



*А. Ю. Ряпов,  
составитель и редактор  
научного сборника  
«Музыкальный театр:  
спектакль, роль, образ»*

Исследовательская серия «Музыкальный театр: спектакль, роль, образ» посвящена изучению оперного и балетного театра средствами театроведения. Центр исследования – анализ оперного или балетного спектакля, современного или исторического; изучение оперной режиссуры и балетмейстерского искусства; интерес к различным аспектам исполнительского искусства музыкального театра; изучение специфики работы над сценическим образом исполнителей оперных и балетных партий; и др. Выпуск 3 является логическим продолжением Выпуска 1 (СПб.: Астерион, 2019. 108 с.) и Выпуска 2 (СПб.: Астерион, 2020. 108 с.) исследовательской серии «Музыкальный театр: спектакль, роль, образ» и включает научные работы, проделанные на секторе источниковедения Российского института истории искусств (РИИИ) в 2020–2021 годах.

«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: СПЕКТАКЛЬ, РОЛЬ, ОБРАЗ»

Выпуск 3



## Исследовательская серия **«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: СПЕКТАКЛЬ, РОЛЬ, ОБРАЗ»**

### Выпуск 3

Санкт-Петербург  
2022

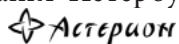
Министерство культуры Российской Федерации  
Российский институт истории искусств

Исследовательская серия

**ВЫПУСК 3**

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР:  
СПЕКТАКЛЬ, РОЛЬ, ОБРАЗ**

Санкт-Петербург



2022

ББК 85.335.41

УДК 792

М 89

Рецензенты: доктор искусствоведения, профессор РГИСИ А.А. Чепуров; кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ С. А. Филиппова.

Рекомендовано к печати Ученым советом РИИИ 29.11.2021 г.

**Музыкальный театр: спектакль, роль, образ.** Выпуск 3 / Российский институт истории искусств; Отв. редактор А.Ю. Ряпосов. – СПб.: Астерион, 2022. – 304 с. – (Исследовательская серия)

ISBN 978-5-00045-763-4 (Исследовательская серия)

ISBN 978-5-00045-\_\_\_\_-\_\_ (Выпуск 3. Музыкальный театр: спектакль, роль, образ)

Исследовательская серия «Музыкальный театр: спектакль, роль, образ» посвящена изучению оперного и балетного театра средствами театроведения. Центр исследования – анализ оперного или балетного спектакля, современного или исторического; изучение оперной режиссуры и балетмейстерского искусства; интерес к различным аспектам исполнительского искусства музыкального театра; изучение специфики работы над сценическим образом исполнителей оперных и балетных партий; и др. Выпуск 3 является логическим продолжением Выпуска 1 (СПб.: Астерион, 2019. 108 с.) и Выпуска 2 (СПб.: Астерион, 2020. 108 с.) исследовательской серии «Музыкальный театр: спектакль, роль, образ» и включает научные работы, сделанные на секторе источниковедения Российского института истории искусств (РИИИ) в 2020–2021 годах.

ISBN 978-5-00045-763-4 (Исследовательская серия)

ISBN 978-5-00045-\_\_\_\_-\_\_ (Выпуск 3. Музыкальный театр: спектакль, роль, образ)

© А.Ю. Ряпосов – составление, редакция, 2020

© Авторы статей, 2022

© ФГБНИУ «РИИИ», 2022

## СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                                                                                                    |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>ОТ СОСТАВИТЕЛЯ.....</b>                                                                                                                                         | <b>4</b>   |
| <b>СПЕКТАКЛИ.....</b>                                                                                                                                              | <b>7</b>   |
| <i>Иванов А. В.</i> Спектакль К. К. Тверского «Сорочинская ярмарка» (МАЛЕГОТ, 1931).....                                                                           | 8          |
| <i>Смирнова В. И.</i> Балет Федора Лопухова «Арлекинад» (МАЛЕГОТ, 1933).....                                                                                       | 15         |
| <i>Изотов Д. В.</i> Опера «Золотой петушок» в театральной эстетике Николая Смолича .....                                                                           | 30         |
| <i>Изотов Д. В.</i> Оперные спектакли к 30-летней годовщине Октябрьской революции.....                                                                             | 47         |
| <i>Саяпина А. В.</i> Спектакль Д. Чернякова «Князь Игорь» (Metropolitan Opera, 2014).....                                                                          | 61         |
| <i>Саяпина А. В.</i> Спектакль Дмитрия Чернякова «Садко» (Государственный академический Большой театр, 2020) .....                                                 | 73         |
| <b>АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ .....</b>                                                                                                                                  | <b>87</b>  |
| <i>Федорченко О. А.</i> Жюль Перро – танцовщик .....                                                                                                               | 88         |
| <i>Васильев А. К.</i> Оперный проект К. С. Станиславского. Спектакль «Евгений Онегин» 1922 года.....                                                               | 112        |
| <i>Теплов А. А.</i> Пиотровский о музыкальном театре.....                                                                                                          | 142        |
| <i>Лавринович Е. С.</i> Режиссер Н. В. Петров в музыкальном театре Петрограда-Ленинграда 1920-х – 1930-х годов.....                                                | 158        |
| <i>Галанина Ю. Е.</i> Соловьев в музыкальном театре .....                                                                                                          | 176        |
| <i>Уразымбетов Д. Д.</i> Постановочная методология Минтая Тлеубаева.....                                                                                           | 248        |
| <i>Кривоногова Е. В.</i> «Вступление в сферу смыслов»: Хронотоп в режиссерской методологии Дмитрия Чернякова (на примере постановок в Мариинском театре) [1] ..... | 263        |
| <b>АВТОРЫ ВЫПУСКА 3 .....</b>                                                                                                                                      | <b>303</b> |

Выпуск 3 исследовательской серии «Музыкальный театр: спектакль, роль, образ» (2020–2021 гг.), который подготовлен на секторе источниковедения РИИИ, является продолжением Первого и Второго выпусков той же серии: Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 1 / Российский институт истории искусств; Отв. редактор А. Ю. Ряпосов. – СПб.: Астерион, 2019. – 108 с. – (Исследовательская серия); Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 2 / Российский институт истории искусств; Отв. редактор А. Ю. Ряпосов. – СПб.: Астерион, 2020. – 108 с. – (Исследовательская серия).

Третий выпуск включает, как и Первый и Второй выпуски, исследовательские работы, направленные на изучение с позиций современной науки о театре оперной режиссуры и балетмейстерского искусства; на анализ спектакля музыкального театра как целостной образной структуры; на изучение исполнительского искусства артистов оперного и балетного театров; и др.

Структура сборника представлена двумя разделами:

СПЕКТАКЛИ

АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

По сложившейся в первых выпусках традиции основу Третьего выпуска составляет раздел «Спектакли». Этот раздел представлен статьями, изучающими различные аспекты спектакля музыкального театра – оперного и балетного. В статье А. В. Иванова речь идет об истории постановки спектакля К. К. Тверского «Сорочинская ярмарка» (МАЛЕГОТ, 1931). В. И. Смирнова посвятила свою статью изучению традиционалистских истоков балетного спектакля Федора Лопухова «Арлекинада» (МАЛЕГОТ, 1933) Д. В. Изотов представил новые исследования процессов, происходивших в оперном театре сталинской эпохи. А. В. Саяпина обратилась к анализу сценической поэтики новейших постановок Дмитрия Чернякова – спектаклей «Князь Игорь» (Metropolitan Opera, 2014) и «Садко» (Большой театр, 2020).

В раздел «Аналитические статьи» помещены работы, посвященные изучению самого широкого круга проблем балетного и оперного театров. В центре исторического исследования О. А. Федорченко – творчество Жюль Перро в качестве танцовщика. Работа А. К. Васильева посвящена исканиям К. С. Станиславского в сфере актерского творчества и разработки «системы» на материале анализа спектакля «Евгений Онегин» в Оперной студии (1922). Статья А. А. Теплова посвящена изучению взглядов А. И. Пиотровского на музыкальный театр. Е. С. Лавринович

представила обзор постановочной деятельности режиссера Н. В. Петрова в музыкальном театре Петрограда-Ленинграда 1920–1930-х годов. Статья Ю. Е. Галаниной «Соловьев в музыкальном театре» посвящена режиссеру, теоретику и историку театра, театральному критику и театральному педагогу В. Н. Соловьеву, его теоретическим взглядам на режиссуру музыкального театра и практике работы режиссером музыкального театра. В исследовании Д. Д. Уразымбетова речь идет о балетмейстере Минтае Тлеубаеве и его постановочной методологии. Статья Е. В. Кривоноговой посвящена тем характеристикам режиссерской методологии Дмитрия Чернякова, что связаны с особенностями хронотопа спектаклей этого режиссера и сценографа.

В конце каждой статьи приводятся списки литературы, ссылки на источники или исследовательские труды даются в круглых скобках (первое число – номер в списке литературы; второе число – номер страницы). В квадратных скобках представлены номера примечаний, а сами примечания располагаются после списка литературы.



# СПЕКТАКЛИ

### СПЕКТАКЛЬ К. К. ТВЕРСКОГО «СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА» (МАЛЕГОТ, 1931)

Константин Константинович Тверской (настоящая фамилия – Кузьмин-Караваев; 17 марта 1890, Тверь – 10 декабря 1937, Саратов) – один из ведущих режиссеров Ленинграда 1920-х – 1930-х годов, ученик Вс. Мейерхольда петроградского периода 1913–1914 годов (студия на Бородинской), главный режиссер БДТ в 1929–1934 годы, осуществил ряд постановок не только в драматических театрах страны, но и раскрыл себя как режиссер оперного театра [1].

Между тем, наука о театре обошла вниманием творчество К. К. Тверского и представленное исследование ставит задачу частичной реконструкции (насколько это возможно при существующих источниках) постановки Тверского оперы «Сорочинская ярмарка» в МАЛЕГОТе (1931), а также изучение постановочных приемов режиссера.

В театральной прессе конца 1920-х – начала 1930-х годов отмечалось, что в оперном искусстве, как ни в каком другом, накопилось огромное количество традиций, которые приходилось преодолевать, создавая новый оперный репертуар, и высказывалась точка зрения, что МАЛЕГОТ служил как бы придатком к большой Мариинской опере и не имел ни своего настоящего творческого лица, ни своего специфического репертуара, ни своих принципов, ни метода (см.: (7; 24)).

Дирекция театра обратилась с предложением к режиссеру драматического театра Тверскому о постановке оперы «Сорочинская ярмарка» на сцене МАЛЕГОТА. Тверской дал согласие и его выбор не был случаен, так как опера «Сорочинская ярмарка» отражала социальную тематику (см.: (1)). В предпремьерной печати (см.: (1)) Тверской отмечал, что к концу ноября на суд рабочего зрителя будет представлена его новая работа в МАЛЕГОТе совместно с Г. Ф. Энритомом [2] – опера «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского в новой редакции В. Шебалина. Оформление – художник М. Левин, дирижер – С. Самосуд, балетмейстер – Наталия Глан [2]. Премьера состоялась 21 декабря 1931 г. Параллельно в том же году к юбилею Мусоргского данная опера репетировалась и была поставлена Московским музыкальным театром им. В. И. Немировича-Данченко.

Критика положительно откликнулась на постановку. Так, с точки зрения М. О. Янковского, появление в репертуаре Малого оперного театра «Сорочинской ярмарки» Мусоргского – это важное событие и несомненное завоевание, так как данной постановкой оперный театр развеял легенду

о «дилетантстве» Мусоргского и «ничтожности» этого произведения (см.: (2)). По мнению очевидца спектакля, «<...> реалистичность и выразительность музыкального языка Мусоргского, меткость и исчерпывающая красочность музыкальных характеристик здесь доведены почти до апогея, и в этом смысле „Сорочинская ярмарка“, одно из характерных произведений эпохи становления реализма в русской музыке, является одним из очень ярких образцов классического наследия» (4). Важно отметить, что первая постановка «Сорочинской ярмарки» была осуществлена только в 1913 году в новом московском «Свободном театре», руководимом К. А. Марджановым, а в 1917 году опера была поставлена театром Музыкальной драмы в Петрограде в редакции Кюи (см.: (6; 226–227)).

Тверской в работе над «Сорочинской ярмаркой» исходил из установок, что «<...> „Сорочинская ярмарка“ не должна иметь ничего общего со старыми „малороссийскими“ спектаклями с гопаком, горилкой и добродушными хлопцами» (1). Тверской отдельно подчеркивал, что зритель должен увидеть в опере то смешное, над чем смеется в своей повести Гоголь (см.: (1)). И, в связи с этим, касаясь вопроса актуальности создания спектакля «Сорочинская ярмарка», Тверской опирался в первую очередь на попытке раскрытия социальной сущности гоголевского произведения, утратившего в известной мере свою остроту под пером Мусоргского (см.: (1)).

Данная трактовка оперы «Сорочинской ярмарки» получила поддержку критики. Так, по мнению М. О. Янковского, «Сорочинская ярмарка» не может рассматриваться как произведение, хотя бы и в своеобразном преломлении отражающее быт гоголевской Украины (см.: (2)). Янковский подчеркивал, что идеология Гоголя дает ложное представление об украинской деревне в контексте тех необычайных приключений, которые сопутствуют Черевiku и его друзьям. В частности, это особенно выделяется стилистическими языковыми особенностями оперы, текст которой написан на смешении условно «малороссийского» языка с русским, смешении, режущим слух украинца (см.: (2)).

Но очевидцы постановки оперы «Сорочинская ярмарка» в МАЛЕГОТе отмечали, что в сцене ярмарки (1 действие), вместо этнографии, поданной в классовом разрезе, формально поданной удачно, видно тех же добродушных и приглаженных оперных парубков в традиционных шароварах, приодетых цыган, попов, военных и т. д. Кроме того, совершенно ни к чему театр сохранил оперный и насквозь лживый «малороссийский» жаргон (см.: (3)), в постановке «Сорочинская ярмарка» господствует почти полностью традиция, украинский парубок приобретает старые оперные черты (см.: (4)).

Определяя жанр данной постановки, необходимо обратить внимание на позицию Тверского, который подчеркивал, что «Сорочинская

ярмарка» – это комическая опера, где ярко-комические фигуры, намеченные Гоголем и подчеркнутые музыкой Мусоргского, будут поданы в стиле гротеска (Афанасий Иванович, Хивря, Черевик и Кум) (см.: (1)). По этому поводу М. Туманина также отмечала, что «Сорочинская ярмарка» – это веселая бытовая комическая опера (см.: (6; 214)). М. О. Янковский подчеркивал гротесково-реалистическую убедительность музыкальной фактуры «Сорочинской ярмарки» (см.: (2)). Н. Шувалов отмечал полнокровный юмор постановки «Сорочинской ярмарки» (см.: (3)).

Касаясь вопроса композиционного построения и сценографии постановки «Сорочинская ярмарка», необходимо отметить, что сама опера М. П. Мусоргского «Сорочинская ярмарка» в новой редакции В. Шебакина состояла из трех действий и пяти картин (см.: (5; 12)). Основываясь на фотоматериалах, можно сделать вывод, что постановка Тверского «Сорочинская ярмарка» в МАЛЕГОТе состояла из трех актов (см.: (8)).

Рассматривая вопросы сценографии, критика отмечала остроту и нарядность постановки (см., напр.: (1)). Тверской вводил в канву спектакля увеличенный состав танцовщиков и мимистов, а в балет, используя опыт и приемы предыдущих постановок [4], были введены гигантские куклы-марионетки, до 6 метров высоты, движениями которых управляли до 10 механиков Театра марионеток (см.: (1)). Тверской по этому поводу отмечал, что «<...> декоративное оформление <...> шабаша ведьм будет вырастать на глазах у зрителя из ярмарочной сцены» (1). Также Тверской подчеркивал, что «<...> хоровые массы для этого действия будут переведены в оркестр для совместного звучания» (1). При этом, с точки зрения очевидца постановки, Тверской, «<...> сосредоточив все свое внимание на разработке основных персонажей, <...> явно не справился с массовыми сценами <...> массовые сцены, несмотря на их внешнюю прихотливость, страдают явной надуманностью и эклектичностью (в особенности в третьем акте)» (4). Также, «<...> в полном противоречии со спектаклем являются все танцевальные сцены, представляющие собой яркий образец отрыва танца и от музыки, и от всего спектакля в целом» (4).

Фотоматериалы позволяют сделать вывод об использовании Тверским на сцене мобильных передвижных площадок, на которых развивалось основное действие и, используя опыт реконструкции других постановок [5] Тверского, позволяли перемену декораций на глазах у зрителей, на ходу, без специальных пауз для перестановки. Существовала непрерывность развития действия, одна картина перетекала в другую. Касаясь работы художника М. З. Левина, Шувалов отмечал, что «<...> азрез хаты Черевика, построенной на вертящейся площадке, позволяющей зрителю то видеть действие внутри хаты Черевика, то вне ее, задуман и выполнен остроумно»

(3), «<...> в режиссерском отношении наиболее удались сцены второго действия, происходящие в хате Черевика и возле хаты (Черевик и Хивря, Хивря и попович, общая сцена)» (3).

В рамках композиционного построения оперы «Сорочинская ярмарка» отдельно хотелось бы остановиться на режиссерском приеме Тверского – вплетения в ткань постановки сцены «Сна». Тверской отмечал, что в новую редакцию оперы, кроме более детальной разработки отдельных сцен, включена новая сцена: «<...> сонное видение Грицко – фантастический балет на музыку Мусоргского „Ночь на Лысой горе“. В этом балете пройдут перед зрителем, доведенные до пределов фантастики, фигурировавшие на ярмарке персонажи: Цыган, поп, помещик, пристав» (1). Данный режиссерский прием не получил поддержки критики. М. О. Янковский подчеркивал «<...> явную ошибку, допущенную театром в танцевальной разработке „Ночи на Лысой горе“. Театр пытается трактовать ее, как сон парубка Грицко. Но эта мысль не находит почти никакого выражения в танцевальной сцене, формально очень интересно разработанной Наталией Глан, но являющиеся по существу самостоятельным куском спектакля» (2). По мнению Н. Шувалова, «<...> сонное видение Парубка или „Ночь на Лысой горе“ <...> вызывает серьезные возражения. Показывая „сон“ Грицко-парубка, мечтающего о своей Парасе – театр отрывает этот „сон“ от той реальной среды, в которой живет Грицко. Театр толкует „Ночь на Лысой горе“ идеалистически, заменяя полнокровную гоголевскую фантастику какой-то непопулярной и никчемной мистикой» (3). С точки зрения другого очевидца постановки, сцена «<...> „Сонное видение“ представляет собой нагромождение формальных изысков, противоречащих всему направлению спектакля и являющихся при всем своем мастерстве серьезней творческой ошибкой театра» (4).

Тверской, преодолевая оперные штампы, работал с артистами над соединением в единое композиционное целое слова, жеста и музыкальной фразы для построения цельного художественного образа. По этому поводу М. О. Янковский отмечал, что «<...> образы Черевика, кума, Хиври, Афанасия Ивановича – запоминающиеся жанровые зарисовки. Их разработка теснейшим образом связывает сценический образ со словом и музыкальной фразой (весь второй акт, например, является ярким образным преодолением оперных штампов. В этом несомненная заслуга режиссуры (Тверской и Энритон), которая совместно с художником (М. Левин) внесла в оперу много полнокровных запоминающихся черт, опираясь на таких актеров как Журавленко [6], Орлов [7], Вельтер [8] и др.» (2). По мнению Н. Шувалова, «<...> исполнители и в особенности хор были на должной высоте» (3). Как отмечал очевидец спектакля, МАЛЕГОТ «<...> провел

значительную работу над выявлением сценических образов, вскрываемых, и подчас очень остро, партитурой Мусоргского. Поэтому образы Черевика, Хаври, Кума, семинариста вырастают до очень значительных в этом спектакле, теряют свои привычно оперные черты (в чем, кстати говоря, большая заслуга актеров Журавленко, Орлова, Вельтер), и вся разработка второго акта является очень поучительной для оперного театра, который до сих пор редко умеет подниматься над вокальными проблемами и обрисовку сценических персонажей доводит до настоящего раскрытия образа» (4).

Необходимо также отметить общие критические высказывания о постановке Тверского «Сорочинская ярмарка» в МАЛЕГОТе в целом. Критика отмечала важность опыта сочетания достижений театра драматического и оперного с целью реконструкции классического оперного наследия, отдельно подчеркивая своевременность привлечения драматического режиссера Тверского к постановке «Сорочинской ярмарки» в оперном театре МАЛЕГОТ. По мнению Н. Шувалова, «<...> Малый оперный театр несомненно создал яркий и интересный спектакль. Помимо драматизации спектакля, достигнуто критическое раскрытие гоголевских персонажей „Сорочинской ярмарки“» (3). При этом Шувалов выражал точку зрения, что «<...> несмотря на все достоинства новой постановки „Сорочинской ярмарки“, необходимо отметить, что режиссеры не смогли вскрыть социальную сущность оперы Мусоргского, <...> не сумели подчеркнуть противоречивую классовую природу тогдашней Украины» (3). М. О. Янковский отмечал, что «<...> опыт трактовки „Сорочинской ярмарки“ как спектакля, о кулачестве, <...> не удался. Основные персонажи не приведены во взаимодействие с общей массой, которой все же трактуется традиционно в пейзажных тонах» (2). Но в целом отзывы были положительными. Так, М. О. Янковский утверждал, что «<...> „Сорочинская ярмарка“ высоко поднимается над уровнем обычных оперных премьер. Этот спектакль, являющийся значительной попыткой осмысливания классического музыкального наследия и преодолевающий традиции обычных оперных работ» (2). По мнению Н. Шувалова, «<...> постановщики (Тверской и Энритон, художник Левин) несомненно проделали большую и серьезную работу» (3).

Подводя итог, следует отметить следующее. Тверской, как и в период своей работы над другими постановками в ленинградских театрах, не только готовил саму постановку «Сорочинской ярмарки» в МАЛЕГОТе, но и опубликовал статью «О постановке „Сорочинской ярмарки“» в журнале «Рабочий и театр» (1931. № 31. 20 ноября. С. 14.), которая предвещала выход спектакля, вводила читателя в постановочный замысел, знакомила с проделанной сценической работой. Важной чертой методологии Тверского

являлась работа над текстом, исходным литературным материалом. Тверской активно переработал либретто оперы «Сорочинская ярмарка». Детализировал отдельные и вводил новые сцены. Также для методологии Тверского важным являлось использование в постановках сцен сна. В спектакль «Сорочинская ярмарка» Тверским была включена новая сцена: сонное видение Грицко – фантастический балет на музыку Мусоргского «Ночь на Лысой горе». На основе принципа монтажа формировалась номерная структура постановки, спектакль был насыщен разнообразными аттракционами – хоровыми и танцевальными номерами. Основным заданием для актерского исполнения было создание ярко-комических фигур, поданных в стиле гротеска, а также, используя опыт реконструкции предыдущих спектаклей Тверского, можно предположить, что режиссер работал над развитием способностей артистов владеть комплексом выразительных средств (внутренняя напряженность, монументальность, яркость), которые были необходимы для подчеркивания социального фона, для воплощения эпохальных образов конкретного исторического периода. Режиссер вводил в постановку массовые сцены. И в целом Тверской стремился к простой, но монументальной и красочно насыщенной сценической форме.

#### Литература, источники

1. Тверской К. и Самосуд. С. О постановке «Сорочинской ярмарки» // Рабочий и театр. 1931. № 31. 20 нояб. С. 14.
2. Янковский М. «Сорочинская ярмарка» // Красная газета, веч. вып. 1931. 25 дек.
3. Шувалов Н. «Сорочинская ярмарка» // Красная газета, утр. вып. 1931. 29 дек.
4. С. К. «Сорочинская ярмарка» // Рабочий и театр. 1932. № 2. 18 янв.
5. Гинзбург С. Л. «Сорочинская ярмарка». М., 1935. 56 с.
6. Туманина М. М. П. Мусоргский. Жизнь и творчество. М.; Л., 1939. 239 с.
7. Иванов А. В. Спектакль К. К. Тверского «Комаринский мужик» (МАЛЕГОТ, 1933) // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 1. СПб., 2019. С. 24–39.
8. Папка «Сорочинская ярмарка», 1931 год. Музей МАЛЕГОТа.

#### Примечания

1. Опера «Сорочинская ярмарка», М. П. Мусоргского в новой редакции В. Шебалина. Режиссер К. К. Тверской совместно с Г. Ф. Энритоном.

- Оформление – художник М. Левин, дирижер – С. Самосуд, балетмейстер – Наталия Глан. МАЛЕГОТ. Премьера 21 декабря 1931 г.;
2. Опера «Комаринский мужик» В. В. Желобинского. Режиссер К. К. Тверской, либретто О. Брик, художник М. Левин, дирижер – С. Самосуд, балетмейстер – П. А. Гусев. МАЛЕГОТ. Премьера 10 декабря 1933 года;
  3. Опера «Пиковая дама» П. И. Чайковского. Режиссер К. К. Тверской. Либретто М. Чайковский. Художник Хондаженский. Саратовский театр оперы и балета им. Чернышевского. Премьера – январь 1936 г.
  4. Опера «Тихий Дон» И. Дзержинского. Режиссер К. К. Тверской. Дирижер А. Сатановский. Саратовский театр оперы и балета им. Чернышевского. Премьера 12 апреля 1936 г.
  5. Энритон Генрих Фридрихович (Нотман) – российский театральный режиссер. Ученик В. Э. Мейерхольда. Театральный режиссер 1920-х – 1930-х годов в Ленинграде.
  6. Глан Наталия Александровна – советский хореограф, танцовщица, актриса. Как хореограф в 1920-е годы создала новый эстрадный танец, в котором соединила гротесковый рисунок движений с бытовыми жестами.
  7. Например: спектакль «Три толстяка», БДТ, премьера – июнь 1931 г., режиссер К. К. Тверской.
  8. Например: Спектакль К. К. Тверского «Заговор чувств», БДТ, 1929.
  9. Журавленко Павел Максимович (29 июня [11 июля] 1887, Херсонская губерния – 28 июня 1948, Ленинград) – артист оперы (бас), оперетты и кино, концертный исполнитель и режиссёр. Народный артист РСФСР (1939).
  10. Орлов Георгий Никифорович (1900–1961), певец (баритон). На сцене выступал с 1924 года. Был артистом Агиттеатра, Красного театра, Госэстрады. В 1930–1949 годы солист Малого оперного театра в Ленинграде, в 1940–1949 годы – солист Академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Заслуженный артист РСФСР (1939). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1951).
  11. Вельтер Надежда Львовна (урожденная Середа; 22 октября (3 ноября) 1899, Кишинев, Бессарабская губерния – 4 ноября 1991 года, Санкт-Петербург) – советская оперная певица (меццо-сопрано), заслуженная артистка РСФСР (1936).

В. И. Смирнова

### БАЛЕТ ФЕДОРА ЛОПУХОВА «АРЛЕКИНАДА» (МАЛЕГОТ, 1933)

Постановки балетной труппы МАЛЕГОТа (Михайловского театра) 1930-х годов редко становятся предметом интереса исследователей. Малый оперный театр, созданный в 1918 году, возник первоначально как исключительно оперный театр. На протяжении своей сценической истории театр осуществлял новаторские поиски на стыке жанров: оперы, оперетты, драматического спектакля, балета, ревю. В процессе работы над классическими произведениями МАЛЕГОТ активно привлекал к сотрудничеству композиторов, художников, режиссеров. Одним из таких выдающихся деятелей был дирижер С. А. Самосуд (1884–1964), музыкальный руководитель театра с 1926 по 1936 годы, сыгравший особую роль в его развитии. В начальный период художественная деятельность балетного ансамбля театра не выходила за пределы дивертисментных выступлений в музыкальных спектаклях. Впоследствии, с развитием репертуарной политики МАЛЕГОТа, возникла необходимость самостоятельной работы балетного ансамбля, к руководству которой был привлечен в 1931 году балетмейстер Федор Васильевич Лопухов (1886–1973).

Первым спектаклем, который доказал работоспособность и самостоятельность нового балетного коллектива, стала «Арлекинада», дату премьеры балета 6 июня 1933 года принято считать официальным днем рождения балетной труппы [1]. В буклете, изданном по случаю премьеры, было отмечено, что этот балет «должен представить материал для роста мастерства и сработанности молодого ансамбля. <...> Хореографический замысел этого спектакля, созданный в свое время Петипа, несомненно восходит к традиции классического балета и представляет ценнейший материал для работы» (17; 3–4).

Появление «Арлекинады» определило начало особой репертуарной политики театра, направленной на комедийный жанр. Балет, поставленный по мотивам спектакля Мариуса Петипа 1900 года, имел счастливую сценическую судьбу: был очень популярен, получил высокую оценку зрителей и вызвал резонанс в прессе. Хореография спектакля Лопухова была частично утрачена, но оставшиеся свидетельства дают представление о масштабах постановки и творческой личности балетмейстера. Его редакция «Арлекинады» стала удачным опытом создания спектакля в жанре комедии, где сюжетная линия была решена с помощью

виртуозного танца и пантомимы. Между тем, этот спектакль до сих пор не получил пристального внимания историков балетного театра. В исследовании представляется важным показать присутствие в режиссерском замысле, оформлении спектакля и хореографическом решении «Арлекинады» Лопухова элементов французской пантомимы как части французской ветви комедии дель арте, которые служили одной из характеристик хореографического первоисточника – балета Петипа «Арлекинада» 1900 года [2].

Для написания работы были привлечены следующие исследования: «Советский балетный театр. 1917–1967» (М., 1976), монография Г. Н. Добровольской «Федор Лопухов» (Л., 1976), книги Ф. Лопухова «Шестьдесят лет в балете» (М., 1966) и «Хореографические откровения» (М., 1972) – и др. В российских архивах (архив и музей Михайловского театра, Центральный государственный архив литературы и искусства, кабинет рукописей Российского института истории искусств, Отдел редкой книги Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки, фонды Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства) были обнаружены материалы, никогда прежде не публиковавшиеся, такие как: рукопись дирижера спектакля И. Э. Шермана «Малый оперный театр в Ленинграде в общей системе оперных театров Советского Союза» (19), материалы протоколов совещаний при директоре театра (МАЛЕГОТ) (16). Представить происходившее на сцене помогли многочисленные рецензии на спектакль: успех «Арлекинады» вызвал большой отклик в прессе, особенно следует выделить статьи выдающегося музыкального театрального критика И. Соллертинского [3] и А. Граве [4]. Большую помощь в работе оказали материалы, которые были опубликованы в сборнике-буклете, посвященном премьере, прежде всего – афиша спектакля и сценический план балета [5]. Иконографические материалы по спектаклю 1933 года (эскизы костюмов, афиша премьеры, макет декорации, фотографии артистов и сцен из спектакля), хранящиеся в архиве Михайловского театра, были впервые систематизированы и проанализированы в контексте исследования балета «Арлекинада» (1933).

Впервые балет «Арлекинада» Р. Дриго был поставлен в 1900 году Мариусом Петипа. Двухактный балет «Миллионы Арлекина» входил в цикл постановок, которые Петипа сочинил в 1900 году для Эрмитажного театра [6]. Первое представление «Арлекинады» Р. Дриго состоялось на сцене Эрмитажного театра для членов императорской семьи. Премьерный спектакль для публики был дан 13 февраля 1900 года в Мариинском театре в бенефис М. Кшесинской к 10-тилетию ее службы в императорских театрах. В хореографии спектакля виртуозный

классический танец чередовался с гротеском и мастерски сочиненной пантомимой, выдержанной в традиции комедии итальянцев.

Действующие лица балета Петипа – персонажи французской ветви комедии дель арте: Арлекин, Коломбина, Пьеро, Пьеретта, Кассандр, Леандр, а также Добрая фея, покровительствующая Арлекину. Петипа усилил элементы французской пантомимы, им был разработан фон спектакля – действие было перенесено во времена карнавала, на сцену балетмейстер выпустил танцующие маски комедии дель арте. Основная сюжетная линия развивалась в первом акте, второй акт посвящался карнавальным торжествам и представлял собой дивертисмент. В балете присутствовали сцены с волшебными перевоплощениями и трюками. Деталю сценического реквизита была присуща стилистическая выдержанность. Сохранились восторженные отзывы рецензентов премьерных спектаклей: «Эффектно поставлен *Quadrille des Marveilleuses*, роскошные костюмы, один лучше другого, замечательно идут к красивым г-жам Кшесинской, Павловой и Леоновой. Центр второго акта – большое *pas „La chasse aux alouettes“*, в котором есть красивая вариация и *pas de deux балерины*» (29); «Этот спектакль, который можно назвать „торжеством русского балета“, конечно, надолго останется в памяти петербургских театралов» (24).

Одним из путей проникновения образов (масок) комедии дель арте в Россию был путь такого проникновения через культуру балаганных зрелищ низового театра и связанную с ними французскую пантомиму. А на императорской балетной сцене эти классические образы (маски) появились в спектаклях М. Петипа через трансформацию стиля мари-водаж [7]. О теме проникновения образов-масок из спектакля в спектакль говорил Ю. Слонимский: «Действенные танцы, в изобилии рассыпанные в этом балете, делают его непохожим на другие работы Петипа. Таковы танцевальное начало первого акта, фигура Пьеро, сделанная с большим хореографическим юмором, танцевально-образная Коломбина, Арлекин, в партии которого есть штрихи, дышащие жизнью, радостью и беспечностью. Все это настолько хорошо и жизнеспособно, что некоторые детали, несомненно, вдохновляют Фокина в „Карнавал“ и переключиваются частично в реконструированную Ф. Лопуховым „Арлекинаду“ (Малый оперный театр в Ленинграде)» (11а; 251–252). В 1933 году балет в новой редакции получил вторую жизнь на сцене МАЛЕГОТа.

До революции 1917 года спектакль Петипа прошел более 50 раз. В 20-е годы XX века возникла проблема нового освоения классики. Основу репертуара в Петрограде составляли балеты М. Петипа.

Большую роль в сохранении классического наследия сыграл Лопухов. С 1921 по 1931 год, когда он был художественным руководителем балетной труппы бывшего Мариинского театра, им были возобновлены 9 спектаклей, в том числе «Арлекинада», которая появилась на сцене Театра оперы и балета 25 октября 1922 года. В программе и афише не говорилось об авторском участии Лопухова в спектакле, однако это зафиксировано в ряде публикаций. В статье «Постановка и реставрация балетов» Д. Лешков отметил: «Поскольку реставратор балета является одновременно и его режиссером, он может в пределах этого понятия, не изменяя <...> текста» авторов, т. е. сюжета и танцев развертывать *mise en scene*, рельефнее выделять сценическое действие и добиваться новых эффектов. В возобновленных в текущем сезоне старых балетах уже многое достигнуто в этом направлении. <...> В финал 1-го акта „Арлекинады“ введена вторично фаланга карнавальных весельчаков, а в „серенаде“ достигнут эффект пения Арлекина» (29а).

Именно эти собственные режиссерские находки Лопухов переносит из восстановленной «Арлекинады» 1922 года в свою постановку балета на сцене МАЛЕГОТа в 1933 году. Действие было перенесено на улочки, площади и бульвары Парижа времен Второй империи, где все персонажи балета – лавочник, его дочь, студенты, распорядители карнавала и др. – облачались в костюмы героев комедии дель арте для участия в Парижском карнавале. Место доброй волшебной Феи занял Американский дядюшка, образ, предположительно трансформирующийся от персонажа-финансиста из пьесы А.-Р. Лесажа «Тюркарэ» («*Turcaret ou le Financier*», 1709). В спектакль были введены пение (для вокального исполнения, помимо известной «Серенады Арлекина», были переложены еще два музыкальных отрывка – комическая «Серенада Леандра» для баса и «Тост» для тенора), буффонада, цирковые номера. Основной стилевой тенденцией постановки была буффонность приемов ярмарочных французских театров и элементы гротеска.

Музыкальным руководителем постановки и дирижером стал молодой дирижер И. Э. Шерман (1908–1972), ученик С. А. Самосуда. Лопухов придавал важное значение музыкальной стороне своих постановок, его всегда интересовали вопросы взаимоотношения хореографии и музыки, проблемы танцсимфонизма. Хореограф вспоминал о работе с нотным материалом «Арлекинады»: «Мы нашли партитуру в библиотеке и обнаружили интересную вещь. Оказывается, при постановке этого балета в Эрмитажном театре для царя и его окружения музыка была почти вдвое сокращена. <...> Мы же были заинтересованы в обратном

и охотно восстанавливали первоначальный замысел Петипа и Дриго, придавая ему свое толкование» (7; 266).

По документам – протоколам дирекции МАЛЕГОТа, хранящимся в ЦГАЛИ, удалось восстановить некоторые сведения о работе Лопухова с партитурой спектакля. В стенограмме совещания от 5 марта 1933 года зафиксировано: «Лопухов Ф. В. говорит, что над балетом „Арлекинада“ он работает уже 10 лет. Балет этот он прекрасно знает. Он в очень хороших отношениях с автором балета Дриго, и вместе с ним, по его указанию, были решены вопросы, как нужно ставить этот балет и что можно в нем изменить» (16). Можно предположить, что Лопухов донес свой замысел до Р. Дриго при работе над реконструкцией «Арлекинады» Петипа в 1922 году, так как именно в этот год Серенада из «Арлекинады» была переписана композитором для тенора с оркестром, и этот вокальный номер был введен Лопуховым в спектакль.

Дирижер И. Э. Шерман высоко отзывался о достоинствах балетной партитуры: «Конечно, музыка Дриго не может быть названа классической в точном смысле слова, но она очень выразительна в танцевальном отношении и истоками своими связана с классическими традициями францужско-итальянской театральной музыки» (19). Высокий музыкальный уровень новой постановки был отмечен рецензентами: «Спектаклем дирижировал молодой дирижер И. Шерман, последнее время выдвигающийся как активный помощник Самосуда, как отличный организатор музыкального исполнения» (32), – написал после премьеры В. Богданов-Березовский.

Спектакль оформлял опытный художник М. П. Бобышов (1885–1964), выпускник Центрального училища технического рисования барона А. Штиглица. В 1925 году художник посетил Всемирную выставку в Париже для ознакомления с новой театральной техникой. Впечатления от поездки найдут отражение в его станковых и театральных работах второй половины 1920-х – начала 1930-х годов, в том числе в «Арлекинаде».

Художник чутко следовал замыслу хореографа, который перенес действие в Париж эпохи Второй империи. В соответствии с общей идеей постановки весь декоративный замысел проникнут историческими мотивами Парижа: «Декорация <...> должна отразить внешний образ этого Парижа, – писал художник-постановщик спектакля, – и притом не центрального Парижа Елисейских полей и Лувра, а мещанских предместий, старых кварталов, населенных мелкой буржуазией, студенческой молодежью, небогатыми рантье, швеями, чиновниками, живущими на пенсию» (18; 12–13).

Бобышов был также и автором костюмов. Эскизы к спектаклю хранятся в архиве Михайловского театра. В трактовке костюмов художник уходил от «абстрактности» традиционного балетного костюма и от «абстрактной живописности» карнавального маскарада, «в условности которого могли потеряться всякие конкретные социальные черты действующих лиц» (18; 12–13). Исходя из общего замысла, авторы «положили в основу костюмов и гримов реалистический социальный характер персонажей, воспроизводя при этом мотивы бытовых костюмов буржуазии Второй империи. С этой бытовой характерной основой костюма сочетаются карнавальная маскировка и условный балетный костюм. <...> В некоторых фигурах „карнавальный“ маскарад дан всего лишь в виде полумаски или какой-нибудь карикатурной детали, другие же участники карнавала маскированы более основательно» (18; 14). Из персонажей-масок комедии дель арте обращали на себя внимание костюмы Пьеро и Пьеретты. Костюм Пьеро нес в себе черты типичного французского Пьеро (идущие от Ж.-Б. Дебюро), как и в постановке М. Петипа, где художником выступал директор Императорских театров галломан И. Всеволожский. На эскизе Бобышова Пьеро изображен в своем французском варианте: длинные рукава, свисающие ниже кистей, контрастирующие с большими черными пуговицами.

Все персонажи облачались в костюмы персонажей комедии дель арте: Лавочник / Кассандр (засл. арт. М. Ростовцев), его дочь / Коломбина (В. Розенберг), студент / Арлекин (Д. Мусатов), друг студента / Американский дядюшка (А. Сычков), служанка / Пьеретта (Г. Исаева), слуга / Пьеро (Ф. Чернышенко), старый полковник, приятель Кассандра, влюбленный в Коломбину, его дочь / Леандр (Н. Филипповский).

Действие начиналось в доме лавочника Кассандра. «Совершенно исключительную, по своей мягкой непринужденной иронии, фигуру „танцующего лавочника“ Кассандра – создает засл. арт. Ростовцев» (35), – писал театральный критик А. Граве. Дочь Кассандра в обличье Коломбины планировала побег с возлюбленным – Студентом Арлекином. Служанка Пьеретта и няня Нарцианна покровительствовали влюбленным. По спущенной из окна служанкой Пьереттой лестнице в дом проникал Студент Арлекин, влюбленные танцевали вальс, который можно считать танцевальной экспозицией их отношений. Номер носил лирический характер: Коломбина смущалась, Студент робко высказывал свои чувства.

Следующим номером афиша называла танец Пьеретты и Пьеро, которые исполняли служанка и друг студента. Этот бойкий и веселый танец оттенял нежную лирику дуэта Коломбины и Арлекина. Учитывая,

что Пьеретту танцевала сильная классическая танцовщица Г. Исаева, можно сделать вывод, что номер был технически сложным.

В финале картины персонажи переодевались в карнавальные костюмы и убегали из дома на городской праздник.

Во второй картине действие переносилось на парижскую площадь (бульвар). Макет М. Бобышова, спасенный в годы блокады и находящийся ныне в музее театра, позволяет представить сценическое решение этой картины. Площадь окружали стилизованные домики с вывесками, афишами французских бульваров. Одинокие уличные фонари композиционно перекликались с загадочными окнами маленьких французских мансард. В цветовом оформлении преобладали теплые охристые тона, углубляющие взор зрителя в дальнюю перспективу заднего плана. При этом дома четко очерчены изгибами архитектурных линий, которые зрительно объемны и, располагаясь как-бы углом к залу, создавали эффект глубины сценического пространства.

В этой картине карнавальная толпа и главные герои исполняли массовый танец – первый карнавальный балабиль. Лопухов был мастером танцевальных ансамблей. В создании кордебалетных сцен он во многом опирался на народный и характерный танец. Исследователь творчества Лопухова Г. Н. Добровольская отмечала: «Используя в массовых танцах „Арлекинады“ распространенные ходы и движения, Лопухов старался разнообразить композиционный рисунок, располагал танцовщиков линиями, парами, полукругами, в шахматном порядке» (2; 242).

Необычным номером «Арлекинады» была «Серенада Арлекина». Этот номер отражал стремление Лопухова к эксперименту и продолжал его художественные искания, когда хореограф вводил в спектакль пение, буффонаду, цирковые или кукольные номера. В «Серенаде Арлекина» Лопухов соединил пластику и вокал: на премьере 1933 года танец главного героя сопровождало пение солиста оперной труппы тенора Бориса Гефта [8]. То было любовное признание Арлекина, эмоциональное и лирическое. Эксперимент оказался успешным, и во многих современных постановках «Арлекинады» хореографы используют эту режиссерскую находку Лопухова.

Ответом на любовное признание Арлекина была вариация Коломбины. Картина завершалась быстрыми пантомимными сценами: лавочник выбегал из дома, безуспешно пытаясь поймать ускользающего Арлекина.

Третья картина первого акта происходила в комнате Коломбины, куда прибегали все влюбленные пары – Коломбина и Арлекин, Пьеретта и Пьеро. Главные герои исполняли вальс, в нем танцевально развивалась

тема любви: после вариаций в предыдущей картине, в которых Арлекин и Коломбина раскрывали свои чувства, они, наконец, объединялись в танце-признании. В комнату врывается Кассандр, рассерженный дерзким побегом дочери из дома. Чтобы подшутить над старым отцом, Арлекина подменяли куклой, Кассандр ее избивал и выбрасывал в окно.

В ужасе от содеянного Кассандр бежал вниз, на улицу. В четвертой картине первого акта на площади перед домом Кассандра лежал «убитый» Арлекин. Кассандр и Пьеро вместе со сбирями [9] безуспешно пытались оживить «мертвого» притворщика. И лишь когда Кассандр со стражей удалялись, Арлекин, под ликования друзей студентов, «оживал». Этот обязательный для балаганного представления эпизод смерти и волшебного оживления Арлекина перешел из спектакля Петипа, только в нем «воскрешению» Арлекина способствовала добрая Фея. В спектакле Лопухова автор усилил эмоциональную составляющую эпизода воскресения Арлекина: артисты хора, изображавшие студентов, исполнили заздравный «Тост», славя своего друга.

Воскресший Арлекин танцевал озорную классическую вариацию. Контрастным к ней было соло друга Арлекина: молодые люди договаривались разыграть Кассандра, явившись перед ним в образе богатого американца. Друг переодевался в американского дядюшку. Чтобы подчеркнуть его «заграничный» характер, Лопухов решился на смелый шаг: танцевальной характеристикой персонажа стала чечетка – пожалуй, впервые на академической сцене исполнялся этот эстрадный танец! Американский дядюшка в драматургии спектакля Лопухова сменил волшебную фею из балета Петипа, что полностью согласовывалось с «реалистическим» замыслом балетмейстера.

К дому Кассандра являлся другой претендент на руку Коломбины – приятель лавочника, старый полковник Леандр. Этот персонаж был решен Лопуховым средствами гротеска и пантомимы. Как и влюбленный Арлекин во второй картине, он также исполнял вокально-танцевальный номер, который в афише значится как комическая «Серенада Леандра», гротесковая линия танца которой была контрастной по отношению к лирическому высказыванию Арлекина.

Финалом первого акта была большая сцена: карнавальное шествие и балабиль, исполняемый артистами балета и цирка. На площадь врывалось карнавальное шествие во главе с ростовыми гротескными фигурами: Папа Римский, Наполеон III, Буржуа и Банкир. Эти образы, созданные фантазией художника Бобышова, можно причислить к лучшим образцам буффонады в истории театра. Появление данных героев не случайно, здесь прослеживаются черты фарса, истоки появления

которого можно искать в пьесах Лесажа и французского ярмарочного театра. Бобышов отмечал: «Мы стремились путем введения в карнавальное шествие буффонных политических масок, почерпнутых из материалов подлинных политических карикатур эпохи Второй империи, подчеркнуть социальную направленность карнавала, устраиваемого студенческой молодежью» (16; 14).

В массовую сцену карнавала в первом акте Лопуховым были введены цирковые номера – смелые прыжки с балкона Пьеретты и Коломбины, которые исполняли переодетые в героинь артистки цирка: «Стремительность танцевального действия увеличивали погони и потасовки, в которых танцоров подменяли цирковые актеры» (12; 166). В спектакле Петипа в этой сцене балкон с Коломбиной и Пьереттой опускался по мановению волшебной палочки доброй Феи.

Первый акт завершался массовым танцем – балабилем, исполняемым всей труппой.

Во втором акте действие переносилось в городской сад, где разворачивался карнавал. Художник Бобышов в сценическом решении старался отойти от «традиционной и абстрактной пышности версальских парков и Елисейских полей» (18; 13). В сценографии второго акта создатели спектакля «<...> стремились построить на сцене городской „мещанский“ увеселительный сад, <...> где за скудными купами зелени сквозят кирпичные стены тесно обступивших многоэтажных „доходных домов“, сад, где киосков, мостиков, всяческих аттракционов, <...> больше, чем деревьев. <...> Дать сад не в статике, а как бы динамически, <...> разворачивая пейзаж по мере того, как карнавальное шествие вступает за ограду сада и углубляется в него» (18; 13).

Согласно афише спектакля, действие открывалось шествием-полонезом, в котором участвовала вся труппа. Главные герои – Арлекин, Американский дядюшка и Коломбина раскидывали карнавальные «деньги», и Кассандр, поддавшись обману, соглашался выдать дочь за внезапно разбогатевшего студента. Участниками затевались карнавальные игры, составные части которых, по традиции спектакля Петипа, именовались арлекинами.

В спектакле Лопухова первая арлекинада средствами гротескного танца и пантомимы в комической интерпретации рассказывала о любовных похождениях старого полковника Леандра, который безуспешно сватался едва ли не ко всем девушкам, пришедшим на карнавал. Центральным эпизодом этой арлекинады была комическая полька в исполнении Пьеретты, в которой она насмехалась над незадачливым влюбленным. Сохранилось описание этого танца: «Исаева была

terre-a-terre'ной танцовщицей с незаурядным комедийным дарованием. В основе партии ее героини лежали полька на пальцах и сложные верчения; танцую перед влюбленным в нее неудачником Леандром, танцовщица двигалась по диагонали, вставая в позу *attitude-tirebouchon* попеременно на правой и левой ноге, завершая каждые два шага двумя турами с четвертой позиции» (2; 240–241).

Вторая арлекинада танцевально развивала тему карнавала, веселья и розыгрышей. Ее центром был детский танец, в котором солировала распорядительница карнавала (К. Логинова), переодетая в полишинеля [10].

Третья арлекинада «Птицы» сохраняла замысел Петипа [11]. Как и в спектакле 1900 года, в этом заново поставленном номере имитировался танец жаворонков. Птицы – танцовщицы кордебалета, появлялись на сцене постепенно, сначала по четыре, затем по восемь человек, создавая иллюзию полета. Центральным номером этой арлекинады была вставная вариация Королевы карнавала в костюме птицы (Т. Оппенгейм). За вариацией следовало адажио, где в центре танцевали две пары – Арлекин с Коломбиной и друг Арлекина с Королевой карнавала, их танцу аккомпанировал кордебалет жаворонков. Несомненно, эта арлекинада танцевально развивала тему любви главных героев, а образ полета птиц соответствовал ее возвышенности.

В четвертой арлекинаде происходила развязка – Кассандр понимал, что его ловко провели, и благословлял дочь и студента. В афише этот эпизод назывался «Примирение».

Пятая арлекинада представляла свадьбу Арлекина и Коломбины, влюбленные танцевали дуэт. Несомненно, их финальный танец воспевал победившую все преграды любовь и был наполнен хореографическими трудностями. Ведь исполнители – В. Розенберг и Д. Мусатов – отличались высокой техникой. Так, сольные «высказывания» балерины «строились на смене арабесков и аттитюдов, верчениях по диагонали и по кругу, *pas de bourée en tournant*» (2; 241), а хореографическое решение партии Арлекина «наследовало хореографические традиции Петипа и Фокина: изобиловало прыжками типа ножниц, револьтадами, верчениями» (2; 241).

В шестой арлекинаде Леандр вызывал Арлекина на дуэль. Танец носил комический характер и завершался победой Арлекина.

Балет завершал большой карнавальный балабиль, в котором принимала участие вся труппа, в финале вспыхивал праздничный фейерверк.

Многочисленные мнения рецензентов советских газет объединяла бесспорная уверенность в успехе балетной труппы театра во главе

с Лопуховым. «„Арлекинада“ доказала и существование в МАЛЕГОТе балетной труппы» (38), – писал И. Соллертинский. Статья в газете «Смена», посвященная премьере в МАЛЕГОТе, вышла под заголовком «Победа театра». В книге «Шестьдесят лет в балете» Лопухов писал: «Первый бой за балет МАЛЕГОТа мы выиграли» (7; 267). И. Соллертинский в своей статье заявляет о бесспорном творческом росте Лопухова: «Как балетмейстер – он сумел по-новому использовать элементы классического и гротескового танца, осмыслив их в сюжетном пантомимном плане. Как режиссер, он дал настоящий хореографический спектакль <...> обнаружив юмор и изобретательность. Как педагог, наконец, он объединил разнокалиберную по возрасту, дарованиям, хореографическому образованию и сценическим навыкам труппу в единое целое, добившись, даже при отсутствии подлинной виртуозности, больших эффектов» (39).

Удачный пример постановки «Арлекинады» заставляет вспомнить об успехе хореографа в создании балета комедийного жанра. Жанр балета-комедии – уникальный жанр в истории музыкального театра, который актуален и в наши дни. «Арлекинада» относится к лучшим образцам этого жанра, выдержавшим большое количество постановок. Для Лопухова всегда было важным сохранение и обновление балетного наследия. Редакция «Арлекинады» являлась удачным опытом создания спектакля в жанре комедии, где сюжетная линия была решена с помощью виртуозного танца и пантомимы. И. Соллертинский писал: «Федор Лопухов – режиссер и балетмейстер спектакля – назвал „Арлекинаду“ опытом создания „гольдониевской комедии“, преломленной через танец. Это не точно, если исходить из общего сценического стиля постановки: здесь скорее ярмарочные французские театрики (типа Фавара или Нолан де Фатувилля) или Дебюро, или Лабиш. Но это верно и в другом отношении: подобно знаменитому венецианцу XVIII в., Лопухов хочет сочетать комедию интриги с галереей характеров» (38).

Для сохранения классического художественного балетного наследия важно глубокое изучение стилистических особенностей спектакля, включающее анализ хореографии, музыки и театрально-декорационного искусства. На основании представленной описательной реконструкции балета Лопухова «Арлекинада» можно подтвердить присутствие преломления сюжетов и образов-масок французской ветви комедии дель арте через их трансформацию. Это образы-маски Арлекина и Коломбины, Пьеро и Пьеретты, Кассандра, Леандра и Полишинеля. В сюжете спектакля присутствовали элементы французской пантомимы и французского ярмарочного театра,

буффонные трюки, оживления и превращения (переодевания). В образах гротескных фигур времен Второй империи (Папы Римского, Наполеона III, Буржуа и Банкира), Американского дядюшки, трансформировавшегося из волшебной Феи, – заметны черты фарса, истоки появления которого можно искать в пьесах Лесажа и французского ярмарочного театра.

Французская ветвь комедии дель арте, традиции которой присутствовали в «Арлекинаде» М. Петипа (1900), получила самобытное развитие в спектакле советского балетного театра «Арлекинада» Ф. Лопухова на сцене МАЛЕГОТа (1933) через элементы пантомимы, ретроспективизма и стилизацию.

### Литература, источники

1. Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. Пг.: Academia, 1923. 103 с.
2. Добровольская Г. Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. 320 с.
3. Ленинградский Малый театр оперы и балета. 1918–1968 / Ред. И. В. Голубовский, А. Н. Крюков. Л.: Музыка, 1968. 254 с.
4. Карская Т. Я. Французский ярмарочный театр. Л.; М.: Искусство, 1948. 232 с.
5. Лопухов Ф. В. Основы постановки балета «Пульчинелла» // Игорь Стравинский и его балет «Пульчинелла». Л.: Academia, 1926. С. 3–10.
6. Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 216 с.
7. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 368 с.
8. Молодцова М. М. Комедия дель арте: движение во времени / Сост. и предисл. А. Б. Ульяновой. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2019. 617 с.
9. Овэс Л. С. Художники сцены. Наследие Санкт-Петербургского государственного академического театра оперы и балета им. М. П. Мусоргского. СПб.: Лик, 2004. 216 с.
10. Ростовцев М. А. Страницы жизни. Л.: Гос. Ордена Ленина Академический Малый оперный театр. 1939. 69 с.
11. Сердюк Н. Д. Балет Михайловского театра: от организации труппы к первому спектаклю // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 1(26). С. 148–152.
- 11а. Слонимский Ю. Мастера балета. М. Петипа. Л., 1937.
12. Советский балетный театр. 1917–1967. М.: Искусство, 1976. 376 с.
13. Учитель К. А. Ленинградский Малый оперный театр (1927–1948): организация и творчество / СПбГАТИ. Автореф. дис... канд. искусствоведения: 17.00.01. СПб, 2005. 10 с.

### Архивы

14. Письма от Лопухова Федора Васильевича, балетмейстера (Ленинград), Слонимскому Ю. И. // ЦГАЛИ СПб, ф. № Р-137, оп. № 2, д. № 68. 16 л.
15. Беседа Л. В. Якобсона Проблема языка в хореографическом спектакле на современную тему // ЦГАЛИ СПб, ф. № Р-381, оп. № 1–2, д. № 323. 54 л.
16. Протоколы совещаний при директоре театра // ЦГАЛИ СПб, ф. № Р-290, оп. № 1, д. № 18. 27 л.
17. Арлекинада. Гос. Малый оперный театр. Л., 1933. Архив и музей Михайловского театра.
18. Арлекинада [балет, комп. Р. Дриго]: эскизы женских и мужских костюмов М. П. Бобышова [Эскизы / Папка]. Архив и музей Михайловского театра.
19. Шерман И. Э. Малый оперный театр в Ленинграде в общей системе оперных театров Советского Союза. Рукопись // Кабинет рукописей. Ф.84. Оп.1. Ед. 1.
20. Эскизный фонд Отдела рукописей, редких книг, архивных и изобразительных материалов Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки. ЭФ В 842. Миллионы Арлекина [балет, комп. Р. Дриго]: эскизы женских и мужских костюмов И. А. Всеволожского. 145 л.

### Газеты

21. Афиши Императорских театров. Типография Императорских СПб театров, Моховая. 1900. Февраль. № 40.
22. А. П[ещеев]. Театр и музыка // Новое время. 1900. 14 февр. № 8609. С. 4.
23. Бенефис г-жи Кшесинской // Новое время. 1900. 15 февр. № 8610. С. 5.
24. Е. К. [Кони Евгений Федорович] Бенефис М. Ф. Кшесинской // Новости и биржевая газета. 1900. 15 февр. № 46. С. 3.
25. Н. Б[езобразов]. Театральное эхо. Балет // Петербургская газета. 1900. 17 февр.
26. Н. Б[езобразов]. Бенефис кордебалета // Петербургская газета. 1902. 18 февр. № 48. С. 3.
27. Н. Б[езобразов]. Бенефис М. Ф. Кшесинской // Петербургская газета. 1900. 14 февр. № 44. С. 3.
28. С.-Петербургский балет // Ежегодник императорских театров. 1899/1900. С. 111–114.
29. Э. [Энгель Ю.]. Театр и музыка // Россия. 1900. 16 февр. № 292. С. 3.
- 29а. Лешков Д. Постановка и реставрация балетов // Ежедневник Петроградских гос. академических театров. 1922. № 11. С. 39.

30. Арлекинада. Балетный спектакль в Малом оперном театре // Красная газ., утр. вып. 1933. 5 июня.
31. Бобышов М. Арлекинада // Красная газ., веч. вып. 1933. 5 июня.
32. Богданов-Березовский В. Три премьеры. В поисках синтетического музыкального спектакля // Советское искусство. 1933. 14 июля.
33. Богданов-Березовский В. Ленинградские дирижеры // Ленинградская Правда. 1933. 22 апр.
34. В. Н. Комедия, которую танцуют // Красная газ., утр. вып. 1933. 8 июня.
35. А. Г-е [Граве]. Молодой балет Малегота // Ленинградская Правда. 1933. 14 июня.
36. Розенберг, Исаева, Мусатов, Чернышенко. Как мы работали // Смена. 1933. 23 июня.
37. Ростовцев М. А. Арлекинадцам Малегота // Смена. 1933. 23 июня.
38. Соллертинский И. Арлекинада // Рабочий и театр. 1933. Июнь. № 16. С. 9.
39. Соллертинский И. Веселая комедия в танцах. Первый балетный спектакль в Малом оперном // Красная газета. Веч. вып. 1933. 8 июня.

### Примечания

1. Тема основания балетной труппы МАЛЕГОТа подробно рассматривается в научной статье: Сердюк Н. Д. Балет Михайловского театра: от организации труппы к первому спектаклю // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 1(26). С. 148–152.
2. См.: Смирнова В. И. Развитие французской ветви комедии дель арте и балет «Арлекинада» М. Петипа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 97–106.
3. См.: Соллертинский И. Арлекинада // Рабочий и театр. 1933. Июнь. № 16. С. 9.; Соллертинский И. Веселая комедия в танцах. Первый балетный спектакль в Малом оперном // Красная газ., веч. вып. 1933. 8 июня.
4. См.: А. Г-е [Граве]. Молодой балет Малегота // Ленинградская Правда. 1933. 14 июня.
5. См.: Арлекинада. Гос. Малый оперный театр. Л., 1933. Кроме содержащейся в буклете развернутой программы и либретто спектакля, особую ценность имеют включенные в него статьи создателей спектаклей: «Танцевальная комедия» – статья постановщика спектакля заслуженного балетмейстера Ф. В. Лопухова, «Парижский карнавал» – статья художника спектакля М. П. Бобышова, «Музыкальная „Арлекинада“» – статья дирижера спектакля И. Э. Шермана.
6. Это балеты: «Испытание Дамиса», «Времена года», «Миллионы Арлекина» («Арлекинада») и «Ученики Дюпре».

7. Подробнее см.: Смирнова В. И. Развитие французской ветви комедии дель арте и балет «Арлекинада» М. Петипа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 97–106.
8. В спектакле Мариуса Петипа 1900 года «Серенада Арлекина», несмотря на «вокальное» название, исполнялась только артистом балета под аккомпанемент ансамбля мандолин, которые играли за сценой. В 1922 году Дриго переложил «Серенаду» для оркестра (возможно, это было сделано для возобновления Ф. Лопуховым «Арлекинады» в бывшем Мариинском театре). Вскоре на музыку «Серенады Арлекина» Дриго положили стихи итальянского поэта Джованни Гаэта, известного как Е. А. Mario, и после ее исполнения знаменитым итальянским тенором Беньямино Джильи она стала популярным романсом под названием «Ночь любви» (Notturmo d'Amore). В спектакле 1933 года «Серенада» исполнялась на русском языке.
9. Сбир – (фр. sbire, ит. sbirro) в Италии, Франции и нек. др. странах: судебный стражник, полицейский.
10. Пульчинелла – французский вариант итальянского Пульчинеллы. В 1685 году итальянский актер Микеланджело Фраканцани, прибывший в Париж, создал нового персонажа с тем же именем, смешивая характеристики итальянского персонажа с французскими. Он акцентировал размер горба, добавил один горб на грудь, сохранил оригинальную маску и надел на голову конусообразную шляпу, украшенную петушиными перьями.
11. Первый раз концертный номер «Ловля жаворонков», сочиненный для Красносельского театра, был исполнен в 1868 году и через год он был включен в московскую постановку «Дон-Кихота». В нем участвовали балерина-«жаворонок», Арлекин, корифейки (6 корифеек в «Дон-Кихоте»; 12 корифеек в «Арлекинаде»). В балете Петипа „Арлекинада“ (1900) сцена «Ловля жаворонков» становится своего рода историей любовных превращений, где охотник Арлекин преследует жаворонка-Коломбину и ранит ее. В этом балете мы видим эволюционирующий субреточный образ Коломбины, присутствует элемент превращения Коломбины в кокетливую птицу-жаворонка.

### ОПЕРА «ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК» В ТЕАТРАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ НИКОЛАЯ СМОЛИЧА

Режиссерский путь Николая Васильевича Смолича (1888–1968) на музыкальной сцене совпал с эпохой авангарда, периодом театральных поисков и экспериментов 1920-х годов. Уже в первых оперных постановках на сцене бывшего Михайловского театра Смолич проявляет себя как режиссер, открытый новым идеям и смелым решениям, став впоследствии значимой фигурой в истории советского музыкального театра – и это, несмотря на репутацию «формалиста». Парадоксально, но в контексте суровых идеологических будней советского искусства творческая судьба Смолича сложилась успешно и благополучно.

По окончании в 1911 году драматических курсов при Императорском театральном училище будущий режиссер музыкальной сцены уверенно погружается в театральную профессию: поступает в труппу Александринского театра как драматический артист, посещает знаменитую студию В. Э. Мейерхольда на Бородинской улице и начинает преподавательскую деятельность на курсах актерского мастерства. Знакомство с Мейерхольдом и участие в качестве артиста в его постановках навсегда определяют театральные взгляды Смолича, его увлеченность творческими поисками и решением новых сценических задач.

«Автор, – писал Смолич в 1929 году, – должен иметь возможность сказать, что он хочет, режиссер должен быть свободен в способе воплощения этого замысла. У театра есть свои законы и права, которые исключают претензию автора смотреть на театр, как на приказчика своего произведения» (18; 14). Это стремление к свободе, отстаиванию авторского права режиссера, сформировало художественный стиль и постановочный метод Смолича.

Жажда театральных экспериментов приводит режиссера на музыкальную сцену – в бывший Михайловский театр, который впоследствии станет называется сокращенной аббревиатурой МАЛЕГОТ (Малый Ленинградский государственный оперный театр). С 1924 по 1930-е годы Смолич вместе со своим единомышленником дирижером Самуилом Самосудом определяли творческое лицо этого театра, разрабатывали собственную художественную программу, внедряли новые методы административного управления. За годы их совместной работы на сцене МАЛЕГОТа были поставлены самые громкие музыкальные премьеры XX века – например, «урбанистические» оперы Эрнста Кшенека

«Прыжок через тень» (1927) и «Джонни наигрывает» (1928), мировые премьеры опер Дмитрия Шостаковича «Нос» (1930) и «Леди Макбет Мценского уезда» (1934). По силе художественного воздействия, способу воплощения, мастерству и ансамблю певцов, интерпретации партитуры – это были спектакли, навсегда оставшиеся на страницах истории советского музыкального театра как лучшие достижения советской сцены 1920-х – 1930-х годов.

В 1930-м году Смолича приглашают занять должность главного режиссера Большого театра. Получив в распоряжение масштабные творческие ресурсы главной оперной сцены страны, ленинградский режиссер продолжал отстаивать экспериментальные концепции, непривычные для оперной сцены способы актерского существования. Музыкальный руководитель Большого театра Н. С. Голованов так отзывался о новом режиссере: «Он человек с большой фантазией, несколько формалист на сцене, а в целом занятный, интересный режиссер с загибами, столь свойственными этой профессии в погоне за оригинальностью. В общем Смолич – петербургская штучка со всеми положительными и отрицательными сторонами этого жанра» (15; 240). Не все в коллективе Большого театра с энтузиазмом приняли творческие искания режиссера – имперские традиции (культ оперных звезд, считающих себя главными в спектакле) и начало компании по борьбе с формалистическими течениями сыграли против творческой активности режиссера. Смолич часто возвращался в Ленинград, продолжая выпускать оперные премьеры на сцене МАЛЕГОТа со своим театральным партнером Самуилом Самосудом.

Одним из громких музыкальных событий этого периода стала мировая премьера оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Д. Шостаковича, поставленная Смоличем и Самосудом на сцене МАЛЕГОТа в 1934 году. Вслед за ленинградской премьерой, в 1935 году Смолич ставит оперу Шостаковича в Большом театре. Московская постановка оказалась в центре скандала, и ее сценическая жизнь завершилась выходом печально известной редакционной статьи «Сумбур вместо музыки» (опубликована в газете «Правда» 28 января 1936 года). Это была государственная кампания по борьбе с «леваками» тенденциями и «формализмом» в советском искусстве, которая ударила не только по Шостаковичу, но и сказала на столичной карьере самого Смолича. Вопреки сталинским репрессиям, которым подверглись в те годы деятели культуры и искусства, Смолич избежал идеологического преследования и был переведен в 1938 году на должность главного режиссера (позже он станет одновременно и директором, и художественным руководителем) Киевского театра оперы и балета им. Т. Шевченко.

Несмотря на масштаб творческой личности Николая Смолича и значимости его оперных постановок – до сих пор не существует ни монографии, ни сборника статей, посвященных исследованию его жизни и художественных достижений на советской музыкальной сцене. Пробелы существуют как в изучении начала его творческого пути (актерская и преподавательская деятельность), так остается неисследованным и период его художественного руководства Киевским театром оперы и балета, где, согласно воспоминаниям современников, Смолич поставил лучшие спектакли, проявив себя как опытный и зрелый театральный режиссер. Редкие искусствоведческие публикации и научные статьи не охватывают всех многочисленных оперных работ режиссера, по-прежнему остаются без внимания его спектакли по русской оперной классике, не изучены эволюция его постановочного метода и творческие параллели.

Первой оперной работой Смолича, обратившей на себя внимание и спровоцировавшей полемические дебаты в музыкальной среде, был «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. Постановка этой оперы сыграла важную роль в становлении Смолича как режиссера музыкального театра, задавала экспериментальный вектор его будущих отношений с оперной сценой. Само жанровое определение «Золотого петушка» – данное композитором и либреттистом Владимиром Бельским – «небылица в лицах», привлекло Смолича возможностью театральных экспериментов. Неслучайно режиссер обращается к «Золотому петушку» дважды: в 1923 году он ставит спектакль в бывшем Михайловском театре, а в 1932 году на сцене Большого театра в Москве. Однако еще до революции партитура «Золотого петушка» привлекала постановщиков возможностью не только актуализировать сатирический сюжет, но и применить в спектаклях новый художественный язык, и, прежде чем приступить к анализу двух постановок Смолича, посмотрим в какое художественное наследие опера Римского-Корсакова досталась советской оперной сцене.

Искусствоведы называют «Золотого петушка» самой загадочной оперой в творчестве композитора. В этой последней из пятнадцати опер Римского-Корсакова, написанной в 1907 году, отразились антимонархические настроения эпохи, скрывались символы и ассоциации, читались аллюзии на современные события общественно-политической жизни. Все это свидетельствует о сложном идейно-эстетическом замысле «Золотого петушка».

Дирижер Николай Голованов, работая над постановкой оперы, писал о композиторе так: «Здесь, в этой опере, он колдун, астролог, чернокнижник, смятенный нервный импрессионист, поставивший глубокую, неразрешимую проблему, в своих музыкальных провидениях и прозрениях

что-то недоговоривший, ревниво унесший с собой тайну какой-то мучительной загадки» (15; 369). Римский-Корсаков так и не дождался премьеры в театре, политические намеки не могли пройти мимо цензуры, а что-либо менять в опере композитор отказывался. Уже после смерти Римского-Корсакова «Золотой петушок» был поставлен на сцене и вскоре стал одним из самых репертуарных произведений русского музыкального театра. В стремлении разгадать тайну «Золотого петушка» постановщики упражнялись в театральных экспериментах, открывая в опере новые смыслы, применяя новые изобразительные решения и технические приемы.

Борис Асафьев называл оперу Римского-Корсакова – «лукавая и затейливая игрушка» (1; 194). Действительно, центральные персонажи оперы – Додон, Шемахинская царица и Звездочет – кажутся «куклами», ведомые таинственным кукловодом к разгадке зашифрованного композитором смысла. Золотой петушок призван сохранить покой «царствующего на боку» Додона, а по факту наводит тревогу и смятение по всему сказочному государству.

В основе музыкального образа царя Додона заложены элементы фольклора и народной песенной культуры, при этом композитор в изобилии использует «ложнопатетические» и бытовые характеристики, намеренно дискредитируя царя. «Если придать Додону, – писал Борис Асафьев, – черты благородства и героизма – сказка бы стала трагедией, уклон к которой в ней, несомненно, чувствуется» (1; 195). Это обстоятельство превращает сказку в философскую трагикомедию, а несчастный Додон оказывается жертвой бесовского соблазна чувственных чар восточной красавицы – Шемаханской царицы.

Шемаханская царица – персонаж, владеющий искусством обольщения. Музыкальные критики писали, что она – воплощение зла, что в ее образе разоблачается декаденство с «ядовитой красотой и внутренней пустотой». Она появляется как мираж: «Ее родина – мечта, – писал А. В. Луначарский, – она вся насквозь – греза страстная, чувственная, пьянящая» (13; 278). Характеризуя образ Шемаханской царицы, Борис Асафьев дополнял: «Как только намечается уклонение в сторону грубого комизма, шаржа, как только вмешивается струя уличной насмешки – мираж исчезает» (1; 195). Мозаика восточных звучаний делает этот образ символом красоты и чувственности, увлекая в капкан страждущего новых ощущений царя Додона.

Но самым таинственным персонажем «Золотого петушка» является Звездочет, появляющийся в начале и в финале оперы. Восточный мелодический рисунок сближает его с Шемаханской царицей, но и оставляет исследователям немало загадок. Например, финальная фраза Звездочета:

«Разве я лишь да царица / Были здесь живые лица» – придает персонажу ореол загадочности – он и герой сказки, и рассказчик истории, и обличитель додONOва царства, и таинственный кукловод, решающий незавидную судьбу сказочных героев. В другой риторической фразе Звездочета: «Что даст новая заря?» – читался зашифрованный вопрос к обществу, призыв к переменам, накануне которых находилась Российская империя.

Опера была завершена Римским-Корсаковым в 1907-м году, а в 1908-м представлена в Дирекцию императорских театров. Реакция цензоров во многом была предсказуема – в «Золотом петушке» усмотрели сатиру на монархию. После долгих правок текста либретто опера была разрешена к постановке в Большом театре, но и там встретила затруднения. Московский генерал-губернатор С. К. Гершельман не торопился дать разрешение на постановку, ссылаясь на то, что в обществе еще помнили об убийстве великого князя Сергея Александровича Романова, погибшего от бомбы террориста у Никольской башни Кремля в 1905-м, и постановка оперы с антимонархическим сюжетом могла вызывать нежелательные ассоциации.

Мировая премьера «Петушка» все же состоялась, но не на императорской сцене, а в частном оперном театре, как часто бывало с операми Римского-Корсакова. Премьера оперы прошла 24 сентября 1909 года (дирижер – Э. А. Купер, режиссер – П. С. Оленин, художник – И. Я. Билибин) и была посвящена памяти композитора. По воспоминаниям современников, первенство в этой премьере принадлежало «декоратору». Спектакль оформлял художник русского модерна, легко узнаваемый по своему неповторимому «сказочному» стилю, Иван Билибин. Театровед В. И. Боровский так характеризовал его декорации: «Художник создал спектакль-сказку, где древнерусский колорит соединялся с чертами неведомой и фантастической эпохи. Поэтому во многом тревожная, сатирически заостренная тема оперы воспринималась как символическая» (2; 124–125).

Живопись Билибина с причудливыми цветочными орнаментами (характерными для модерна) и национальным колоритом соответствовала не только содержанию пушкинской «русской» сказки, но и художественной эстетике эпохи Серебряного века. Как опытный иллюстратор Билибин сохранил на сцене верность графическому принципу: отправной точкой сценографии стала симметричность решений, сочетание плоского и объемного изображения, наивный стиль крестьянского искусства. В орнаментах Билибина причудливыми узорами сплетались мистическая, гротескная и сатирическая линия. В первом действии открывался вид на игрушечный город-Леденец, расположенный в перспективе арочных пролетов царских палат, а в финале оперы

он приближался, занимая все пространство сцены. Режиссер премьеры П. С. Оленин подчинил сценическое действие одной идеи – разоблачению царства Додона, в котором персонажи, одетые в живописные русские костюмы, казались народными игрушками из лубочного представления, разыгрывающие поучительную «сказку со смыслом».

Вслед за частной труппой Зимина опера наконец была разрешена к постановке в Большом театре. Премьера «Золотого петушка» на императорской сцене состоялась 6 ноября 1909 года (дирижер – В. И. Сук, режиссер – В. П. Шкафер, художник – К. А. Коровин). Авторы спектакля всеми способами постарались избежать политических ассоциаций – постановка была выдержана в традициях пышных императорских представлений, с невероятным размахом, сценическими трюками и роскошными костюмами. Декорации Коровина выражали «чисто декоративную архитектуру» – художник изобразил богато украшенные огромные своды царского терема, выступающие доминантой сценического пространства. Все царские сцены были обставлены с размахом – всюду золото, блеск бутафории и роскошь костюмов. Не удивительно, что современникам выступление в поход сказочного Додона напоминало пышно поставленный на этой же сцене пролог оперы «Князь Игорь».

Постановщики избегали сатирического заострения, не говоря уже о том, что роскошные декорации вступали в явное противоречие с персонажами «Петушка». Отвлекали внимание от политических ассоциаций и сценические трюки, сделанные по последнему слову бутафорской техники. Рецензент увлеченно описывал золотого петушка, изготовленного из фольги на специальных пружинах: «Петушок кажется живым. Он бьется в руках Звездочета, хлопает крыльями, кивает головой. В последнем акте он вполне правдоподобно летает по сцене, бросается на Додона, клюет его и скрывается в вышине» (8; 261). Акцент на богатом убранстве и технические трюки спектакля лишили оперу Римского-Корсакова сатирического звучания. Вдова композитора Н. Н. Римская-Корсакова, посетив спектакли частной оперы и Большого театра, писала С. Зимину: «На казенной сцене постановка богаче и оркестровые силы, конечно, больше, но дух сочинения передан на Вашей сцене вернее. Дух-то и важен в высшей степени» (2; 124).

Новаторская версия «Золотого петушка» была показана в Париже 24 мая 1914 года антрепризой Сергея Дягилева (дирижер – П. Монте, режиссер – С. Л. Григорьев, хореограф – М. М. Фокин, художник – Н. С. Гончарова). В поиске новых имен, по личной рекомендации А. Н. Бенуа, Дягилев приглашает оформить спектакль художника русского авангарда Н. С. Гончарову. Антрепренер не ошибся с выбором – в постановке «Золотого петушка» Гончарова соединила «славянскую экзотику»

с абстрактным подходом, но разочаровала Бенуа, который был недоволен результатом, называя сценографию «дикопестрой азиатчиной».

В поиске зрелищного образа художница отталкивалась от традиций иконописи, фресок и старинного лубка. Посетив парижскую премьеру оперы, бывший директор Императорских театров С. М. Волконский писал: «Русская сказка с боярами, боярышнями, бабами, мамками, с кокошниками, полотенцами, платочками, игрушками предстала перед зрителем в размерах огромной книжки для детей, со всей преувеличенностью, какую сообщает невероятным событиям детское воображение» (8; 270). На занавесе расцветали волшебные цветы, на задниках парили сказочные птицы с «яблочными» узорами, мерцали свечи величиной с человека, на сцену выезжали игрушечные верблюды – все смешалось в сказочной фантазии Гончаровой. Современники называли решение спектакля «футуристичными», петербургские газеты сообщали, что художница написала такие декорации, от которых покойный композитор перевернулся бы в гробу.

Радикальным был и постановочный замысел дягилевского «Петушка». Певцы не участвовали в действии – солисты и хор, одетые в одинаковые костюмы, располагались по бокам сцены на специальных пандусах, они «сливались» с кулисами. Действие в опере разыгрывали танцоры, от которых постановщик спектакля М. М. Фокин требовал «много танцев и стилизованной пластики», вдохновившись старинными игрушками, позами на иконах и узорами русских вышиванок. Живописное решение оперы погружало зрителей в мир детской фантазии, а кукольная пластика танцоров местами наводила «мистическую жуть». «Золотой петушок» был словно увиден глазами ребенка, сознание которого способно выходить за границы реальности, погружаться в лабиринты воображения. Постановочный стиль дягилевского «Золотого петушка» определил новую театральную эстетику, ознаменовав конец старой эпохи оперных представлений.

Принцип лубка был положен в основу другой премьеры «Петушка», которая прошла незадолго до революции на сцене Народного дома в Петрограде 26 октября 1916 года (дирижер – А. М. Пазовский, художник – В. А. Симов, режиссер – А. А. Санин). Спектакль в оформлении знатока русской старины художника Московского Художественного театра В. А. Симова отличался бытовой обоснованностью, подчиненностью актерскому существованию и режиссерской задаче. «В Народном доме, – писал в рецензии на спектакль Б. В. Асафьев, – балаган сыграл значительную роль в сценическом воплощении небылицы. Подчеркивались малейшие намеки на шутовство. Цель вызвать смех во что бы то ни стало доминировала над заботой о художественной

мере. Все повадки, ужимки действующих лиц были рассчитаны на назойливое возбуждение хохота» (1; 196). Но, как вспоминали очевидцы этого спектакля, зрителям было не до смеха. Постановка шла накануне падения самодержавия, и финальный плач народа по Додону был трактован как растерянность, страх перед неизвестным будущим.

Постановки «Золотого петушка» эпохи Серебряного были примерами стилистических и художественных поисков, пересмотра принципов оформления оперных постановок, апробации современных выразительных средств, нового способа существования артиста в музыкальном спектакле. Экспериментальную линию постановки «Золотого петушка» продолжил и режиссер Николай Смолич, но уже на сцене советского театра – в эпоху «Театрального Октября», ознаменовавшего период радикальных перемен в сценическом искусстве, утвердившего право режиссера на авторское высказывание, разрушившего традиционные принципы и подходы.

Премьера «Золотого петушка» на сцене МАЛЕГОТа состоялась 22 сентября 1923 года (дирижер – С. А. Самосуд, режиссер – Н. В. Смолич, хореограф – Г. М. Баланчивадзе, художник – М. П. Бобышев). Спектакль был возобновлен в 1925 году и в общей сложности был показан на сцене 84 раза. Смолич приступил к постановке «Петушка» сразу после премьеры оперетты Ф. Легара «Там, где жаворонок поет», которая с большим успехом прошла на этой же сцене 31 марта 1923 года (дирижер – С. А. Самосуд, режиссер – Н. В. Смолич, художник – Н. А. Ушин). Несмотря на различие музыкальных жанров эти два спектакля были связаны общим постановочным стилем, экспериментальными приемами и методами, ставшими в последствии «визитной карточкой» режиссера.

В статье «Октябрьская революция», опубликованной в 1925 году (когда Смолич уже стал художественным руководителем театра), режиссер писал: «С Октябрем узкие рамки традиций развалились, и в театр широко проникли методы новых исканий, проб и идеологических подходов. В этом направлении театр с головокружительной быстротой двинулся вперед» (17; 22).

Обращение к жанру оперетты стало стратегией режиссера в первых шагах реформирования музыкальной сцены. Легкий развлекательный жанр, основанный на синтезе драмы, музыки и хореографии, позволял по-новому подойти к построению сценического действия. Благодаря оперетте Смолич ставил задачу воспитания синтетического артиста, когда музыка, пластика и танец становились осмысленными выразительными компонентами актерского существования на сцене. «Веселие, условность убогой логики, жизнерадостность, здоровый смех

и фантастичность действия – не порок, а скорее одно из наивысших достоинств этой области» (17; 22), – писал Смолич позже об оперетте.

Сюжет «Жаворонка» не отличался замысловатостью. Городской художник Сандор, рисуя деревенские пейзажи, влюбляется в крестьянскую девушку Маргит, которая планирует выйти замуж за такого же крестьянина. Расстроив деревенскую свадьбу, Сандор увозит Маргит в Будапешт, мечтая сделать девушку культурной и образованной, но богемная жизнь снова увлекает его. Оскорбленная в своем чувстве Маргит возвращается к прежнему жениху, туда, «где жаворонок поет».

Романтическую «пасторальную» оперетту Легара Смолич превращает в театральное действо с пышными декорациями, пластическими этюдами и экстравагантными танцами. Критики писали о «всевозможных ухищрениях» режиссера, пытающегося привить оперетте «стиль английской феерии» (3; 14). Вот как описывал постановку рецензент журнала «Музыка и театр»: «Интересны некоторые трюки режиссера. Правда его мальчишки, кстати и некстати появляющиеся на сцене, взяты напрокат у Мейерхольда, но некоторые сцены сделаны очень мило. В целом же, это, конечно, Смолич: валяются на ступеньках и танцуют сидя <...> Пока смотришь – очень интересно. Сплошная феерия <...> Ни с того, ни с сего – какие-то танцующие нимфы (это в деревне-то!) Восточный диван и опахало – в городском доме. Косари во фраках... Словом, нелепостей хоть отбавляй!» (4; 5).

По мнению критика, режиссерские «нелепости» (новые постановочные приемы) разрушили драматическое содержание оперетты обилием «фее-рических эффектов», но так понравились зрителям, что оперетта Легара шла в репертуаре более десяти лет и выдержала 186 представлений (9; 7).

Одержимость режиссера сценическими эффектами была продолжена и усилена в постановке оперы «Золотой петушок». Смолич подошел к воплощению «небылицы в лицах» новаторским методом, разбив партитуру на самодовлеющие эпизоды, как в эстрадном ревю. Экспериментальный спектакль был наполнен множеством изобретательных деталей, иллюстрирующих даже чисто симфонические эпизоды. Сценическое действие «Петушка» превращалось в театральный коллаж, в пространство режиссерской фантазии.

«Сквозь фантастическую ткань будет просвечивать канва политической сатиры» (14; 42), – предупреждал режиссер перед премьерой. Но «фантастика» в спектакле затмила политическое содержание. Цирковые трюки, кино, фейерверки и световые транспаранты – безусловно, были новшеством для оперной сцены начала 1920-х годов. Режиссер использовал в постановке все доступные технические и зрелищные

эффекты, которые и составили «фантастическую ткань» действия, привлекая внимание зрителей. Интересно, что критики практически не описывают подробностей режиссерского текста ввиду того, что обилие трюков и эффектов в спектакле не позволяло уместить все описания в формат коротких рецензий. Композитор и музыкальный критик Н. М. Стрельников писал, что трюк в «Золотом петушке» Смолича есть «плод зримого, обмозгованного со всех сторон размышления, когда он взвешен, расчленен, измерен и рассчитан» (19; 16).

Оформлял постановку «Петушка» М. П. Бобышев – художник, творческий стиль которого сложился под влиянием «мирискутников». Его декорации и костюмы, решенные в графическом «мозаичном» стиле, служили красочным фоном для сценических эффектов режиссера. В живописных задниках и кулисах Бобышев использовал мотивы русских (царство Додона) и иранских миниатюр (шатер Шемаханской царицы). Критики писали о доминанте в декорациях красных и желтых тонов, сливающихся в живописные полотна, чему немало способствовала сложная световая партитура.

По воспоминаниям очевидцев, сценические эффекты Смолича в «Золотом петушке» не знали меры: «Между тем передачей постановки «Петушка», – писал в рецензии Н. М. Стрельников, – испытанному в области ошеломительности режиссеру, Н. Смоличу, всей постановке сразу дано было именно такое направление – поразить зрителя» (19; 15). Рецензент сравнивает премьеру «Петушка» с постановкой «Жаворонка», иронизирует над Смоличем, настаивая на том, что режиссерские трюки отвлекают зрителей не только от музыки, но и от перипетий сказочного сюжета: «Попробуйте заставить актеров посидеть ногами вверх или походить колесом. Если это и понравится в первом акте, то во всяком случае это понравится меньше во втором, и совсем уже не понравится в третьем. Трюк – замечательная и весьма современная вещь. Может быть, трюк сейчас, единственная вещь, а прочее все гниль. Но трюкизм, как феноменология трюкомании режиссера – явление неудобоваримое в дозах venepa, около выписки которых заботливые медики исстари не забывают ставить осторожное: sic! Все это наглядно восчувствовано было мною на 2-м акте смоличевского «Жаворонка» (19; 15).

Пролог «Золотого петушка» с появлением Звездочета задавал тон всей постановке, насыщенной эффектами – сказочный персонаж сидел на полу-месяце, словно «конфетная красавица на коробке из-под мармелада». Смолич разбивал партитуру на эпизоды, для каждого из которых, параллельно с основным действием, было придумано многоплановое решение – светящиеся транспаранты, цирковые трюки и даже кинематографический показ.

В сцене зыбкого мечтательного сна Додона, за тюлем, расположенным у живописного задника, появлялась цирковая эквилибристка, пластически иллюстрирующая сладострастные грезы царя о восточной красавице. Или, в течении арии Шемаханской царицы, режиссер устроил на заднем плане едва ли не первый в истории театра кинематографический сеанс – на непрерывно крутящимся вале зрители видели очертания позировавшей танцовщицы. Эти эффекты, кажущиеся сегодня ходовыми приемами, позволяли критикам задать вопрос: «Не место ли „транспарантам“ в оперетте и „видениям“ в кинематографе? И причем тут в самом деле, Николай Андреевич Римский-Корсаков?», – риторически возмущался в рецензии на спектакль Н. М. Стрельников.

Недоумение вызывала и хореография спектакля, поставленная двенадцатилетним Г. М. Баланчивадзе, будущим реформатором танца и основателем американского балета, сменившего в последствии свое имя на Джордж Баланчин. Увлечение начинающего хореографа экспериментами в искусстве танца нашло поддержку Николая Смолича, приветствовавшего нестандартные подходы и эпатажные решения. В сцене шествия свиты царя Додона хореограф выстраивал полифонический рисунок танца, нарушал звучащее в партитуре чередование групп, расслаивал хореографическую ткань, «путал» рисунок пластического воспроизведения музыки. «Как паче всего, мог он додуматься до передачи русской, соль-мажорной темы в ее кульминационно тяжелом возвращении четырьмя субтильным баядеркам – все это уму не постижимо» (19; 17), – возмущался Н. М. Стрельников нестандартным находкам хореографа.

Обилие развлекательных приемов Смолича, использованных в постановке «Золотого петушка», не принял и Б. В. Асафьев, отмечая много спорного в этом спектакле. Все «ухищрения» режиссера, его стремление привнести в оперу элементы ревю, критик назвал «никчемным балластом». При этом Асафьев оценил конструктивные решения спектакля: «При некоторой неизбежной склонности в сторону поблажек „развлекательным эффектам“, Смолич все же прекрасно группирует массы, сцепляет их с жестом солистов, умело организует ритм перемещений и чутко сцепляет разрывы» (5; 14). Увлечение сценическими трюками было воспринято как новшество для оперного спектакля: «Мы хорошо помним их, хотя бы в легаровском „Жаворонке“. Но, то, что, может быть уместно в оперетте, то совсем не годится для шедевра Пушкина и Римского-Корсакова» (12; 6), – писал рецензент газеты «Петроградская правда».

В актерском составе «Золотого петушка» (Додон – П. Журавленко, Шемаханская царица – В. Стратонович и Р. Горская, Звездочет – С. Балашов, Полкан – И. Сердюков, Амфела – О. Тарновская) художественным

открытием оказалась работа П. Журавленко в роли царя Додона. «Партия для него высоковата, – писал Б. В. Асафьев, – вследствие чего временами чувствуется напряжение и даже утомление, но музыкальность певца и его актерский талант сглаживают трудности, так что в целом это, безусловно, выдающееся мастерское, волнующее исполнение» (5; 14).

П. Журавленко превосходно чувствовал оперный жест, темп и ритм оперной речи, сочетал драматическую выразительность и вокальную интонацию. Критики единодушно отмечали сценическую «находчивость» артиста, его мастерское владение пластикой. «Особенно же интересно наблюдать, – описывал Б. Асафьев игру Журавленко, – за выразительной жизнью рук, за ритмом их движений и динамическими оттенками жеста: острый акцент рукой, усиливающий смысл и характер интонаций; жест, как бы вызывающий всплывающее в уме слово (чаще всего на паузе); обозначение рукой пространственных отношений (жест в виде дуги или арки); жест, выразительно подкрепляющий высказанное утверждение и как бы выполняющий его (например, при фразе „спрятал бы его в мешок“) – все это закономерно и непрерывно чередуется во многообразных сочетаниях, согласно смыслу музыкальной интонации, по мере развертывания перед нами личности и судьбы Додона» (6; 8).

Партитура жеста свидетельствовала о совместном поиске артистов и режиссера стиля игры, способа актерского существования в «небылице». Царь Додон в исполнении П. Журавленко был утрированным, гротескным персонажем. Преувеличенный способ игры противопоставлялся реальности, бытовой логике – персонаж преображался, становился «сказочным».

Сложнее понять манеру существования исполнительниц роли Шемаханской царицы. По воспоминаниям современников, режиссер строил образ восточной соблазнительницы на основе «опереточной красоты». По словам критика певица В. Стратонович была далека от обольстительницы как «сейсмографическая станция в Пулковке от центрального места японского землетрясения» (19; 17). Вторая исполнительница партии Р. Горская в «бездушной красоте» напоминала сфинкс – загадочная, злая и расчетливая, ее персонаж был враждебен, противопоставлен Додону и его окружению. В арии Шемаханской царицы дирижер С. Самосуд убыстрял темп, лишив арию восточной певучести и гипнотического воздействия.

Постановка Смоличем «Золотого петушка» в 1923 году отражала тенденцию «циркизации» театра, переориентировавшую «элитарное» оперное искусство на массового зрителя. Отсюда – доминирование в спектакле цирковых приемов, трюков, фокусов, визуальных эффектов,

работающих на многоплановое ассоциативное восприятие. «Режиссер, – писал рецензент, – расточил такое обилие всяких театральных эффектов, такую сложность компоновки деталей, что зритель едва ли в состоянии впитать в себя и оценить по достоинству – у него, что называется, рябит в глазах» (10; 4). Авангардные эксперименты Смолича на оперной сцене, сочетание элементов шоу, цирка и театра свидетельствовали о реформаторском подходе к постановке оперного спектакля, поиске новых художественных форм и нового языка в традиционном искусстве.

Второй раз режиссер обратился к постановке «Золотого петушка» спустя девять лет уже в должности художественного руководителя Большого театра. Премьера спектакля состоялась 16 января 1932 года (дирижер – Н. С. Голованов, режиссер – Н. В. Смолич, художник – Ф. Ф. Федоровский). В предыдущей сценической версии оперы Римского-Корсакова, премьера которой прошла в Большом 9 сентября 1924 года (дирижер – В. В. Небольсин, режиссер – В. А. Лосский, художник – М. А. Петровский), постановщик Владимир Лосский, выстраивал концепцию спектакля с позиций «социологического» подхода, разрушая привычный финал «Золотого петушка». Если в либретто оперы, после гибели Додона, народ с «тихим отчаянием» спрашивал: «Что даст новая заря? Как же будем без царя?», то в спектакле 1924 года народ уверенно маршировал прямо к рампе и, не считаясь с характером музыки Римского-Корсакова, оптимистично заявлял: «Жить мы будем – без царя!» (7; 171).

Благодаря сюжету, высмеивающему правление сказочного царя Додона, советский оперный театр часто обращался к этой опере, усиливая в постановках социальную сатиру на царский режим, но Смолич пошел другим путем. Оставаясь верным своим театральным принципам, в прочтении «Золотого петушка» на сцене Большого театра он вновь обращается к авангардной эстетике, делает акцент на развлечении публики и сценических трюках.

В Прологе спектакля вместо Звездочета появлялся артист, изображающий композитора оперы – Римского-Корсакова. Он сидел за письменным столом, а перед ним другой артист – на этот раз балета, пластически изображал «живой» памятник Пушкину. Царская дума заседала в бане и государственные вопросы решались в окружении веников и банных шашек. Банный обряд служил метафорой фразы «царствуй лежа на боку».

Звездочет вылетал прямо из печки вместе с паром. Шемаханская царица олицетворяла науку и противостояла «додонству» (термин самого Смолича). Поэтому в шествии Шемаханской царицы, которая при этом не расставалась с хлыстом, участвовал балет «индустриальных» масок – символы технического прогресса и торжества научных знаний. Ария царицы также

была иллюстрирована артисткой балета. Как видим, эстетика спектакля во многом повторяла петроградского «Золотого петушка» 1923 года.

Обилие сценических эффектов (вылетающий из трубы Звездочет и «настоящий» пар из печки – производили на зрителей большое впечатление) не означало, что Смолич не следовал идеологическим задачам своего времени. Режиссер строил «наглядную агитацию» – без тонкости и изящества, с элементами эстрадного ревю, но все же в рамках нормативной эстетики. Разоблачение «додонства», сатира на монархию, гротескные приемы, гимн индустриализации – как и в «Петушке» 1923 года Смолич выбирает путь эксперимента, спектакль по принципу «коллажа».

В эстетике «агитационного» авангарда были выполнены и декорации художником Большого театра Ф. Ф. Федоровским. Цветовые решения, деформация тона, пространственное искажение, строение перспективы в эскизе задника «Града-леденца», наиболее близки по стилю к станковым работам художников-авангардистов, в частности – Врубеля и Пикассо. В основе архитектоники декораций Федоровский использует геометрические формы и конструкции, обтянутые проволоочной сетью различного плетения, напоминающие корону – символическое отображение «додонова» царства. Арочные элементы декораций, проволоочный каркас в сочетании со сложной световой партитурой подчёркивали, по словам художника «иконостасно-лампадный колорит царско-боярского быта» (21; 84).

Контрастное решение было положено и в основу костюмов – металлический блеск для Додона и холстина, отделанная природными материалами (веревками, соломой) – для народа. Федоровский писал: «Додоново царство представлено в опере-сказке Додоном и его двором, с одной стороны, и подвластным его народом – с другой. При оформлении этих элементов Додонова царства в основу положено стремление оттенить классовое различие их как приемами оформления, так и подбором материала» (21; 84).

Костюмы выражали конфликт спектакля – золоченная роскошь Додона была противопоставлена сплетенным из нитей и мочалок простой одежде народа. Художник чередовал костюмы по внешнему признаку «пламенности» (выражение Федоровского) – пылающий костюм Звездочета и его появление из банной печки, и «пламенный» выход Шемаханской царицы, и металлический блеск «индустриальных масок». Воплощая фантастику, Федоровский оформляет шатер царицы при помощи тюли, которая давала воздушность и прозрачность. Тюлевая ткань преломляла динамику света, усиливая музыкальное воздействие дополнительными зрительными эффектами.

Рецензенты называли оформление Федоровского «громоздким и тяжелым», критиковали режиссера за формализм и трюки, высказывались о спектакле как о «последнем вздохом» конструктивизма на сцене Большого театра. «В результате всех этих экспериментов, – писал сторонник агитационного театра, критик и писатель О. Литовский (под псевдонимом Ариэль), – спектакль потерял всю свою политическую окраску и вполне неожиданно для постановщика зазвучал как бытовая комедия-ревю из жизни царя Додона» (20; 3).

Музыкальную часть спектакля готовил дирижер Большого театра Н. С. Голованов, часто вступавший в художественные соревнования с режиссерами и художниками, отстаивая первостепенную роль оркестра в опере. Голованов писал о том, что публика недооценивает «Золотого петушка» за то, что в опере нет блестящих арий, выигрышных ансамблей и занятой фабулы: «Золотой петушок» – странная, страшная, волнующая загадка, какое-то наваждение, ключ к которому еще не найден ... Вы уходите со спектакля взволнованный, неудовлетворенный, отравленный злыми чарами, черными видениями какого-то кошмара» (15; 371).

Из-за громоздких декораций Федоровского и сценических эффектов Смолича Голованов был вынужден усилить звучание оркестра. Критик писал: «Порой раздавалось впечатление, что Н. С. Голованов вел оркестр совершенно независимо от того, что делается на сцене. Совершенно умеренная звучность часто заглушала и певцов, и слова, а за темпами моментами было трудно угнаться и самым квалифицированным исполнителям» (20; 3). Ассистент Голованова Е. А. Акулов находил и положительные стороны в интерпретации дирижера, например, подчеркивание оркестровых акцентов, лишение «певучести» в партии Додона: «Как-то по-особенному круто и неожиданно сдвигая темпы, он создавал образ тупого, своевольного и ленивого Додонова царства» (16; 94).

Перегруженность оркестра, громоздкие декорации, «механические и формалистические» приемы сбивали критиков с толку – вместо острого сатирического спектакля, режиссер в очередной раз сделал ставку на трюки и технические эффекты. «В поисках остренького приема, – писал критик О. Литовский, – режиссер Смолич обратился к трюку. „Петушок“ у Корсакова – гротеск, заостренный социально-сатирический. Смолич дает этот гротеск в густых натуралистических тонах, делая упор на дотошное изображение „додонова быта“. Где-то в сказке есть мимолетное упоминание о бане...

– Ах, баня! – подхватывает Смолич, – и весь первый акт – заседание царской думы – строит на поразительно добросовестной передаче

интимнейших подробностей банного церемониала. Вместо четких сценических характеристик в памяти у зрителя остаются шайки, веники и – верх натуралистических достижений – самый что ни на есть настоящий пар!» (11; 3). Разумеется, никакого «натурализма» в спектакле Смолича не было, комментарии критика относятся к сценическим эффектам – настолько мастерски они были придуманы, что казались «натуралистическими» в формате условного оперного спектакля.

Работа режиссера с артистами (Додон – А. Пирогов, Полкан – С. Кравцовский, Шемаханская – Е. Степанова, Амелфа – В. Макарова, Звездочет – С. Юдин) вновь напомнила критикам об эстетике оперетты, сформировавшей театральные взгляды и постановочный стиль Смолича на музыкальной сцене. Рецензенты писали о том, что зрители спокойно могли принять исполнителей главных ролей А. Пирогова и Е. Степанову за московских звезд оперетты – Григория Ярона и Татьяну Бах.

Рецензент газеты «Вечерняя Москва» писал: «В приемах актерской игры Смолич хотел уйти от обычного оперного штампа... Но результат получился весьма плачевный. Ибо актер, совершенно не овладевший новой техникой театрального мастерства, выглядит в навязанных ему формах беспомощно» (11; 3). Не все артисты приняли предложенный режиссером способ существования, «правила игры» – участники спектакля вспоминали, что совершенно не понимали своих задач, выглядели в предлагаемых обстоятельствах растерянными и смешно.

Очередная попытка Смолича поиска новых средств сценической выразительности, экспериментов на оперной сцене, утверждения в Большом театре режиссерской культуры не нашли поддержку ни у труппы, ни у критиков. Сами названия рецензий («Не с того конца», «Додон разлагается» и другие) говорили о начале нового этапа в истории советского искусства – социалистического реализма. Постановка «Золотого петушка» 1932 года была названа современниками «апофеозом конструктивизма». Спектакль прошел всего восемь раз и был снят с репертуара – закончилась эпоха поисков и экспериментов, стране были нужны другие спектакли, другое искусство.

Две постановки «Золотого петушка» Николая Смолича свидетельствуют об устойчивости взглядов режиссера, воспитании певца-актера, синтезе жанров внутри оперной формы, монтажном способе построения действия, увлечении экспериментами и сложными театральными концепциями. Театральная эстетика режиссера внесла разнообразие в палитру сценических приемов оперной сцены 1920-х – 1930-х годов, повлияла на развитие советской музыкального театра и оставила значительный след в экспериментальной истории оперных спектаклей.

## Литература, источники:

1. Асафьев Б. Об опере. Избранные статьи. Л., 1976.
2. Боровский В. Московская опера С. М. Зимина. М., 1977.
3. Г. К. Феерия на Ак-сцене // Театр Еженедельник. 1923. № 3. С. 14.
4. Г. К. Там, где жаворонок поет // Музыка и театр. 1923. № 14. С. 5–6.
5. Глебов И. Золотой петушок // Театр. 1923. № 1. С. 14.
6. Глебов И. Ваятель жеста // Театральный еженедельник. 1923. № 8. С. 6–8.
7. Гозенпуд А. А. Русский советский оперный театр. Л., 1963. С. 171.
8. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917. Л., 1975.
9. Двадцать лет государственного академического Малого оперного театра (1918–1938). Л., 1938.
10. Дэм. «Золотой петушок» // Красная газета. Веч. вып. 1923. № 229. С. 4.
11. Канн Е. Не с того конца. «Золотой петушок» в Большом театре // Вечерняя Москва. 1932. 8 февраля. С. 3.
12. Канкарович А. «Золотой петушок» в Михайловском театре (Открытие сезона) // Петроградская правда. 1923. № 216. С. 6.
13. Луначарский А. В. В мире музыки. М., 1971.
14. Михайловский театр. Сюжеты. Имена. СПб., 2008.
15. Николай Голованов и его время. Книга 1. Челябинск, 2017.
16. Прибегина Г. А. Николай Семенович Голованов. М., 1990.
17. Смолич Н. В. Октябрьская революция // Жизнь искусства. 1925. № 45. С. 22.
18. Смолич Н. В. Об авторском праве режиссера // Жизнь искусства. 1929. № 8. С. 14.
19. Стрельников Н. Золотой петушок, или Синяя птица? (Открытие б. Михайловского театра) // Жизнь искусства. 1923. № 39. С. 16–18.
20. Уриэль (Литовский О.). Додон разлагается. О «Золотом петушке» в Большом театре // Советское искусство. 1932. № 146. 15 февраля. С. 3.
21. Федор Федоровский. Легенда Большого театра. М., 2014.

Д. В. Изотов

ОПЕРНЫЕ СПЕКТАКЛИ К 30-ЛЕТНЕЙ ГОДОВЩИНЕ  
ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

В годы Великой Отечественной войны процесс художественных поисков в оперном театре не останавливался. Патриотическая линия была ведущей на оперной сцене – советские композиторы вдохновляются образами победы, рождаются новые замыслы, формируется круг новых тем и сюжетов. После окончания войны перед музыкальными театрами возникла необходимость создания спектаклей на современные темы, прославляющие торжество народа, победившего фашизм, его героические подвиги и нравственные идеалы.

Исполнение государственного заказа контролировалось несколькими партийными организациями – Центральным Комитетом партии, Комитетом по делам искусств и Агитпропом, которые осуществляли систематическое давление на театральное руководство. В 1946 году председатель Комитета по делам искусств М. Б. Храпченко в докладе о положении дел с репертуаром констатировал, что «оперное творчество и работа оперных театров по постановке современных спектаклей является одной из наиболее отсталых участков советского искусства. Всем очевидно, что необходимы серьезные усилия для решительного улучшения, для коренного изменения того положения, которое сейчас существует» (2; 213). Проблема состояла в том, что большинство советских опер (за редким исключением) отличались откровенно слабым музыкальным материалом. В результате рождение советской оперы проходило под патронажем музыкальных театров, адаптирующих разного качества партитуры советских композиторов к законам сцены.

Государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова (ГАТОБ), находясь в эвакуации в Перми, выпустил в 1942 году премьеру оперы композитора М. В. Ковалья «Емельян Пугачев», получившую в 1943 году Сталинскую премию первой степени. Инициатива постановки принадлежала руководству театра, предложившему композитору переделать сочиненную им в 1939 году ораторию «Емельян Пугачев» в оперу. Но Коваль не справился с поставленной задачей и передал в театр «сырую» партитуру. Музыкальный руководитель постановки А. М. Пазовский пригласил выдающегося музыкального редактора, профессора Московской консерватории Д. Р. Рогаль-Левицкого, который в письме к другу делился подробностями своей работы: «Партитуру я пишу совершенно заново и всю целиком по собственному усмотрению.

У автора сделано не больше одной трети оперы, и ни о какой редакции давно нет и речи. Пазовский вообще запретил мне заглядывать в авторскую партитуру, чего я, кстати сказать, и не делал, полагает, что я сам сделаю лучше, чем два таких автора, как Коваль» (14; 105).

Постановочной группе пришлось не только править партитуры, но и заново переделывать либретто, переписывать в кратчайшие сроки оркестровки. Режиссер Б. А. Покровский, работавший в годы войны над постановкой в Большом театре оперы Д. Б. Кабалевского «В огне» (1943), вспоминал: «Спектакль „В огне“ ставился в буквальном смысле слова одновременно с написанием и либретто, и музыки. Театр репетировал, а композитор часто записывал то, что импровизировалось на репетициях» (1; 50). Коллективная работа над сочинением оперы отражалась на качестве новых произведений. Часто подготовка и выпуск спектаклей затягивались из-за всевозможных указаний контролирующих органов, порой доходящих до абсурда в стремлении соответствовать идеологическим нормативам.

Композитор А. Н. Александров, автор оперы «Бэлла» по мотивам романа «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, оставил воспоминания о подготовке премьеры на сцене Большого театра в 1946 году: «Театральным отделом Комитета искусств была предпринята тщательная проверка всех деталей и общего плана постановки. Старались догадаться, на что может быть направлена правительственная критика, и консультантом театрального отдела задавались постановочной группе самые глупые вопросы. К нам, например был прислан лермонтовед Бродский, который спрашивал, между прочим: „Почему Бэлла так многозначительно и упорно подчеркивает, что Печорин «слишком бледен»“. Русский офицер на Кавказе летом, конечно же должен быть загорелым! <...> Заведующий театральным отделом А. И. Анисимов, впоследствии директор Большого театра, обратился к нам с взволнованной речью. С растерянным видом он говорил: „Товарищи! Поймите, я ваш друг! И я прошу вас обратить внимание на некоторые вопросы, например, какие национальности представлены в опере?“ Режиссер Покровский сказал: „Да ведь у Лермонтова в опере все называются «татары»“. „То у Лермонтова, – возрастил Анисимов, – а у нас на Кавказе много национальностей. Скажите, есть у вас ингуши, чеченцы? Песни каких национальностей представлены в музыке оперы?“ Я слукавил: „У меня там кабардинские“. Я знал, что ингуши и чеченцы в опале» (2; 214).

Эти примеры характеризуют ситуацию, в которой оказались театральные коллективы, вынужденные работать под контролем и давлением партийных экспертов. Одним из главных посылов

социалистического реализма была установка на крепкую связь народности и патриотической устремленности советского искусства. Отвечая на вопрос, какими должны быть определяющие черты советской оперы, академик Б. В. Асафьев так сформулировал свое видение, соотношенное с государственными задачами: «Прежде всего – возрождение героического стиля и затем воскрешение лирики в тесной связи с подъемом этического содержания через создание народных реалистических характеров, выкованных Октябрьской революцией» (6; 96).

В 1947 году страна готовилась отмечать 30-летний юбилей революции. Октябрьские торжества давали возможность музыкальным театрам проявить творческую инициативу в создании новых спектаклей, прославляющих праздник революции, и, как следствие, претендовать на высокие государственные награды. К юбилейной дате Большой театр репетировал «Великую дружбу» Вано Мурадели, а Театр оперы и балета им. Кирова в Ленинграде новую оперу Ивана Дзержинского «Князь-озеро». Зрители должны были увидеть на сцене воплощение великих идей и героические подвиги народа. Но главные советские оперные премьеры сезона провалились.

Печальная судьба оперы «Великая дружба» хорошо известна историкам. По постановлению Политбюро ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года опера Мурадели была объявлена «актом вредительства»: «Музыка оперы невыразительна, бедна. В ней нет ни одной запоминающейся мелодии или арии. Она сумбузна и дисгармонична, построена на сплошных диссонансах, на режущих слух звуко сочетаниях. Отдельные сцены, претендующие на мелодичность, внезапно прерываются нестройным шумом, совершенно чуждым для нормального человеческого слуха и действующим на слушателей угнетающе» (16), – сообщалось в постановлении. Не задержалась на сцене и опера «Князь-озеро» – после нескольких показов спектакль был снят с репертуара, и сегодня это название известно лишь узкому кругу специалистов.

Очевидно, что слабая драматургия, эклектичное музыкальное письмо и невыразительные оркестровки ряда советских опер 1940-х годов отчасти компенсировались за счет режиссерских решений. «Если музыка бесхребетна, – говорил, например, постановщик оперы «Князь-озеро» И. Ю. Шлепьянов, – надо ей, музыке, хребет вставить!» (Цит. по: (19; 93)).

С именем Шлепянова связана целая эпоха работы над советским оперным репертуаром. Учеба на режиссерских курсах В. Э. Мейерхольда и последующая работа с ним в качестве художника навсегда определили творческие взгляды режиссера. Для его творческого метода было характерно ассоциативно-монтажное построение действия, мизансцены основывались на музыке, душевном состоянии героев, кульминации

конкретного эпизода, внутренней связи между музыкой и пластическим жестом. Монтажный тип мышления режиссера не воспроизводил механически авторскую тему, а акцентировал ее определенные аспекты. На посредственном музыкальном материале оперы И. И. Держинского Шлепянову удалось выстроить концептуальную основу спектакля, усиливая режиссерские акценты великолепными по своему художественному решению массовыми сценами, переходя от драматических ситуаций к символическим обобщениям.

Композитор И. И. Держинский прославился как автор оперы «Тихий Дон» (1935), которая получила личное одобрение Сталина и сыграла важную роль в развитии жанра «песенной» оперы на советской сцене. После окончания войны, вдохновленный образами современников, Держинский обратился к новым героям и актуальным сюжетам. В центре внимания композитора оказалась документальная история о «партизанском крае». Опера «Князь-озеро» по мотивам повести генерал-майора П. П. Вершигора «Люди с чистой совестью» рассказывала о партизанском движении в годы Великой отечественной войны, в котором сам Вершигора принимал активное участие. Либретто оперы сочинил брат композитора Л. И. Держинский, не отличавшийся, по мнению современников, большим литературным талантом.

Действие происходило в колхозе «Приозерье» на территории Белоруссии, где расположено Князь-озеро (Червоное озеро), ставшее в опере символом могучей страны, недоступной для фашистских захватчиков. Секретарь райкома Сергей Касаткин, его мать Степанида и жена Ольга связывали свою судьбу с партизанским отрядом. Выполнив опасное задание, Ольга попала в плен. За пособничество партизанскому движению немецкие офицеры дают приказ о расстреле Ольги и жителей села. Сергей Касаткин, узнав о горе, наносил вражеской обороне сокрушительный удар.

Музыкальные репетиции начались в театре весной 1947 года под руководством дирижера Б. Э. Хайкина: партитура правилась в процессе оркестровых репетиций, добавлялись сцены, переписывались стихи. Держинский хотел достичь масштабности за счет хоровых эпизодов, но его техническая беспомощность как композитора свидетельствовала не только о неудаче автора, но и о кризисе жанра «песенной оперы». Основой драматургии стали песенные формы, сочетание лирики (тема семьи Сергея Касаткина) и героического пафоса (например, хор «Клятва партизан»). Отдельно был сочинен апофеоз, выражающий непобедимую мощь советского государства и содержащий слова благодарности лично товарищу Сталину. Скептики в театре шутили: «Если Князь, то лучше – Игорь, если озеро – то лебединое» (3; 116).

Премьера оперы «Князь-озеро» состоялась на сцене Театра оперы и балета им. Кирова 26 октября 1947 года. Главные партии исполняли: Сергей Касаткин – Л. А. Ярошенко, Ольга – О. А. Кошеварова, Степанида – С. П. Преображенская, Наташа – А. А. Халилеева, Михей – П. М. Журавленко. В качестве художника спектакля был приглашен Симон Вирсаладзе, оркестром дирижировал Борис Хайкин.

В основе режиссерской концепции Шлепянова – стилистическая неразрывность между массовыми и индивидуальными сценами: «Если первые воплощали стихийные чувства народа, то вторые являлись концентрированным выражением его осознанной воли» (17), – говорил режиссер. Главным героем спектакля Шлепянов делал не командира партизан Сергея Касаткина, не его жену Ольгу, отдавшую жизнь за партизанское движение, а второстепенную героиню – бабу Степаниду.

Роль Степаниды была поручена легендарной примадонне Кировского театра С. П. Преображенской. С ней режиссер уже работал на спектакле «Орлеанская дева» П. И. Чайковского (1945), за который и Преображенская, и вся постановочная команда получили Сталинские премии первой степени. Романтическая опера Чайковского была поставлена в эпическом стиле, как народная героическая драма. Иоанна в исполнении Преображенской с первого появления на сцене была уже вполне «осознавшая себя воительница» (10; 147). Самопожертвование героини на костре рождало у зрителей ассоциации с недавними событиями Великой отечественной войны. В опере «Князь-озеро» голос Преображенской, словно созданный для исполнения партий героического характера, стал тем самым «хребтом» посредственной музыки Держинского. Шлепянов сделал ставку на мастерство артистки, и не прогадал – образ Степаниды заключал в себе героический пафос спектакля: «В ней олицетворена русская сила, русская мать. Не командир партизан центр спектакля, а мать» (17), – говорил режиссер.

«Песенный» музыкальный материал «Князь-озера» требовал от исполнителей, прежде всего, выразительности пения, простоты и непосредственности интонации. Добиваясь этих задач, Шлепянов нарушал привычные для артистов условия существования. Ассистент Шлепянова Ирина Руч оставила подробную запись репетиции одного из эпизодов с певицей О. Ф. Мшанской, исполняющей Степаниду во втором составе. По сюжету Степаниде нужно послать одного из жителей села на верную смерть. Ольга, подслушав разговор Степаниды с партизаном, вызывается добровольцем на опасное задание: «Как всегда Шлепянов не предлагает никаких мизансцен. Степанида выходит наугад к единственной опорной точке – колонне. Идет мрачно, грозно, скрестив руки на груди.

– Почему такая мелодрама?  
 – У меня тяжелое чувство.  
 – Определите задачу, и появится состояние. Чего хочет Степанида? Ей надо выбрать кого-то, почти к смерти приговорить. А выбирать приходится из своих, односельчан. Идет и соображает. Клавку послать? Ну, нет, – слаба. Может, Маланью? У Маланьи, опять же, дети, семья. Кого же выбрать-то? Вот круг ваших мыслей! И выходя, вы как актер, должны эти мысли иметь.

При повторении оказывается, что актерская задача – первый ключ к образу. Актриса перестает играть, изображать <...> От встречных желаний возникает чувство. Сцена идет на нарастании, и актеры уходят от мелодрамы – всего того, что недопустимо в опере, герои которой – советские люди. Не останавливая сцены, режиссер просит концертмейстера играть тихо, подыгрывая, потом громче, в темпе, актеры уже говорят под музыку, движутся в ее ритме – и вот уже поют. Возвращение в свою область, в оперу, прошло совсем незаметно» (18; 2).

К удаче Шлепянова как режиссера критики относили решение кульминационной сцены оперы – расправы немцев с жителями села. Рецензент газеты «Смена» писал: «Перед молчаливой толпой стояла Ольга, привязанная к телеге, окруженная немецкими солдатами – и ее патетическая речь о суде народном звучала как предсказание. Приказ офицера об уничтожении деревни на секунду вызывал всеобщее оцепенение. Немецкие солдаты грубо разделяли монолитную застывшую массовку на две группы, и люди в толпе протягивали друг другу руки, в ужасе спрашивая: „Что же это, милые, что же это братцы? Что же это будет?“» (20; 3).

В начале картины расположенный у задника хор был организован в «монолит», а при разделении его на две группы, образовывались «два противостоящих треугольника, обращенных срезанными вершинами друг к другу – они стремились сомкнуться» (7; 175). Шлепянов выстраивал массовые мизансцены по геометрическим законам, часто использовал крупные построения – диагонали, прямоугольники, квадраты, которые противопоставлялись друг другу, взаимодействовали и перемещались по сцене стремительными движениями. За внешней статикой разделенной толпы зритель считывал огромную внутреннюю динамику, режиссерский сверхсюжет: «Я считаю, – говорил Шлепянов, – что в сцене расстрела все от начала до конца героическое. Ситуация – трагическая, а люди ведут себя героически. В этой сцене нет ни одного человека, который бы не нес большой внутренней силы» (17).

Сцена расстрела перерастала в стихийный героический финал – в его сценическом решении было задействовано 536 человек. Для участия

в постановке командование Ленинградского военного округа направило в театр 300 курсантов под руководством консультанта генерал-лейтенанта А. Хадеева. Под звуки партизанской «переключки» на сцене раздвигались ветви деревьев, и из леса выступала «людская стена» – панорама героев, вставших на защиту родины. Завершала оперу массовая песня «Слава, Сталину родному!»:

*Родина могучая,  
 Дней ненастья ты рассеешь мрак.  
 Твою силу богатырскую —  
 Не сломит враг.  
 Расцветут сады и пажиты  
 На земле родимой,  
 Над бескрайними просторами  
 Пронесется песня звонкая,  
 Песня радости и счастья,  
 Песня светлых дней.  
 Слава, Сталину родному!  
 Слава, родине великой!  
 Слава! (17)*

На планшете сцены в определенном порядке выстраивались станки, возвышающиеся от второго и третьего планов к заднику, представляя «зеркало сцены» как пространственную перспективу. В этой финальной картине, на деревянных станках, тесными группами режиссер располагал артистов и массовку. Это была огромная во всю высоту «стена народа», заполнявшая сцену, продолжающаяся до бесконечности, уходящими в перспективу людьми, нарисованных на холсте задника художником Симоном Вирсаладзе.

Несмотря на актуальный патриотический сюжет оперы, воспевающий героическую победу советского народа, спектакль не избежал критики и замечаний партийной комиссии. Спустя несколько показов, 20 декабря 1947 года в театре состоялось обсуждение спектакля. Товарищ Гусев (Театральное отделение по делам искусств) предлагал еще более усилить героический строй: «Вся линия Степаниды заранее хоронит Ольгу, говорит о ее гибели. В партитуре есть драматическая линия: Ольга погибла, но задание выполнила. Нужно поднять эту героическую линию, показать ради чего она пошла на подвиг. Нужно сделать так, чтобы не чувствовалась обреченность Ольги» (17). Товарищ Шувалова (Горком ВКП(б)) была недовольна декорациями Вирсаладзе: «Режиссер содержание спектакля рисует тяжелыми мазками, в декорациях же мы видим мирный лирический пейзаж, написанный очень мягко,

полутонами. Это не создает необходимого фона» (17). Были недовольны и сценой с парашютистом из 2-го действия, где партизаны, переодетые в немецкую форму, стараются песнями выманить из засады парашютиста. «В спектакле есть неуместная сцена, – высказалась товарищ Шувалова, – комическая сцена с появлением среди партизан парашютиста. Он вне сферы спектакля и по своему стилю стоит вне больших масштабных категорий» (17). Это замечание в большей степени относилось к композитору, наглядно демонстрирующему пример надуманного сюжетного поворота с целью введения в действие оперы песен. Погибала с песней на устах и Степанида, обращаясь к толпе смертников: «Бабы, при жизни мы петь любили, стоя с песней умрем» (17).

Очевидцы и участники спектакля запомнили героический тон постановки, стремление режиссера к символическим обобщениям, внутренней динамике мизансцен, воздействию на эмоции. Только идеологическая «партизанская» опера не привлекала зрителей, и даже участие в спектакле примадонны Кировского театра Софьи Преображенской не спасло посредственный материал. Прошли юбилейные торжества, и после нескольких показов спектакль «Князь-озеро» был снят с репертуара.

Не повезло и опере «Великая дружба» композитора Вано Мурадели. Постановка этой оперы на сцене Большого театра должна была стать главным музыкальным событием к 30-летней годовщине Октябрьской революции. Театр потратил на спектакль огромные средства – около миллиона рублей. Затраты должны были оправдаться за счет масштаба проекта – «Великую дружбу» планировалось поставить во всех двадцати восьми (на тот момент) оперных театрах страны. До премьеры на сцене Большого театра опера впервые была показана зрителям 28 сентября 1947 года в городе Сталино (ныне Донецк).

Замысел оперы, центральным героем которой стал друг и соратник Сталина Серго Орджоникидзе, принадлежала композитору В. И. Мурадели. Он родился в Грузии в городе Гори, на родине Сталина, и в детстве был свидетелем митинга, на котором в 1921 году выступал сам Орджоникидзе. Автор либретто драматург и сценарист Георгий Мдивани, работая над текстом, опирались на мемуары супруги Орджоникидзе «Путь большевика», изданные в 1938 году. Идею оперы поддержал Председатель Верховного совета СССР Андрей Жданов, и по предложению Комитета по делам искусств опера была утверждена к постановке в Большом театре под названием «Чрезвычайный комиссар».

Над выпуском спектакля начала работать команда постановщиков: дирижер А. Ш. Мелик-Пашаев, режиссер Л. В. Баратов, художник Ф. Ф. Федоровский. Весной 1947 года в театре состоялся предварительный прогон

оперы, на котором было принято решение поменять название на «Великую дружбу». Тема оперы была определена как «борьба за морально-политическое единство советского народа в годы Гражданской войны» (15). Музыкальный руководитель постановки Мелик-Пашаев писал: «Солисты и коллективы Большого театра – оркестр и хор – с увлечением работают над оперой „Великая дружба“. Каждому из них композитор дал ответственный, большой и благодарный материал; каждый из них помнит, что является участником создания спектакля, насыщенного высоким идейным звучанием, спектакля о людях и делах великой эпохи, овеянной легендарной славой, когда создавалась и крепла первая в мире страна социализма» (11).

Действие разворачивается на Северном Кавказе. Между горцами и казачьей станицей пылает огонь национальной розни. Главный герой лезгин Муртаз (в начале чуть ли не контрреволюционер) влюбляется в казачку Галину. Однако пламенная любовь молодых людей оборачивается настоящим страданием, обнажая вековые предрассудки. Муртаз оказывается в поле интриг белогвардейца Помазова, который обещает помочь устроить возлюбленным свадьбу, но взамен просит содействие в убийстве Комиссара (под безымянным героем подразумевается Орджоникидзе). Муртаз соглашается, но, слушая пламенные речи Комиссара о Ленине и свободе, проникается к нему доверием. На празднике дружбы народов Муртаз погибает, заслоня собой Комиссара от пули Помазова. Хор поет гимн партии, Ленину и Сталину.

Править либретто был приглашен литератор Ю. Стрёмин, автор текста оперы А. Н. Александрова «Бэлла» (1946). В процессе репетиций к режиссеру Л. В. Баратову был приставлен ассистент Е. Н. Соковнин (впоследствии главный режиссер Кировского театра), однако уже в середине лета над спектаклем приглашают работать режиссера Бориса Покровского. Баратов и Соковнин сетовали на то, что в начале лета Стрёмин внес значительные изменения в либретто оперы – поменялась драматургия, заново был переписан финал. Артисты возмущались тем, что приходилось постоянно переучивать текст – например, на уже «впетые» слова любовного объяснения Муртаза предлагался новый политический текст (13).

Под надзором Комитета по делам искусств и давлением Агитпропа Большой театр был вынужден усилить политическую линию спектакля. Дирижер Мелик-Пашаев писал: «Нам нужно показать в художественном произведении правду жизни; ведь не все казачество было контрреволюционно; среди казаков были и большевики. Для этого введен в оперу образ Михаила, друга комиссара, связанного с ним подпольной революционной работой. Дополнительно вставлено ариозо Федора, в котором раскрываются его колебания, его сочувствие революционному движению.

Федора смущает, что казаки идут друг против друга: „Всю жизнь был я воин и в честном бою, открыто я шел на врага-супостата. А нынче, громя бедняков по аулам, за что поднимаете руку на брата?“» (12).

Лозунговый текст чередовался неудачными ариями и диалогами. Например, авторству Стрёмина принадлежали слова арии Комиссара из третьей картины оперы:

*Когда к Москве упорно рвался белый враг.  
Мы насмерть дрались в сталинских рядах.  
Прославленный народ Руси великой  
Сегодня вновь на помощь к нам идет,  
Нас кровь борьбы спаяла как присяга,  
Зажгла сердца и грозные клинки.  
В лучах зари, под краснокрылым стягом  
К победе нас ведут большевики (2; 230).*

Премьера «Великой дружбы» на сцене Большого театра состоялась 7 ноября 1947 года. Главные партии исполняли: Комиссар – Д. А. Гамрекели, Муртаза – Г. М. Нэлепп, Галина – Н. С. Чубенко, Помазов – А. П. Иванов, Джемал – А. И. Орфёнов, Федор – М. Д. Михайлов. Критики назвали оперу Мурадели «эпическим сказанием» – события были показаны словно глазами народа, как легенда, разыгрываемая здесь и сейчас. Композитор определял жанр своего произведения как «лирико-героическая опера», повествующая «о людях и делах эпохи».

Центральным героем оперы был Комиссар – он и герой своего времени, и портрет идеального большевика. «Посланец Москвы, посланец партии Ленина-Сталина, чрезвычайный комиссар на Северном Кавказе объединяет народы, преодолевая былую национальную рознь и громя контрреволюционные банды» (11), – писал об образе Комиссара Мелик-Пашаев.

На премьере роль Комиссара выразительно исполнил Д. Гамрекели, а сменивший его на втором показе спектакля П. Лисициан, по воспоминаниям современников, был вокально сдержан и мягок. Единодушно критики отмечали Г. Нэлеппа в роли Муртаза: «Артисту удается провести центральную и непрерывную линию развития образа Муртаза, раскрыть его одинаково убедительно и в лирических сценах с Галиной и в острых драматически-конфликтных столкновениях» (22). Тенор С. Лемешев в партии Джемала воплотил поэтический образ мудрого старца, а тембр его голоса, по словам рецензента «самой своей светлой поэтичностью как бы воссоздавал кристаллическую ясность души Джемала» (22).

Спектакль был построен по всем канонам сталинского «большого стиля». Художник Федоровский оформил постановку в живописно-объемной технике, разворачивая на сцене зрелищные и колоритные полотна

кавказской природы: горные долины, пещеры, лесные пейзажи. «На сцене все должно быть оваяно дыханием жизни – и люди, и природа. Смена цветов, света и теней, огни на склонах гор, утро. Создать горячий, насыщенный спектакль – сложная и интересная задача» (21; 340), – говорил художник.

Опера о становлении советской власти на Кавказе, сподвижнике Сталина, Чрезвычайном комиссаре и молодом горце Муртазе, отдавшим жизнь за дело дружбы народов, вызвала положительные оценки критиков. Конечно, не прошли незамеченными недостатки музыкальной драматургии, но уже после первых прогонов спектакля отзывы были восторженными: «Великая дружба», – писал С. Корев, – это опера-поэма, она оваяна поэтическим ароматом, проникнута светлым, чарующим лирическим пафосом» (9).

Борис Покровский, переняв режиссерскую эстафету у Леонида Баратова, оказался не в самых выигрышных условиях работы над спектаклем. Постановочный стиль Баратова, его гипертрофированное стремление к бытовым деталям, предположительно, послужили поводом для замены режиссера. Опера о героях и высоких идеалах революции требовала образного сценического решения. У Покровского был удачный опыт работы над современной оперой – в 1946 году он поставил мировую премьеру первой части «Войны и мира» С. С. Прокофьева на сцене Малого Ленинградского оперного театра, за что получил Сталинскую премию первой степени. В «Войне и мире» Покровский раскрыл человеческие характеры, наполнил музыку Прокофьева поэтическим настроением. В «Великой дружбе» режиссер столкнулся с другими задачами. Критик Хохловкина так писала о его работе: «Покровский находит умную меру в сочетании крупных штрихов эпического плана и тонкой выписке деталей. Ораториально-статуарны группы народа в сцене смерти Муртаза и полны радостного оживления при встрече комиссара. В народных сценах много жизни» (22). Другого мнения был рецензент С. Корев, утверждая, что «режиссерская сторона постановки не оставляет впечатления значительной творческой инициативы» (9). Вероятно, Покровскому не дали поменять художественную концепцию спектакля – он был вынужден работать над практически «собранной» постановкой, с утвержденными сценическими решениями и готовыми декорациями.

Одной из лучших сцен спектакля была картина «В пещере пастухов». У тлеющего костра встречались пастух Джемал и Комиссар. Образ старца Джемала, придуманный композитором, воплощал «мудрость и совесть народа». Его эпическое сказание о герое, побеждающем дракона, прерывалось пламенной речью Комиссара о Ленине – человеке, объединившем все народы, несущим людям свет и счастье. Соединение эпического и исторического

повествования взаимно дополняли друг друга, героическое сказание, рассказанное Джамалом, стало делом жизни новых героев – большевиков.

Зрителей впечатлял финал оперы, решенный постановщиками как «единение народов», с участием большого числа статистов (в финале были задействованы матросы). Торжественным шагом на сцену выходили лезгины. Следом появлялись вооруженные представители горных племен в праздничных костюмах, украшенных значками и кавказской вышивкой. За мужчинами появлялись женщины и подростки – с цветами и музыкальными инструментами в руках. Наконец, выходили отряды казаков и красноармейцев. Хор девушек пел на народный мотив:

*Кто идет? Откуда?*

*Из России, из далекой Москвы – наш друг,*

*Наш Красный Комиссар!*

*Как он красив! Какой он смелый!*

*Счастье и радость*

*Он несет лезгинам! (2; 232).*

Под общее торжественное ликование в этот момент «на белом коне, в белой папаше с откинутым на спину башлыком выезжает на сцену красный Комиссар. Общий гул восторженных приветствий встречает его» (2; 235). Мажорная сцена встречи Комиссара прерывалась трагическим событием – смертью Муртаза, за которой следовал героический апофеоз с хоровой песней:

*Русский народ дал нам советов зная,*

*В дружбе навеки он скрепил всех нас,*

*Ленин великий озаряет нам путь.*

*Сталин сквозь грозы нас ведет на бой с врагом.*

*Сталин в бой нас ведет (2; 236).*

Историк Большого театра Е. Грошева, присутствующая на премьере, позже писала: «Спектакль получился очень растянутым, скучным, отдающим выпренной патетикой. Медлительно развертывающееся действие оперы, длинные, слишком многословные арии и монологи снимали динамику. Растянутость действия усугубляли повторы ситуаций, „недописанность“ заново вставленных в оперу образов, мелодраматичность. В целом спектакль утомлял» (4; 270). Противоположного мнения был Дмитрий Шостакович: «Я не считаю, что „Великая дружба“ Мурадели провалилась в Большом театре. Спектакль был хороший, как по музыкальному исполнению, так и по театральному разрешению» (5; 445), – вспоминал композитор в 1960 году.

Последний третий показ «Великой дружбы» состоялся на сцене Большого театра 5 января 1948 года. Спектакль посетили члены правительства

во главе со Сталиным. На следующий день 6 января в Центральном комитете по делам искусств было созвано экстренное совещание с постановщиками и участниками спектакля. Совещание проводил лично Андрей Жданов, заявив, что по мнению Центрального комитета партии и правительства, опера «Великая дружба» не удалась. Он обвинил авторов в исторических неточностях, потому что грузины были изображены оппозиционерами по отношению к большевикам, а нужно было показать, что они, напротив, поддерживают большевицкий режим. Вероятно, по мнению Сталина постановка оперы была крупной политической ошибкой Жданова. Главный герой напоминал ему о Серго Орджоникидзе, а в музыке был недостаточно отражен грузинский колорит. К тому же на выпуск спектакля были потрачены огромные деньги. Основная вина была возложена не только на композитора и либреттиста – под раздачу попали и Комитет по делам искусств, и Союз композиторов. Так началась вторая государственная кампании по борьбе с формализмом. Постановление ЦК партии «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели» привело к тому, что 1948–1950 годы оказались периодом затишья в развитии советской оперы – за это время на сцене появилось крайне мало произведений советских композиторов.

Неудачные премьеры, показанные к 30-летней годовщине Октябрьской революции, не увлекали зрителей ни эмоционально, ни эстетически, ни интеллектуально. Нормативность искусства не предполагала диалога со зрителем. Слабая музыкальная драматургия, клишированные либретто, схематизм сюжетов, соцреализм и цензура не способствовали популярности этих спектаклей. Кроме того, говоря о критериях «правдивости» искусства, не следует забывать о позиции интеллектуального зрителя, который умел отличить идеологию официального искусства от настоящих авторских высказываний.

Отсутствие зрительского интереса вовсе не означало, что работа музыкальных театров над советской оперой была бессмысленной и непродуктивной – это были поиски нового сценического языка. «Современные оперы, даже и не самого высокого класса, – говорил Борис Покровский, – держат режиссерскую фантазию в тренаже, на свободе от штампов, они стирают надоевшие, примелькавшиеся приемы. Если бы я не обогащал себя свободным фантазированием в работе над современными операми, я бы пал жертвой режиссерских привычек» (1; 51).

Сам факт работы театральных коллективов над постановками советских опер доказывал важность театральной культуры, подтверждал возможность оперного театра быть на уровне актуальных требований своей эпохи. Это был процесс, ориентированный на идею создания нового

советского искусства – современного музыкального спектакля, отвечающего духу времени и продолжающего поиски нового сценического языка.

### Литература, источники

1. Борис Покровский ставит советскую оперу. М., 1989. 367 с.
2. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. М., 2010. 455 с.
3. Гамалей Ю. «Мариинка» и моя жизнь. СПб, 1999. 420 с.
4. Грошева Е. А. Большой театр Союза ССР. М., 1978. 396 с.
5. Дмитрий Шостакович в письмах и документах. М., 2000. 567 с.
6. История музыки народов СССР. 1946–1956. Т. IV. М., 1973. 784 с.
7. Илья Шлепянов. Статьи, заметки, высказывания. Сборник. М., 1969. 271 с.
8. Корев С. Опера «Великая дружба» // Московский большевик. 1947. 23 июля.
9. Корев С. «Великая дружба». Спектакль Большого театра // Вечерняя Москва. 1947. 15 нояб.
10. Корыхалова Н. Софья Преображенская. СПб., 1999. 222 с.
11. Мелик-Пашаев А. Героика наших дней // Советское искусство. 1947. 27 сент.
12. Мелик-Пашаев А. Спектакль о людях и делах великой эпохи // Советский артист. 1947. 4 окт.
13. Напрячь все силы для успешного завершения постановки // Советский артист. 1947. 18 июня.
14. Подгузова М. «Пишу я партитуру совершенно заново», или неизвестные обстоятельства одной оперной постановки (Об опере «Емельян Пугачев» М. В. Ковалев в оркестровке Д. Р. Рогаль-Левицкого // Научный вестник Московской консерватории. М., 2011. С. 105–109.
15. Постановки Большого театра // Советский артист. 1947. 1 февр.
16. Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) Об опере «Великая дружба» В. Мурадели // Правда. 1948. 11 февр.
17. Протокол обсуждения спектакля «Князь-озеро» от 20 декабря 1947 // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 343.
18. Руч И. Замысел спектакля. Режиссерская экспликация оперы «Князь-озеро» // За советское искусство. 1947. № 10. С. 2.
19. Руч И. Илья Шлепянов в оперном театре // Театр. 1976. № 7. С. 93–95.
20. Спектакль о народных мстителях // Смена. 1947. № 230. С. 3.
21. Федор Федоровский. Легенда Большого театра. М., 2014. 362 с.
22. Хохловкина А. Опера о дружбе народов // Советское искусство. 1947. 15 нояб.

А. В. Саяпина

### СПЕКТАКЛЬ Д. ЧЕРНЯКОВА «КНЯЗЬ ИГОРЬ» (METROPOLITAN OPERA, 2014)

Являясь одной из наиболее ярких и неоднозначных фигур в числе оперных режиссеров современной эпохи и вызывая многочисленные дискуссии вокруг своих постановок, Дмитрий Черняков уже два десятилетия воплощает собственные режиссерские версии классических оперных партитур. Вместе с тем, творчество Чернякова не вписывается ни в одну из принятых театроведческих схем. С позиции театра постдраматического он практически консерватор, с позиции реалистического театра – он ниспровергатель классических образцов. Однако Черняков – неагрессивный новатор, во всех его оперных ревизиях неизменно присутствует художественная логика. В случае с «Князем Игорем», режиссерская версия оперы в Метрополитен Опера явилась одним из ярких примеров бережного переосмысления канонического для русской культуры сюжета, изобилующим множеством драматургических новшеств и экспериментов.

Премьера постановки оперы «Князь Игорь» состоялась на сцене театра Метрополитен Опера 6 февраля 2014 г. (режиссер–постановщик и сценограф Д. Черняков, дирижер – Д. Нозеда, художник по костюмам Е. Зайцева, художник по свету Г. Фильштинский, хореограф И. Галили). В статье исследуется режиссерский сюжет, воплощенный в спектакле; сценическое решение пространства с его дальнейшей трансформацией в ходе драматургического развития; выстроенная режиссером композиция действия; жанр постановки; способ существования актера. Изучение спектакля Чернякова опирается на рецензионный материал и личные впечатления автора данной статьи от просмотра видеозаписи постановки.

Действие оперы, состоящей из трех частей и пролога, перенесено из XII века на несколько столетий вперед. «Костюмы артистов, сшитые в местных театральных мастерских, стилизованы под одежду XIX–XX веков. Так, князь Игорь предстает перед публикой в малиновом кожаном пальто фасона времен Гражданской войны, а его дружина получила шинели русского ополчения Отечественной войны 1812 года, фуражки императорской армии Первой мировой войны и винтовки-трехлинейки» (3). В начале спектакля купирована увертюра, вместо нее спектакль снабжен эпиграфом «Начать войну – наилучший способ убежать от себя», проэцирующимся на огромный экран, отделяющий

сцену от оркестра и зала, и сменяющимся крупным планом Князя Игоря (Ильдар Абдразаков), «чье красивое и властное лицо», – полное горьких раздумий и сожалений, – «появляется на экране в первые моменты оперы» (5).

С открытием занавеса вниманию зрителя представляется княжеская дружина, выстроенная шеренгами перед Князем для предстоящего похода. Действие разворачивается в просторном, светлом храме с тяжелыми дверями, мощными балками и узкими окнами, «на светлых стенах которого уже в прологе видны признаки неблагополучия» (5). Народ и бояре величают Игоря, его сына Владимира (Сергей Семишкур), славят дружину, надеясь на успешное завершение похода (хор «Солнцу красному слава!...»). Внезапно начинается солнечное затмение, которое приводит всех в смятение и пророчит крах предстоящему походу. Солдаты поспешно затворяют двери, из окон перестает литься солнечный свет. Ярославна (Оксана Дыка) умоляет Игоря остаться, но Князь отвечает, что ему велят идти в поход долг и честь. Он поручает заботиться о жене брату Ярославну, Князю Галицкому (Михаил Петренко). Тот в небольшом монологе рассказывает, как помог ему Игорь в трудную минуту (речитатив и песня Владимира Галицкого). Князь выслушивает его, поправляя форму на дружинниках. «Сестры милосердия раздают отправляющимся на бой новобранцам теплые перчатки, ладанки и молитвы» (5). Затем Игорь дает знак, и стоящие по бокам храма солдаты распахивают двери, в храм проходят горожане – семьи княжеской дружины. Как метко подчеркивает В. Рутковский: «Короткое прощание, когда жены, дети и матери солдат улучают последний миг для объятий, воскрешает образы советской киноклассики – и „Летят журавли“, и „Двадцать дней без войны“ – не буквальным цитированием, но пластикой мизансцен, ритмом, динамикой и дыханием» (6). Момент затянувшегося прощания Игорь прерывает приказом «Пора идти нам в путь...». Сняв ружья и приклонив колено, дружина возносит молитву вместе с Князем, прося благословения на предстоящий поход: «Господь в бою с врагом поможет...». Игорь последний раз обходит шеренги, дает знак, чтобы те, кто пришел на проводы удалились, и под хор «Частым звездочкам слава...», славящим княжескую дружину, солдаты вновь выстраиваются перед Князем, показывая военную выправку, с честью готовые идти в поход на защиту родной земли.

Еще одно видео между прологом и первым действием «сообщает в нескольких незабываемых кадрах, что же произошло в момент встречи русских полков с врагом» (5): на экране представлены разорванные снаряды, окровавленные тела погибшей дружины и истекающий

кровью Игорь, падающий в полузабытьи. Так лаконично режиссер представил зрителю ход сражения княжеской дружины с половцами. «Война, „документированная“ камерой – эстетская хроника, серия огненных вспышек и завораживающе жуткая, как рассказы Амброза Бирса, панорама по лицам мертвых бойцов, упокоившихся в грязи» (6). И вновь резкий переход к сценическому действию, ведь в следующий момент Игорь оказывается в покрытом алыми маками поле под бесконечным синим небом. В. Журавлев отмечает: «Красота этой сцены будоражила всех, кто был на спектакле. Запись не передает это ощущение внезапно открывшегося пространства, этого синего неба и тысяч красных маков, которые для западного зрителя остаются в первую очередь, символом военных жертв Первой мировой» (1; 168–169). Очнувшись ото сна, под доносящиеся песни половецких девушек, Игорь, на глазах которого погибло войско, мучительно осмысляет и ситуацию, и свою ответственность за нее. Реально ли половецкое ханство? Или бескрайняя маковая степь – только видение растревоженной души и скорбной памяти?... Ответ на этот вопрос режиссер дает в следующей сцене, вновь используя видеоряд и показывая, как павший от ран Князь был пленен и оказался в госпитале с обмотанными бинтами головой, укрывающими его рану. Действие вновь переносится на маковое поле – теперь становится очевидно, что оно лишь рисуется в сознании Игоря среди мук совести, кошмаров, воспоминаниях о павших солдатах, перемежающимися со снами о счастье и воле. «Эти алые цветы из героической польской песни „Красные маки на Монте-Кассино“ (известной большинству из нас в первую очередь благодаря фильму „Пепел и алмаз“ Анджея Вайды) и из трагической баллады Александра Галича; и черно-белое видео кажется почти экранизацией его строк „Подождите, пока не поздно, / Не забудьте, как это было! / Как нас черным огнем косило / В той последней слепой атаке... / „Маки, маки на Монте-Кассино“, / Как мы падали в эти маки“» (1; 168–169).

Не успев, до конца разобраться в реальности представшей картины, Князь видит, как на поле появляется девушка, молодая дочь хана Кончака (Анита Рачвелишвили), влюбленная в сына Игоря – княжича Владимира. О своей любви она поет в своей лирической каватине «Меркнет свет дневной...», не замечая Игоря. Но вот на поле выходит Ярославна, с упреком глядящая на мужа. Упрек Княгини, уже покинувшей сцену, и боль, с которой Игорь глядит на девушку, ждущую свидания, становятся понятны из кадров черно-белой хроники – княжич Владимир убит, и, обнаружив погибшего сына, Князь взывает к небесам. Но в мечтах Игоря, – здесь, среди тысячи маков, сын еще жив и встречает крепкие

объятия растроганного своим появлением отца. Вот только княжичу милее объятия его любимой, о свидании с которой он мечтает. Игорь же исполняет роль лишь бледной тени, безмолвного зрителя, наблюдающего за сыном и его мечтами. Наконец долгожданная встреча происходит, и навстречу княжичу, с напитком для угощения, бежит его любимая. Вместе влюбленные начинают свой счастливый дуэт, милуясь и упиваясь счастьем своей встречи. В отчаянье от существующей реальности, известной лишь одному Игорю, – где сын погиб, и невеста никогда его не дожидается, Князь открывает молодым, что у него на душе, полной скорби и осознания собственной вины в произошедшем (ария Князя Игоря «Ни сна, ни отдыха измученной душе...»). Но вот во второй части арии на сцене вновь появляется Княгиня, чтобы успокоить супруга ласковым прикосновением от невыносимых мук, терзающих его душу. Именно ей, нежно утирающей лоб мужа, Игорь поет вторую часть арии «Ты одна, голубка, лада / Ты одна винить не станешь...», рассказывая о своем крушении, закрыв голову руками и вновь обессилено падая...

С окончанием арии к упавшему Князю, устремляется, – взявшийся будто бы ниоткуда, – половчанин, предлагающий Игорю бежать, чтобы спасти Русь, и предлагает достать коней. Игорю кажется бесчестным бежать тайно. Он отказывается, отшвыривая прочь искусителя, но позже решается подумать, поняв, что другого средства нет и со словами «Оставь меня...» вновь ложится в бесконечное маковое поле, чтобы придаться раздумьям. Здесь его находит Хан Кончак (Стефан Коцан) в ярко-желтом мундире, стилизованном под униформу японских военачальников Второй мировой войны со словами «Что приуныл ты, гость мой? Что призадумался?...» Кончак предлагает Игорю свободу в обмен на обещание не поднимать на Хана меча и не заступать ему дороги. Но Игорь честно говорит, что, если Хан отпустит его, он тут же соберет полки и ударит вновь. Кончак сожалеет, что они с Игорем не союзники, и зовет пленников и пленниц, чтобы те их повеселили. Сюжет снова переключается на лежащего в полузабытьи Князя на поле боя, поддерживая эффект пространства грез, где развивается действие. «Половецкие пляски» в новой версии режиссера превращаются в эротический вихрь, и по меткому замечанию А. Курмачева: «словно иллюстрируют иную – не губительную, а плодотворную (в буквальном смысле слова) – стихию приложения человеческой энергии. И союз Владимира с Кончаковой в этом контексте уже воспринимается как укор не княжичу, „променявшему родину на бабу“, Игорю, впустую погубившему столько жизней» (4). В этой красочной картине, кружащей Игоря, вся сцена отдана танцовщикам – хор располагается на ярусах, создавая мощный звуковой

эффект. «Половецкие пляски в постановке Ицика Галили удачно вписались в пространство макового поля, танцовщики внезапно появившиеся и исчезающие, отчетливо создавали атмосферу фантомного видения в голове Игоря» (1; 169). В один момент танцующие падают в маковое поле, и Игорь остается в одиночестве и растерянности стоять среди множества маков. Экран вновь показывает крупный план лежащего в полузабытьи Князя.

Ритмическое чередование «общих» и «крупных планов» пронизывают весь Половецкий акт, становясь некими отсылками к происходящей реальности в противовес видениям растревоженной души Князя. «Игорь, положивший на поле битвы свои войска и своего сына, должен мучиться апокалиптическими видениями языческих плясок в бескрайних маковых полях, пытаться убежать от себя, своего одиночества, своей никчемности в агорафобическом, замкнутом а-ля церковь в Путивле пространстве» (1; 169). В новой сценической версии оперы режиссер выстраивает действие так, словно вместе с Игорем мы оказываемся в его видениях, проживая внутреннее раскаяние о неудачном походе, позорном поражении и горечи страшной духовной расплаты.

Второй акт вновь переносит нас в Путивль и в знакомый храм, где Игорь собирал свою дружину перед походом. Ярославна тревожится, что от Князя давно нет вестей, вспоминая время, когда Игорь был с ней, говорит, как страшно и тоскливо ей сейчас, как она страдает (ариозо «Немало времени прошло с тех пор...»). В конце арии к Ярославне приходит няня, и, соболевая княгине, сообщает о еще одной дурной вести, что к ней пришли девушки с жалобой на ее брата, Князя Галицкого. Хор девушек одет в сестер милосердия, отчего их рассказ о бесчинствах Князя производит еще большее впечатление. Обступив княгиню, девушки в мольбе рассказывают Княгине, как Владимир выкрал их подругу, и просят Ярославну заступиться и вернуть ее. Хор обрывается резким приходом Галицкого в гусарской форме со словами «Гони их всех отсюда вон!..», в испуге девушки убегают. На расспросы Княгини о похищенной девушке Владимир вальяжно усаживается на стол со словами «А кто бы ни была, тебе какое дело?...», давая понять Княгине, что не собирается к ней прислушиваться. Несмотря на хамское поведение Галицкого, Ярославна пытается призвать его к ответу, угрожая расправой по возвращению Игоря. Князь Галицкий отвечает, что все люди в Путивле за него и он сам будет здесь править. Однако потом, заключая Ярославну в объятия с недвусмысленным умыслом, из которых ей едва удастся выбраться с помощью няни, Владимир говорит, что пошутил и ему хотелось лишь увидеть Ярославну в гневе. Княгиня оскорблена,

она напоминает Владимиру, что пока власть у нее, и требует отпустить украденную девушку. Однако Владимир высмеивает гнев Княгини и зло отвечает, что эту освободит, но заберет другую, и стремительно уходит. Ярославна в отчаянье разражается плачем и закрывает лицо руками.

Вторая картина второго акта начинается с разгулья Князя Галицкого и его многочисленного пиршества, где, изрядно подвыпив за щедро накрытым столом, Владимир хвастает своей безнаказанностью и склоняет народ на свою сторону. Убедившись, что собравшиеся от души его славят, Галицкий подает знак, чтобы все разошлись. Показанная сцена безудержного разгула как нельзя лучше иллюстрирует моральное падение горожан в отсутствие Князя, предвосхищая разгром и разграбление города половцами, о приближающемся нападении которых Ярославне сообщает совет высших чинов в третьей картине. Бояре, одетые «в расшитые золотыми галунами костюмы салатового цвета, напоминающие темно-зеленую парадную форму высших сановников Российской империи» (3), пришли к Княгине с плохими вестями (хор «Мужайся, княгиня...»). Бояре рассказывают, что на Путивль идет Хан Гзак, русская рать разбита, а Игорь попал в плен. Узнав горестные вести, Княгиня еле удерживается на ногах и обращается к собравшемуся совету: «Ни князя, ни рати, ни помощи? Кто ж город отстоит?..» Однако совет убежден, что Путивль выстоит – его крепость в вере в Бога, в верности Князю и любви к родине (хор «Нам, княгиня, не впервые под стенами городскими у ворот встречать врагов...»). Получив надежду на спасение города, Княгиня благодарит совет, но собрание прерывается неожиданным появлением Князя Галицкого и его солдат. Галицкий и Княгиня обмениваются долгими взглядами, как вдруг звуки колокола провозглашают, что враг у ворот «Звон! Набат!..», советники торопятся закрыть двери храма, но спустя мгновение сквозь них вбегает народ и в панике пытается укрыться. В суматохе никто не разбирает происходящего и, расступившись, обнаруживают, что Князь Галицкий лежит замертво, убитый кем-то в происходящей сумятице. Но людям некогда об этом горевать, потому что уже в следующий миг свет в храме гаснет и сквозь крышу павильона на сцену сыпятся искры и обломки, имитируя бомбежку. «Лившийся правителя город переживает череду-чехарду переворотов, набат извещает не о нашествии внешнего врага, но о смуте, убийство Владимира Галицкого совершает кто-то из своих, апогеем становится мощный взрыв. И в этом оглушительном аккорде действия, когда масштабная декорация натурально разлетается на куски, по нью-йоркскому залу пробегает ледяной холодок: Дмитрий Феликсович инсценировал „террористическую атаку“ в самом подходящем городе» (6).

Третий акт открывается в руинах некогда белоснежного храма, внутри которого люди, закутанные в оборванные платки и шали согреваются у разведенных в топливных бочках и алюминиевых мусорных баках костров. «В заключительной сцене нам показывают разрушенный половцами Путивль с разбросанными по сцене железными бочками, печкой-буржуйкой, каркасом железной койки с подпружиненной сеткой, а на переднем плане чугунную эмалированную ванну как основание костра» (2). Подставив руку под струю воды, стекающую через пробитую крышу, Княгиня, одетая в обветшалую безрукавку, запекает свой горький плач «Ах! Плачу я, горько плачу я...». Соболезнуя Княгине и обрушившимся на Путивль голод и разорение, горожане слушают плачь Ярославны, пытаются ее утешить, а затем расходятся. Закончив арию, уходит и Ярославна, оставляя сцену – покрытую развалинами – пустой.

Хор за сценой исполняет песню «Ох, не буйный ветер завывал...», под звуки которой в разрушенный храм входит Игорь, озаряясь по сторонам, и не веря своим глазам в том, что стало с его городом. Подставив ладони под ту же струю, у которой лишь недавно рыдала Ярославна, Князь набирает воды, чтобы утолить жажду после трудного и дальнего пути возвращения на родину – разрушенную и разоренную половцами. Как вдруг сцену озаряет яркий свет и к отцу мчится Владимир, спешно надевая шинель, а в след ему в страшном волнении, в одной рубашке и с растрепанными волосами бежит Кончаковна, умоляя Владимира остаться с ней. Завидев Князя, девушка понимает, что их любовному союзу пришел конец, бросаясь в мольбе к Владимиру на колени. Наблюдая сцену между влюбленными, Игорь хватается сына за воротник и призывает остаться верным ему и родине. Князь и Кончаковна буквально тянут Владимира в разные стороны, однако увидеть, на кого же падет выбор Владимира, зрителю так и не удастся – свет снова гаснет, и на местах Владимира и Кончаковны оказываются двое сбежавших с поля боя дезертира – Ерошка (Андрей Попов) и Скула (Владимир Огновенко) – под хмельком, поющих песню о неудачном походе и поражении Игоря. Вдруг они видят сидя задремавшего Князя, которому снова лишь померещился живой сын, и понимают, что будут наказаны за свою измену. Неожиданно Скула находит решение: надо созывать народ, и, взяв в руки два заржавевших лома, начинают бить ими по сохранившейся от стены храма железной свае, имитируя звон колокола. Со всех сторон сбегаются горожане и устремляются к Ерошке и Скуле, не замечая дремлющего Князя.

Сначала все думают, что снова пришли половцы, потом решают, что пьяные скоморохи просто смущают честной народ, и хотят прогнать

Скулу и Ерошку. Наконец тем удастся убедить народ, что вернулся Князь, указывая на дремлющего Игоря. Все приветствуют и славят Князя, однако, не слыша радостные восклицания горожан, Игорь так и не просыпается ото сна. Наконец, на сцену входит Ярославна, видя дремлющего Игоря, и не скрывая свое изумление и радость о возвращении супруга «Ах! Не может быть... Это сон...», и медленно подходя к Игорю, пробуждает его прикосновением. Очнувшись и увидев любимую, Князь успокаивает Ярославну, не отпуская ее руки «О нет! Не сон: вернулся я...», и под благословляющими взглядами горожан, Князь и Княгиня исполняют свой дуэт о радости воссоединения. Глядя голову любимого, Ярославна пытается заглянуть ему в глаза, вот только Игоря одолевает отчаянье от того, что он видит вокруг – лишь руины остались от его процветающего города. И отстранившись от Ярославны, на еле держащих его ногах Князь поднимается и берет слово перед толпой (вторая ария Князя Игоря «Зачем не пал я на поле брани...»), рассказывая о своем плене и возвращении, слушая которую горожане начинают протягивать свою теплую одежду Князю, не жалея последнего, что у них есть, для своего владыки, вновь подарившего им надежду. «Черняков завершает свой спектакль второй, обычно не использующейся, арией Игоря – и финал лишается бравурности и духоподъемного пафоса, он исполнен скорби, горечи, слабая надежда мерцает лишь в попытке вернуться к мирной жизни – смыть грязь, зализать раны, разобрать завалы. Этот финал проникнут старомодным гуманистическим пафосом <...>. Но Черняков – как всегда – удивительно убедителен в обращении к простым истинам» (6). Наконец, закончив арию, Игорь берет протянутый кувшин с водой и, выпив пару глотков, обливает голову, чтобы отогнать от себя мысли о половцах или – как трактует эту сцену М. Прицкер – «смыть с себя свое прошлое (вода, омовение, очищение – возвращающаяся метафора в спектакле)» (5).

Слово берут Скула и Ерошка, говоря, что первые воззвали к народу о возвращении Князя и выпрашивают себе прощение. Схватив Игоря, толпа поднимает его на вытянутых руках и начинает славить. Наконец, вырвавшись из рук толпы и злобно оттолкнув особенно веселящегося повесу, Игорь устремляет на него свой пристальный взгляд. Толпа расступается вокруг владыки, и, резко схватив железный лом, Князь начинает что есть силы стучать им по уцелевшей свае. Горожане в страхе хватаются за головы, видя свирепость Князя. Пауза, и на глазах неподвижной толпы, шатаясь от усталости, Игорь наклоняется, чтоб вытащить из-под обвалившихся балок, одну из выбитых ставень храма. Оторпев от происходящего, жители не сразу догадываются ему помочь.

Но через миг, взявшись за дубовую дверь вчетвером вместе с Князем, мужчины относят ее к пустому проему, не понимая, что делать дальше. А Князь возвращается за следующей и следующей ставней, чтобы восстановить разрушенный врагом храм. И вот, глядя на Князя, уже все из горожан забыли свое отчаянье и горькие слезы, и взялись разбирать развалины, восстанавливая город, под проглядывающие улыбки на лицах от отступившего ощущения безысходности и закрывающегося занавеса, возвещающего финал, названный В. Журавлевым «типично русской историей, в которой счастливый конец всегда лишь маячит на горизонте» (1).

Очевидно, что в решении режиссера мир последнего акта – апокалиптический. Но разрушенный Путивль в спектакле – как разрушенный храм в «Андрее Рублеве» Тарковского – апокалипсис, а он чаще всего, дело рук человеческих, и значит, только человек может остановить его неизбежное приближение. Акцентируя в образе Игоря не героизм его подвига, а героизм духа, Черняков дает своему Игорю шанс вернуться и лично начать отстраивать разрушенное государство. Разрушенное и его собственной, и чужой глупостью, амбициями и жадной властью. Сложно назвать это возвращение счастливым финалом. Но оптимистичным, наверное, можно. «Жизнь заставляет главного героя засучить рукава. Вместо радостного апофеоза, всегда вызывающего в этой опере недоумение, Игорь зовет людей исправлять свои ошибки, восстанавливать родной дом» (1), – впервые для зрителя заканчивая оперу Бородина – «осмысленно и разумно» (1).

В своем новом прочтении Черняков рисует историю внутреннего преображения Игоря: от решительного военачальника до раздавленного поражением пленника, скорбного, молчаливого возвращения и попыткой искупления в самом конце. «(Происходит это. – А. С.) Не под звон праздничных колоколов, не в венце героя и спасителя, а в смирении повседневного тяжелого труда» (5). Благодаря чему, как подчеркивает М. Прицкер: «Благородный, но слегка картонный Игорь советского монументального стиля обрел кровь и душу. Одномерный герой превратился в непростой, по-человечески узнаваемый характер. Как, впрочем, и остальные персонажи» (5). Именно этой историей внутреннего преображения Игоря «обусловлены два самых значительных отклонения от более-менее устоявшегося текста оперы: в последнее действие добавлены практически никогда не исполнявшийся раньше, но очень важный монолог (вторая ария) Игоря и новый финал, в котором используется музыка Бородина, а Половецкий акт происходит раньше Путивльского», но, как подчеркивает рецензент, «получившееся действие – куда

более логичное, глубокое и эмоционально оправданное, чем знакомая героическая эпопея в сарафанах, кольчугах и кокошниках» (5). Удачный результат новой последовательности номеров, предложенной режиссером, в своей рецензии отмечает и А. Курмачев, подчеркивая, однако, что «„швы“ традиционной – как авторской, так и „соавторской“ – оркестровок и оркестровки новых, ранее не исполнявшихся в сценических версиях „Князя Игоря“ фрагментов, считаются невооруженным ухом, но комплексное ощущение от нового облика этой монументальной партитуры – впечатляющее. Новая редакция поражает, с одной стороны, полным отсутствием позитивной бравурности, а с другой – некоторой угрожающе медитативной неповоротливостью и нарочитым отсутствием динамики. Даже ядовитые куплеты Скулы и Ерошки, предвосхищающие возвращение Игоря, звучат какой-то пронзительной тоской, а не сарказмом» (4).

Говоря о жанре представленной версии, очевидно, что в прочтении Чернякова «Князь Игорь» – прежде всего психологическая драма, разворачивающаяся вокруг главного героя. «Это спектакль об Игоре, даже можно сказать, что это моноспектакль, настолько образ князя создан Ильдаром Абдразаковым под руководством Чернякова выпуклым, живым, понятным. Вокруг него много проработанных персонажей, отличных актерских работ. Но вся опера создана как рассказ о судьбе князя, вначале заносчивого и амбициозного, в конце – поверженного, но осознавшего, что война не сможет сделать счастливым ни его самого, ни его народ» (1). Достижением подобного прочтения явилось как нельзя более явное отражение главной идеи, задекларированной режиссером в эпиграфе, – война внутренняя порождает войну внешнюю, а причины любого насильственного противостояния легко находят в во внутреннем, душевном, личностном разладе или попросту в непомерных амбициях, терзающих Игоря в начале оперы и приведших к столь губительным последствиям.

С точки зрения исполнительского состава, подобранного режиссером для новой версии оперы, наивысшей оценки критики заслужил Ильдар Абдразаков, выступивший в титульной партии Князя Игоря. «Певцу удалось передать внутреннюю опустошенность своего героя. И если чисто технически <...> местами не хватало мощи, перекрывающей оркестр, то драматически образ получился экстраординарным: такого Игоря эта опера еще не знала» (5). Отдельной похвалы, высказанной большинством рецензентов, удостоился Князь Галицкий, «партию которого с непередаваемым вокально-драматическим шиком исполнил Михаил Петренко. Сочные интонационные акценты удачно сочетались с пластическим рисунком образа, получившегося у певца

не просто похабно-жлобским, но нечеловечески страшным» (5). Так, как подчеркивает М. Прицкер: «После сухощавого, молодого, резкого, злого Галицкого (Михаил Петренко) уже трудно будет мириться со всеми прежними Галицкими, которые обычно бывали всего лишь раблезианскими буянами» (5). Высоко оценена была и партия Владимира Игоревича в исполнении Сергея Семишкура: «Трогательность и смятение, внутренняя борьба и экстатический порыв – все прозвучало, все оказалось на своих местах. Несколько форсированные „выбросы“ звука слышались <...> чрезмерно фривольными, а открытые гласные несколько расфокусированными, но на общем впечатлении это сильно не сказалось» (5). Назвав дуэт Владимира Огновенко и Андрея Попова, выступивших в партиях Скулы и Ерошки, «блестящим», высокую оценку в своей рецензии ему дает А. Курмачев: «не случайно именно эта парочка представителей той части народа, которая всегда за бутылку водки „и вашим, и нашим, и споем, и спляшем“, становится пружиной дикой гулянки у князя Галицкого» (4).

Не менее высокой оценки заслужили и женские образы, первым из которых следует выделить партию Ярославны в исполнении Оксаны Дыки: «Мощный, сочный, цветастый тембр певицы будто томился в теснотном корсете этой партии, прорывая его пронзительными форте» (4). Эмоционально ярким впечатлением стала работа Аниты Рачвелишвили, исполнившей партию Кончаковны: «Сочетание одновременно плотного и пронзительного, строгого и истероидно-мощного вокала с выверенностью каждого жеста, каждого поворота головы, каждого взгляда составляют непередаваемую суть музыкально-театральной природы таланта этой певицы» (4).

Подобно исполнителям, всецело подчиненным режиссерскому замыслу, выступил оркестр, который нередко раскрывал и углублял психологическое действие в самостоятельных оркестровых эпизодах: «Оркестру „Метрополитен-оперы“ под управлением Нозеды <...> местами не хватало акцентов на „подробностях“: слишком шелковым было звучание, хотя значимые паузы и экспрессивные темпы в „Половецких плясках“ <...> откровенно порадовали. Где-то шероховато проблескивала медь, где-то неудачные акценты девальвировали пафос хрестоматийно узнаваемых мест до кафешантанной легковесности, но в целом музыканты прекрасно справились с незнакомым для них материалом. Особенно если принимать во внимание, что в таком виде оперу до них вообще никто никогда не играл» (4).

Подводя итог, можно отметить, что, несмотря на присутствие некоторых драматургических шероховатостей в новом сценическом

воплощении оперы, предложенным Черняковым, степень достоверности и считываемости основных идей произведения, достигнутая режиссером в спектакле, сводят их значение к минимуму. «Новая редакция получилась более вневременной, более философской и фундаментально-исторической, нежели нацеленная на линейное сюжетное развитие „классическая“ версия оперы. Но жизнеспособности этого, безусловно, нетривиального эксперимента, еще предстоит серьезная проверка временем: очень уж новая редакция тяжела для восприятия, очень уж мрачна» (4). Однако возможно, что именно в этом стиле, в этом эмоциональном ключе – магистральная идея, выходящая на первый план «Князя Игоря» Чернякова, способна получить свое истинное художественное воплощение, задуманное композитором.

#### Литература, источники

1. Журавлев В. Дмитрий Черняков: Герой оперного времени / Вадим Журавлев. – [б. м.]: Издательские решения, 2018. 302 с.
2. Ицкович С. «Скоро ли ты будешь моей?» О новой постановке в Metropolitan Opera // Литературный европеец. – № 195–18.04.2014. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.le-online.org/lev/lev-articles/168-n195-itzkovich> (дата обращения 31.05.21).
3. «Князь Игорь» вернулся на сцену Метрополитен-опера после почти столетнего перерыва // ТАСС. 7.02.2014. [Электронный ресурс]. URL: <https://tass.ru/kultura/945457> (дата обращения 29.05.21).
4. Курмачев А. Эпохальная реинкарнация «Князь Игорь» в Метрополитен-опере // Opera.News. 10.02.2014. [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/maki-na-monte-kosino/> (дата обращения 31.05.21).
5. Прицкер М. Смыть с себя прошлое // Colta. 10. 02.2014. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.colta.ru/articles/music\\_classic/1982-smyt-s-sebya-proshloe](https://www.colta.ru/articles/music_classic/1982-smyt-s-sebya-proshloe) (дата обращения 29.05.21).
6. Рутковский В. Маки на Монте-Косино // Театр. 28. 02.2014. [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/maki-na-monte-kosino/> (дата обращения 31.05.21).

#### СПЕКТАКЛЬ ДМИТРИЯ ЧЕРНЯКОВА «САДКО» (ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТР, 2020)

Театр Дмитрия Чернякова родился в тот момент, когда русская опера уже насытилась тем, что пришло на смену социалистическому реализму. Буквально десятка лет хватило на то, чтобы публика поняла: простой перенос сюжета в наши дни, увлечение бытовыми параллелями прошлого и настоящего без попытки найти новые смыслы никому не интересны. С этого момента в истории современного оперного театра началось рождение принципиально новой режиссерской традиции Чернякова, заключающейся в том, что исторические сюжеты прошлых времен должны иметь актуальную смысловую подоплеку, экстраполируясь на реалии наших дней. Высвечивая актуальные мотивы содержания, в своих постановках Черняков склонен к созданию *режиссерского сверхсюжета*, в результате которого над первичным сюжетом оперы возникают другие, придающие спектаклю дополнительный смысловой объем, и помещающие классический оперный сюжет в привычные зрителю современные реалии. Примером подобных исканий явился и последний спектакль режиссера «Садко», осуществленный на Исторической сцене, через девять лет после последней работы Чернякова в Большом театре.

Но «Садко» – не исторический сюжет.

В представленной статье ставится задача изучения сценической версии оперы Н. А. Римского-Корсакова с точки зрения заложенных в ней приемов и методов режиссуры Д. Чернякова. Премьера постановки оперы «Садко» состоялась на сцене Большого театра 14 февраля 2020 года (режиссер–постановщик и сценограф Д. Черняков, дирижер–постановщик Т. Зангиев, художник по костюмам Е. Зайцева, художник по свету Г. Фильштинский, главный хормейстер В. Борисов). В статье исследуется режиссерский сюжет, воплощенный в спектакле; сценическое решение пространства с его дальнейшей трансформацией в ходе драматургического развития; выстроенная режиссером композиция действия; жанр постановки; способ существования актера. Изучение спектакля Чернякова опирается на рецензионный материал и личные впечатления автора данной статьи.

Начальные координаты основоположной режиссерской мысли являются зрителю еще до увертюры. На занавес транслируются интервью

с крупными планами исполнителей трех главных партий «Садко», отвечающих на вопросы психоаналитика. Они рассказывают о своих мечтах и страхах. Из ответов становится ясно, зачем они пришли сюда. По меткому замечанию П. Поспелова, «им чего-то не хватает: одному (тому, кто в опере Садко) хочется переместиться в иную историческую реальность, где было место богатырям и героям, другая (в клавише ее зовут царевна Волхова) хочет испытать экстремальные любовные ощущения, третья (в оригинале – жена Садка Любава) мечется от неустроенности личной жизни» (13).

С первыми нотами увертюры, занавес поднимается и вниманию зрителю предстает пустая сцена, в центре которой стоит единственная декорация – металлическая арка с яркой светящейся вывеской «Парк исполнения желаний», в которую, после нескольких секунд замешательства, проходит главный герой (Нажмиддин Мавлянов). Как вдруг, арка поднимается, сцена озаряется слепящим светом, и позади героя опускается живописный задник с изображением морской пучины и корабля, стилизованный под эскиз декораций Ф. Ф. Федоровского к спектаклю 1949 г. Но декорации в спектакле – это всего лишь декорации, и чтобы дать зрителю явное осознание этого в первой же сцене, режиссер обыгрывает появление Старчища (Сергей Мурзаев) через простое задираание задника подобно обычной шторе. Старчище, который, как станет понятно позже, будет исполнять роль некоего куратора в предстоящей игре-симуляции, является с гусями, чтобы в следующий момент вручить их пока еще мешкающему герою, который, как теперь уже очевидно, исполнит в последующем сюжете роль Садко. На электронной строке для титров пробегает надпись «Переход в павильон „Пир в богатых хоромах братчины в Новгороде“», ведь место действия и развития последующих событий – всего лишь Парк, пестрящий обилием игровых пространств (павильонов) и обещающий исполнение заветных желаний. Игровые отношения, выстроенные режиссером между самими героями, а также героями и зрителями порождают новый смысловой ряд восприятия. Черняков выстраивает собственный *сверхсюжет*, используя уже знакомый прием надстраивания над первичным сюжетом оперы новых уровней, придающие спектаклю дополнительный смысловой объем, строящийся по принципу: «Все – игра, где мир театральных иллюзий без труда перетекает в реальность и наоборот». Удачно заимствованный замысел «Парка исполнения желаний» из ныне популярного ремейка фильма 1973 г. «Мир Дикого Запада» с Энтони Хопкинсом составил основу режиссерского *сверхсюжета*.

С началом первой картины на сцену выкатывают новые декорации: «хоромы братчины, созданные на основе эскиза Аполлинария Васнецова

к постановке „Садко“ 1901 года в Мариинском театре. Выходят актеры, призванные изображать столичную знать. Как на подбор: в одинаковых париках, с одинаковым гримом и до степени смешения похожих костюмах» (9). Пируя за широкими дубовыми столами, собравшаяся братчина исполняет большой мужской хор, насыщенный буйным весельем «Собралися мы, гости торговые, всю братчиной нашей веселою...», Садко дивится старинным чаркам и утвари, собранной на столе, явно поражающей его воображение. Однако, как справедливо подчеркивает И. Муравьева, «такой апофеоз „театральности“ у Чернякова саркастично оборачивает идею традиции в гротеск. Режиссерский подвох ощущается и в образах новгородцев – все, как на подбор, с одинаковыми льняными прическами, косами, бородами, в одинаковых старорусских костюмах ..., с одинаковыми дружными реакциями» (10). Вот только Садко, ярко выделяющегося из числа собравшихся, как минимум, своим современным образом, состоящим из джинсов и свитера, как будто бы никто не замечает. Однако если взглянуть чуть глубже, контраст двух театральных сфер становится очевиден «не только в несочетаемости „мультишных“ костюмов хора и картонных гуселек с современной одеждой „полнокровного“ Садко, но и в принципиально разных подходах к сценическим движениям: солист держится предельно естественно, изображая жалкого неудачника, а хористы – нарочито искусственно. Площадной театр словно бы скрещивается с психологическим реализмом» (6). Так, не найдя себе места за столом, герой усаживается с правой стороны авансцены, поодаль от всех пирующих.

Старые купцы прославляют Новгород: «Славен Киев град князем ласковым да делами богатырскими. Только Новгород еще славней...». Наконец, пришедшие настоятели замечают молодого человека и просят его спеть, обрадованный оказанной честью, Садко готовится исполнить песню, но, не успев начать, понимает, что настоятели обращаются не к нему, а к молодому гусяру Нежате (Юрий Миненко), занявшему центральное место среди собравшихся. Гусяр заводит былинку о могучем богатыре Волхе Всеславиче, о том, как рос он и как сел царем «во Индийском царстве славном». При этом он аккомпанирует себе на гусях. Садко пытается вмешаться, однако гости усаживают его, прося не нарушать песню, которая приходится им по душе, и начинают прославлять гусяра. Наконец, не вынося этого, Садко врывается в круг собравшихся со словами: «Благословите старину сказать аль песню спеть удалую...». Вот только Садко не хочет славить купцов и корит их за пустую похвальбу, чем вызывает негодование и скуку собравшихся; гости расходятся – к окончанию Садко остается один посередине

павильона с опустевшими столами. Впрочем, позже купцы все же возвращаются, но только для того, чтобы прогнать Садко. Тот же, оскорбленный, говорит им, что отныне не будет больше петь для них: «От вас уйду я, гости именитые, да унесу и гусельки яровчатые, и песни звонкие мои, удалые...». Покинув пиршество, Садко вновь усаживается с правой стороны авансцены, где, обступив, над ним начинают потешаться гости и скоморохи Дуда (Михаил Петренко) и Сопель (Максим Пастер), а к концу сцены под общий хохот и вовсе вешают ему на спину листок с надписью «Лох». Увидев и сорвав позорную надпись, Садко врывается в толпу с кулаками, желая отомстить обидчикам, однако швыряя его из стороны в сторону, толпа быстро усаживает Садко на место и надевает ему на голову его «яровчатые гуселки». Пиршество продолжает с невероятным буйством, а раздавленный и оскорбленный Садко пытается скорее покинуть павильон, вот только на выходе под руку его берет седой Старчище, стараясь успокоить, и вновь ведет к центру сцены. Все гости в это время покидают павильон, и с последними нотами первой картины вся конструкция пира братчины исчезает. Садко и Старчище оказываются перед новым задником, а на бегущей строке над сценой появляется надпись «Переход в павильон „Берег Ильмень-озера“». Статисты в серых костюмах расставляют по сцене необходимую бутафорию, исполняющую роль камней и пригорков, а на заднике появляется чудесный берег Ильмень-озера, выполненный по эскизам Ивана Билибина к постановке в петербургском Народном доме 1914 г.

В новом павильоне Садко начинает исполнять свою одинокую песню «Ой ты, темная дубравушка», только в отличие от первоначального либретто, этот диалог Садко ведет не сам с собой, а со Старчищем, наблюдающим за его смятением. В этот момент с правой стороны павильона, в розовом костюме современного стиля «smart-casual» и с чемоданом на колесиках появляется уже знакомая зрителю из видеопролога героиня (Аида Гарифулина), готовящаяся принять свое участие в симуляции «Парка исполнений желаний». Немного понаблюдав за происходящим, и так и оставшись незамеченной, героиня скрывается за кулисы. Глиссандо арфы прерывает арию Садко, и под волшебные переливчатые звуки Старчище, подобно волшебнику, взмахивает руками, и весь будто бы нарисованный до этого пейзаж «оживает»: месяц загорается дивным лунным светом, отражаясь серебряной зыбью на воде. Восхищенный красотой, Садко обращается к Старцу «Аль и вправду Садка вы слышали? Всколебались волны синие, зашумело трость-дерево. И плывет стадо лебедей...», но будто бы делая заказ распорядителю, продолжает «То не лебеди белые, а красавицы чудные!..».

На этих словах Старец уходит, и на сцену является Волхова, успевшая переодеться из строгого делового костюма в легкое цветастое одеяние. «Конечно же», – как метко замечает Д. Макухина – «никакие деревья не шумят. Но... Садко начинает верить. И легкомысленное поведение Волховы, порхающей по сцене со смехом и показывающей пальцем на необычный костюм вышедшего Морского царя, Садко не смущает. Если веришь – то неважно, кого назначить на роль избранницы сердца. Тонкая актерская работа обоих исполнителей роли Садко рождает на сцене то, что называют русским психологическим театром. Тем самым театром, которому декорации не так важны» (9). Легко кружась и танцуя, девушка притягивает восхищенный взгляд Садко. Момент, и между героями уже вспыхивает чувство – обнимая Садко, Волхова клянется ему в любви. Зачарованный девушкой Садко требует от нее признаться, кто же она, и тут же, придумывая на ходу свою роль, Волхова сообщает: «Я Волхова, царевна прекрасная, дочка царя я морского великого...», после чего начинает безудержно смеяться вместе с Садко, которому ее выдумка пришлось по душе. Наконец плененная пением Садко, царевна обещает ему на прощание три рыбки золото-перо, что живут в Ильмень-озере, и предсказывает ему богатство и счастье. На сцене появляется Царь Морской (Станислав Трофимов) с трезубцем в руке, над причудливым одеянием которого хохочет Волхова и передразнивает его суровый наказ «Месяц-золотые рожки закатается за темные леса ... пора вам в омуты глубокие из поднебесных высот...», на что Царь берет девушку за руку и властно уводит со сцены. Напоследок Волхова только и успевает, что помахать рукой новому возлюбленному. Садко остается в одиночестве и декорации павильона вновь меняются. Бегущая строка возвещает зрителю о переходе в следующий павильон под названием «Светлица в тереме Садко».

Новая картина возвещает о появлении новой героини (Екатерина Семенчук), которая будет исполнять в симуляции роль супруги Садко – Любавы. Старец уже подводит ее к павильону горницы, декорации которой выстроены по эскизу Николая Рериха (из неосуществленной постановки в театре Ковент-Гарден в 1920 г.), представляющие собой просторную, но пустую «каменную светлицу» (11) с округлыми сводами и массивными колоннами по углам. Сверившись с массивной книгой-летописью с заглавием «Садко», Старчище вручает ей пядьцы и усаживает посередине комнаты. Одета подобно Садко в современный костюм, – строгие брюки и просторную белую блузу, и пряча глаза за массивными солнечными очками, Любава, начинает делиться со Старцем своими сомнениями в любви супруга. Пение Любавы прерывает

приход Садко в венке, который ему подарила Волхова, вот только увидев Любаву, он спешит прочь из горницы; Старец успевает его остановить и подводит к Любаве. Обрадованная приходом мужа, Любава бросается к нему, но будто бы не замечая супругу, Садко усаживается к ней спиной. Игра певцов вновь насыщается элементами психологического театра, где «проступает настоящее чувство. Тоска, страх, надежда женщины, от которой хочет уйти любимый мужчина, побеждают диссонанс между подчеркнутой лубочностью декораций и современной одеждой Садко и Любавы» (9). Дуэт проходит напряженно, Садко кидается стульями и грубо волочит супругу за локоть, не смотря на ее стенания... Наконец со словами «Ты прости, жена неудачливая!..» Садко оставляет Любаву. Как апофеоз ее горьких слез, с последними грозными нотами картины в светлицу с хохотом вбегает Волхова и, растрепав волосы Садко, порхает по горнице. Оцепенев от увиденного, Любаша неподвижно наблюдает за девушкой. Свет гаснет.

Второе действие спектакля и четвертая картина оперы-былины начинается заглавием «Переход в павильон „Пристань в Новгороде на берегу Ильмень-озера“». С поднятием занавеса вниманию зрителя представляется Новгородская площадь с бревенчатыми домами, увенчанными красными крышами, исполненными по эскизу Константина Коровина сцены «Торжище» из постановки Большого театра 1906 г. Всюду оживление, шум, веселье, пестрота, каждый спешит по своему делу. Здесь в большой толпе мешкает в замешательстве Садко, пытаясь оглядеться в новой обстановке. Все дивятся навезенному со всего света товару. Звучит хор торговых людей и народа. И как подчеркивает в своем описании И. Муравьева, здесь «режиссер саркастически разделяется с трафаретами массовых сцен: новгородские люди катят бочки, торгуют, несут тюки, ящики, разворачивают ковры и ткани, в толпе появляются страшные иноземцы черных одеяниях с капюшонами, с рогами и бородами» (10). Но вот завидев Садко толпа расступается, и напрямик к нему подходят калики перехожие [1], обращая к Садко обличительные стихи: «Не два зверя-то собиралися, не два лютые сходилися, Правда с Кривдою соходилися, промежду собой бились-дралися...». В противовес каликам с другой стороны сцены появляются скоморохи; среди них Дуда и Сопель. Они обращаются к Садко совсем с другими речами «Что про Правду с Кривдой слушати? Лучше слушати про хмеля ярого», и, скорее принеся чарки, предлагают Садко выпить. Отказываясь в начале, но испытывая явное замешательство от происходящего, Садко все же соглашается, быстро хмелея. Наконец появляется гуслиар Нежата, неутомимо распевая свои песни и славя всех и вся. В какой-то момент

голоса Дуды, Нежаты, калик, люда новгородского смешиваются, образуя большой ансамбль, наступающий на Садко и чуть не сталкивающий его своим напором в оркестровую яму.

Чудом удержавшись, и пытаясь оправдаться в глазах обличителей, Садко выходит на середину сцены и заявляет, что знает про чудо-чудное: есть в Ильмень-озере рыба-золото-перо! Настоятели и все новгородское купечество отвергают возможность такого чуда. Тогда Садко предлагает «биться о велик заклад». На сцене появляется Старчище с книгой, где свои подписи оставляют Садко и Настоятель. Оторопев от заключенного спора, Садко приходит в себя и устремляется к озеру, но его останавливает голос Волховы, вышедшей к нему из толпы: «Садко! Поймаешь рыбок золотых, богат ты будешь и счастлив...». Получив настояние от Волховы, Садко уверенно прорывается сквозь толпу; момент, и он уже гордо показывает собравшимся свой улов – в сети рыбки золото-перо! На скорую руку Садко вспарывает им брюхо и высыпает золотые монеты. Восторженные новгородцы славят Садко, но с развитием действия становится ясно, что славят они отнюдь не его, а поклоняются его добыче – золоту. Садко же по-прежнему им ненавистен: «Изгой в жизни, он и здесь не станет своим – до тех пор, пока не совершит „геройский“ поступок – не найдет в Ильмень-озере золото и не станет самым богатым новгородцем. Но это ли героизм? Золото – подарок Волховы, и Садко это прекрасно понимает. Он наконец заправляет толпой, заставляет Нежату петь по заказу, входит в раж, превращает и гостей княжества в марионеток» (3). Знаменитый дивертисмент прихода иноземных гостей, по меткому замечанию М. Гайкович, решен в спектакле весьма успешно и проникнут тонким психологическим подтекстом: «Песнь Варяжского гостя звучит не просто брутально, но угрожающе, сладость Индейского гостя истекает ядом, а голос Веденейского гостя источает дурман. Садко не может остановиться: рядит первого в медвежью шкуру и золотой шлем с рогами, второго увешивает бусами разного калибра, третьего увивает парчой. И это постоянное движение срабатывает как накопитель отрицательной энергии, оборачивающейся против Садко, – он становится в итоге не просто изгоем, но посмешищем ..., осознающим тщетность своих усилий, своей жизни. Последняя капля – пощечина от Волховы, внезапно узнавшей о том, что ее возлюбленный женат» (3). Эмоциональная логика спектакля выстроена с усилением пиковой точки конфликта именно в этот момент, что по режиссерскому решению является первой (подготовительной) кульминацией спектакля с наиболее контрастно прорисованным драматургическим основанием резкого перехода из состояния счастья и благополучия

в состояния горя и позора, приводящего Садко в неистовое отчаяние. Эксперимент разыгрывания жизненных обстоятельств в симулятивной игре (где времена былинных героев – только антураж), признание общества, любовь, в которую он вот-вот поверил, идут крахом. Очевидно, что в прочтении Чернякова «Садко» – психологическая драма, разворачивающаяся с обыкновенными людьми одновременно на двух уровнях – в контексте симулятивной игры и настоящей жизни, приводящим к двум кульминациям на каждом из выстроенных в спектакле уровней.

Пятая картина разыгрывается на фоне начального живописного задника с изображением морской пучины и корабля, знакомого зрителю по первой картине спектакля. Поняв тщетность замыслов найти смысл в собственной жизни, изрядно выпивший Садко пытается свести счеты с жизнью, надев на шею веревку со словами «Сердечко чует ретивое: час свиданья настает...» и, разразившись рыданиями, готовится к смерти. Но вот под звуки уже знакомого, волшебного глассандо арфы на сцене появляется Волхова и закрывает ему глаза в попытке сделать сюрприз своим приходом. Увидев девушку, герой отталкивает ее и закрывает лицо руками. Но заключив его в свои объятия, Волхова успокаивает Садко, а через миг и вовсе начинает хохотать, беря его за руку и бегая по сцене. Бегущая строка возвещает зрителю о переходе в павильон «Подводный терем Царя Морского Великого».

На сцене появляется светящаяся арка с множеством ступеней, по которым спускаются Царь и Царица Морская, приветствующие Садко и Волхову. У подножия лестницы – гигантские рыбы, позже дополняющие общую композицию фантастически красивой сцены, созданной по эскизу Владимира Егорова из постановки 1912 г. в Частной опере Зимины. После грозного приветствия Царя, Волхова просит Садко спеть. Садко играет и поет величальную песню «Синее море грозно, широко», состоящую из трех куплетов (в каждом куплете две части: первая – певучая, широкая, вторая – припев-славение – бодрая, блестящая). В третьем куплете к Садко присоединяются сами Царь и Царевна, созывая все свое морское царство. Начинается шествие чуд морских, сделанное в спектакле настолько ярко и детализировано, что, не обратив внимание на «сверхмощное» (1) вторжение режиссера «в ряд почтенных визуальных полотен» (1) оказывается практически невозможно. По сцене дефилируют «полчища морских обитателей в эффективнейших, предельно детализированных, причудливых, но узнаваемых гламурно-глянцевых костюмах (художник – Елена Зайцева): медузы, осьминоги, морские коньки, всевозможные рыбы. ... Морские гады отточенно красивы; качество их проработки, умноженное на количество, дает

ошеломительный кумулятивный эффект; кажется, будто весь спектакль создан ради них» (1).

Дефиле морских чудищ заканчивается хороводом возле куста ракиты, вокруг которого по обычаю должны обойти Садко с Волховой, чтобы обручиться. Дословное прочтение режиссером либретто в этой картине, подчеркивает Е. Бабурина, описывая этот «такой буквальный, маленький, с дрожащими искусственными листиками» (1) ракитовый кусточек. Как метко подчеркивает критик, «театральная феерия схлопывается в абсурд театроведческого буквализма и становится пощечиной ревнителям канонов: вот вам постановка по либретто, до последнего слова» (1). Однако вслед за ней схлопываются и все симулятивные развлечения в «Парке исполнения желаний». На сцене появляется Старчище, призывая вернуться Садко в Новгород, а Волхове – «быть речкой до веку», знаменуя собой конец пляскам и веселью. В один момент декорации исчезают, статисты в костюмах морских чудищ, так сильно радовавших молодых, угрюмо разбредаются.

Садко и Волхова остаются вдвоем на пустой сцене. «Влюбленные бегут по бесконечному кругу ..., упиваясь свободой от церемониалов, условностей, пут и обманчивых правил коварной игры в „исполнение желаний“. Но пределы свободы ограничены» (4). Последние объятия влюбленных и, уложив любимого спать, Волхова поет ему колыбельную, «деловито выходя на сцену с розовым чемоданчиком, снимает костюм, облачается в розовый же smart-casual костюмчик и, пропев, вполне искренне, все прощальные слова, уходит. Впереди ее ... ждут новые впечатления» (9). Напоследок Волхова подводит Любаву к Садко и навсегда покидает их жизнь и Парк исполнения желаний. Ее роль здесь закончена.

Любава с горьким плачем дожидается пробуждения Садко, и, оторопев, наблюдает, что сделало это на первый взгляд безопасное путешествие с мужчиной. Очнувшись и осознав уход Волховы, от которой только и остался что цветастый наряд, Садко берет за руку супругу со словами о своей любви, и вот они уже оба начинают смеяться как влюбленные. А в это время их начинают обступать статисты в серой безликой форме, изображающие сотрудников парка. На сцену вновь опускается начальная арка с вывеской «Парк исполнения желаний», горестно возвещая, что все пережитое случилось с героями понарошку. «Возвращение в реальность после этого „сам себе режиссер“: в парке желаний меняются все. Жена, кажется, немного научившаяся положительным эмоциям – или смирившаяся. Бывшая кокетка Волхова, в итоге лично мирящая супругов: „сложная эмпатия“, говорит Черняков» (8).

Лишь одному Садко нет покоя, в панике бегущего к вывеске и жестами показывающего, чтобы ее убрали, ведь «предательское ощущение, что вот-вот и сбудутся мечты, вот-вот он станет настоящим славным богатырем, уже попало в кровь: Садко в ужасе понимает, что его путешествие окончилось, и начинает снова разыгрывать спектакль, лихорадочно наряжать сотрудников парка, уже сменивших костюмы на рабочие комбинезоны. До тех пор, пока не прозревает и не падает без сил. Эксперимент оказался не просто провальным: он морально раздавил его участников» (3). На этом фоне хор «Слава» звучит невыносимо страшно, и гений Римского-Корсакова эту метаморфозу партитуры оправдывает. Вторая кульминация, свидетельствующая о завершении игры и возвращении героев в обыденные реалии, выводит эмоциональное переживание из обстановки вымышленной игры в реальную действительность, вызывая наибольший эмоциональный отклик у зрителя через глубочайшее чувство сочувствия герою, в момент лишнего всего, что вселяло в него надежду на счастье, вернувшегося в суровую реальность, в которой нет ни сказки, ни ожидания чуда. «Страшный конец пути, похожий не на былинное героическое прошлое, а на нашу прозаическую и жестокую действительность, пробирает до мурашек. За такой мощный финал режиссуре Дмитрия Чернякова можно простить и банальности, и мальчишеские выходки (такую, к примеру, как реперское исполнение знаменитого призыва Садко „Высота...“ с неистовым приотпыванием в пол, наперекор зовущему в мелодии стремлению вверх), и статичные сцены. Главное, что режиссерский расчет на сочувствие герою оправдался» (4).

Говоря об общем режиссерском замысле и часто разворачивающихся общечеловеческих темах в спектаклях Чернякова, в постановке они намечены скорее пунктиром. Как метко подмечает Е. Кривицкая: «„Есть ли сегодня герои? Личности, за которыми можно пойти...“ Этот вопрос, звучащий из уст главного героя в видеоролике, показанном перед увертюрой, – ключ к пониманию режиссерской концепции Дмитрия Чернякова. Его Садко – типичный антигерой, такой российский Пер Гюнт, мечущийся по жизни в поисках себя и, в конце концов, разочарованный и потрепанный, возвращающийся к брошенной им супруге» (7). Симулятивная игра, придуманная режиссером, заставляет зрителя вместе с Садко проходить «все стадии погружения в эту историю: от отстраненного взгляда до полной вовлеченности и сопереживания к концу. Есть ли здесь мораль, нравственный урок? В такой трактовке, наверное, нет – нам рассказали историю, у которой нет счастливого конца» (7). Другого мнения, звучащего, как кажется, наиболее

объективно, придерживается М. Гайкович: «Черняков-режиссер вновь говорит с нами о нас. Пусть берет и избитый – но найденный и избитый им же самим – прием ролевых игр, но он работает. Пустить слезу от поступка Волховы. Застыть вместе с Любовью. Почувствовать трагедию Садко. Осознать, как страшно так неосторожно идти на поводу у своих желаний» (3).

Работа с музыкальным материалом, осуществленная в спектакле дирижером-постановщиком Т. Зангиевым, всецело подчинилась задаче режиссера превратить оперу-былину Н. А. Римского-Корсакова в историю про современных людей: «молодой, но уже жутко востребованный маэстро Тимур Зангиев ... по-своему соответствовал концепции „Парка исполнения желаний“, но, скорее, как несовершенно настроенный автомат. Не всегда способный выстраивать нужный баланс как внутри оркестровых групп, так и с солистами и хором, не говоря о высвечивании тембральных красок и прочих художественных озарениях, готовый неумолимо проигрывать эту дивную музыку, проверяя ее на концептуальность» (5). Подобное мнение в своей рецензии высказывает и М. Гайкович, подчеркивая единство постановочной работы, но также указывая на недостатки дирижерской техники: «26-летний дирижер Тимур Зангиев демонстрирует чудеса собранности и даже мастерства: ему в целом удается виртуозно охватить эту партитуру-глыбу, где только хора более 100 человек – правда, именно в массовых сценах и были шероховатости. Но все же пока ему не удалось главное – колорит, аромат, тонкость, волшебство, магия, которыми напоена и наполнена эта потрясающая партитура» (3).

Говоря о работе солистов, осуществленной в премьерном спектакле, почти все рецензенты отмечали прекрасный исполнительский состав. О чем, к примеру, свидетельствует отзыв С. Буланова: «Как Чернякову вновь удалось подобрать певцов так, что каждый органичен на своем месте: и Нажмиддин Мавлянов, и Аида Гарифуллина, и Александра Дурсенева?» (2). Наивысших оценок заслужила партия главного героя – Садко. Так, по мнению Е. Кривицкой: «Всю оперу вынес на себе Нажмиддин Мавлянов, сумевший вжиться в характер, придуманный Черняковым. Несмотря на то, что певец больше специализируется на западном репертуаре второй половины XIX века, звучал он стилистически идеально» (7). Среди женских партий наилучших отзывов критики заслужила партия Любови в исполнении Екатерины Семенчук, укрупнившей небольшую партию и «стилистически очень точно вписавшей Любовь в ряд сильных женщин из русских опер (прежде всего самого Римского-Корсакова) и артистически создав не эпизодический образ» (3). Более сдержанных

оценок заслужила партия Волховы: «Аиде Гарифуллиной пришлось сыграть отвязную, заводную блондинку. Ее Волхова именно изображает свой персонаж – морскую царевну, ясно давая нам понять, что рассудок и здравая память все время при ней. И вся эта беготня, приплясы на сцене, гримасы и ужимки (например, в сценах с Морским царем, где Аида как ребенок кривляется, дергает трезубец, удивляясь эффективности костюмчика) – искусственны, а в жизни эта девушка – иная» (7).

Рядом с молодыми солистами прекрасно смотрелись их старшие коллеги, дополнившие режиссерскую мысль актуализации оперы великолепной актерской игрой: «Для Чернякова крайне важны детали, поэтому и на маленькие роли он пригласил больших артистов: Михаил Петренко и Максим Пастер (скоморохи) как постоянные „подстрекатели“ Садко, у контратенора Юрия Миненко (Нежата) та же функция – он становится раздражителем, настойчиво занимает место, желанное для Садко. Станислав Трофимов колоритен в микроскопической партии Морского царя. Наконец, гости, великолепные Дмитрий Ульянов (Варяжский), Алексей Неклюдов (Индийский) и Андрей Жилиховский (Веденецкий), кому предстоит всего лишь стоять и петь, – но именно эта сцена станет чуть ли не ключевой в течение сюжета» (7).

Тем не менее, несмотря на в большей степени положительные оценки исполнительской работой критиками, отдельной ремаркой стоит подчеркнуть вопрос о вокальной школе, выкристаллизовавшийся после премьеры и сформулированный А. Париным следующим образом: «Как надо сегодня петь русскую оперу? Это очень большой вопрос с точки зрения вокала, потому что теперь все поют по-новому, уже уйдя от больших голосов Большого театра ... Сейчас все поют совсем в другой манере – они все знают, как надо спеть Беллини, как надо спеть Россини, как надо спеть Верди, а как надо спеть Римского-Корсакова – никто этим не занимается» (12). Подобным вопросом в своем отзыве задается В. Дудин: «Если из старой традиции можно сделать дико дорогое иммерсивное шоу, то как быть с певцами, которые смогут это исполнять?» (5). Приходя к выводу, что двумя вариантами ответа на этот вопрос стали два состава певцов в спектакле: «Можно так, как делали Нажмиддин Мавлянов и Екатерина Семенчук – по-настоящему, в духе большой оперы, зычными голосами, напомнив о Владимире Атлантине и Елене Образцовой. А можно и так, чтобы как в некоем альтернативном театре, с небольшими голосами, главное – с любовью. Молодого Ивана Гынгазова, певца явно азартного, сильно увлекающегося броскими идеями, режиссер бросил на амбразуру партии Садко, заставив при этом еще и активно, до умопомрачения, до седьмого пота играть, почти не уходя со сцены» (12).

В целом, постановку Чернякова отличает достаточная драматургическая стройность: действие организовано так, что некоторые из спорных моментов либретто приобретают достоверность и обоснованность. Вместе с тем, очевидно, осовремененная трактовка событий и образов «Садко», актуализация действия и перенос его в наши дни порождают противоречия другого плана, а именно расхождение с оригинальным либретто в отдельных фрагментах спектакля. Ставшие следствием актуализации, подобные несоответствия в сюжете стоит отнести к недостаткам в выстроенной режиссером реалистической концепции. Однако степень достоверности и считываемости основных идей произведения, достигнутая режиссером в спектакле, сводят к минимуму значимость указанных сюжетных несоответствий.

### Литература, источники

1. Бабурина Е. В сказку попал: новая постановка «Садко» в Большом театре // Музыкальное обозрение, 30.03.2020. [Электронный ресурс]. URL <https://muzobozrenie.ru/v-skazku-popal-novaya-postanovka-sadko-v-bolshom-teatre/> (дата обращения: 03.06.2020).
2. Буланов С. Квест по «Садко» // Музыкальная жизнь, 20.02.2020. [Электронный ресурс]. URL <http://muzlifemagazine.ru/sadko-bogatyy-gost/> (дата обращения: 03.06.2020).
3. Гайкович М. Бойся своих желаний. В Большом театре прошла премьера оперы «Садко» // Независимая газета, 16.02.2020. [Электронный ресурс]. URL [http://www.ng.ru/culture/2020-02-16/7\\_7795\\_cult1.html](http://www.ng.ru/culture/2020-02-16/7_7795_cult1.html) (дата обращения: 03.06.2020).
4. Губайдуллина Е. «Не верь досужим бредням. Чудес на свете нет» // Петербургский театральный журнал, 21.02.2020. [Электронный ресурс]. URL <http://ptj.spb.ru/blog/sadko-dmitriya-chernyakova-vbolshom-teatre/> (дата обращения: 01.06.2020).
5. Дудин В. Квест по «Садко» // Музыкальная жизнь, 20.02.2020. [Электронный ресурс]. URL <http://muzlifemagazine.ru/sadko-bogatyy-gost/> (дата обращения: 03.06.2020).
6. Евдокимов С. Новая жертва режиссерского вандализма // ClassicalMusicNews.ru., 17.02.2020. [Электронный ресурс]. URL <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/sadko-tchernyakov-evdokimov/> (дата обращения: 01.06.2020).
7. Кривицкая Е. Квест по «Садко» // Музыкальная жизнь, 20.02.2020. [Электронный ресурс]. URL <http://muzlifemagazine.ru/sadko-bogatyy-gost/> (дата обращения: 03.06.2020).

8. Крылова М. В гостях у сказки // ClassicalMusicNews.ru., 16.02.2020. [Электронный ресурс]. URL <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/sadko-bolshoi-krylova/> (дата обращения: 01.06.2020).
9. Макухина Д. Я гений, Дмитрий Черняков // Петербургский театральный журнал, 21.02.2020. [Электронный ресурс]. URL <http://ptj.spb.ru/blog/sadko-dmitriya-chernyakova-vbolshom-teatre/> (дата обращения: 01.06.2020).
10. Муравьева И. О чем плачет Садко // Российская газета, 18.02.2020. [Электронный ресурс]. URL <https://rg.ru/2020/02/18/v-bolshom-teatre-postavili-opernu-u-byi.html> (дата обращения: 01.06.2020).
11. Наборщикова С. Сдули былинку: героям «Садко» в Большом устроили квест и психоанализ // Известия, 17.02.2020. [Электронный ресурс]. URL <https://iz.ru/976735/svetlana-naborshchikova/sduli-bylinku-geroiam-sadko-v-bolshom-ustroili-kvest-i-psikhoanaliz> (дата обращения: 01.06.2020).
12. Парин А. Об опере «Садко» //Радиопрограмма: Клуб Алексея Парина. Дата выпуска: 23.02.2020. [Электронный ресурс]. URL: <https://echo.msk.ru/sounds/2592982.html> (дата обращения: 02.06.2020).
13. Поспелов П. «Почему в Большом развалился „Садко“» // Ведомости, 24.02.2020. [Электронный ресурс]. URL <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2020/02/24/823702-razvalilsya-sadko> (дата обращения: 01.06.2020).

#### Примечания

1. Калика (Калики перехожие, Калеки перехожие) – старинное название странников, нищих, распевające стихи, псалмы, духовные песни.

---

## АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

## ЖЮЛЬ ПЕРРО – ТАНЦОВЩИК

### Введение

Жизнь и творчество французского балетмейстера-романтика Жюля Перро (1810–1892) изучена обстоятельно и довольно подробно. Начиная с 1930-х годов, его фигура неизменно вызывала интерес историков балета, отечественных и иностранных. Работы Юрия Слонимского (см.: (6)), Веры Красовской (см.: (3); (4)) и Айвора Геста (см.: (8)) заслуженно считаются основополагающими и концептуальными. Из современных исследователей, занимающихся историей романтического балета, назовем автора этих строк, который подробно осветил «российский» период жизни и творчества Жюля Перро (см.: (7)). Однако основное внимание авторов указанных исследований было сосредоточено на балетмейстерской деятельности Перро; исполнительское искусство Жюля Перро, хотя и удостоилось внятной характеристики, все же детально не изучено. Между тем, Перро был одним из выдающихся исполнителей эпохи романтизма, его искусство оказало огромное влияние и на развитие техники мужского классического танца, и расширило границы диапазона актерского мастерства.

Генеральную линию изучения темы «Перро – танцовщик» заложил Юрий Слонимский, сформулировавший основные постулаты. «Ранний» Перро (до начала 1840-х годов) – блестящий виртуоз, выступавший, по большей части, во вставных дивертисментных номерах, чей творческий облик определили, с одной стороны, цирковое прошлое, с другой – академическая выучка патриарха классического танца Огюста Вестриса. «Зрелый» Перро – выдающийся исполнитель драматических пантомимных ролей (Гренгуар в «Эсмеральде», Дьяволино в «Катарине», Алин в «Питомце фей»). Эту концепцию поддержала Вера Красовская в исследовании по истории русского балета. В кратком очерке «Петербургские роли Перро» (3; 232–234) она обозначила важнейшие черты его исполнительского мастерства: «маленький человек с большим сердцем <...> проходил через все творчество Перро» (3; 232). Отметив, что «актерское мастерство Жюля Перро, высокая техника и мужественная манера его танца оказали плодотворное воздействие на современных ему русских танцовщиков», Красовская все же отмечает: «главной заслугой Перро была его постановочная деятельность» (3; 234), расставив, таким образом, исследовательские приоритеты.

Однако, учитывая, что Перро приехал в Россию в 1848 году, в возрасте 38 лет, когда он уже перешел на пантомимные роли, за рамками исследования Красовской, посвященной истории русского балета, остался его «виртуозный» период в Европе. В вышедшей в 1995 году монография Красовской «Романтизм», исполнительская деятельность Перро в европейских театрах освещена, но опять же, частично, и основывается, по большей части, на информации, содержащейся в монографии Айвора Геста о Жюле Перро (1984). В свою очередь, и Айвор Гест в указанном исследовании отдает приоритет постановкам хореографа. В то же время, рассказ Геста о танцевальных работах Перро основан на периодической печати того времени, что делает его труд чрезвычайно ценным с точки зрения привлеченных источников. Однако сама структура книги – повествовательно-хронологическая – исключает задачу обобщить полученные сведения о деятельности Перро-танцовщика, систематизировать их и сделать итоговые выводы.

Таким образом, исполнительское мастерство Жюля Перро, при наличии обширной библиографии о жизни и творчестве этого деятеля романтического балета, не становилось предметом самостоятельного изучения. В данной работе мы постараемся обобщить и систематизировать информацию о его деятельности танцовщика и актера, представить творческий путь, проанализировать наиболее значительные работы, определить роль и значение Жюля Перро – танцовщика в истории романтической хореографии.

### И. Перро-танцовщик: основные вехи творческого пути

#### 1.1. До 1823: начало, поиски художественной оригинальности

Свой путь к вершинам исполнительского мастерства Жюль Перро начал в Лионе, городе, где он родился. В Большом театре Лиона, построенном в 1756 году по проекту архитектора Жермена Суффло, под одной крышей выступали оперная, балетная и драматическая труппы. Большой театр Лиона не считался хореографической периферией: на его сцене шли наиболее удачные постановки Парижской Оперы, по преимуществу, лирико-комедийного плана («Психея», «Танцемания», «Мельники», «Тщетная предосторожность»).

Юный Жюль-Жозеф Перро поступил в театральную школу при Большом театре, и вскоре состоялось его первое сценическое выступление: в 1818 году восьмилетний мальчик вышел в массовке в опере Буальде «Красная шапочка» (*Le Petit Chaperon rouge*).

Затем последовало выступление в сольном *pas seul* в комическом балете Блаша «Мельники» (*Les Meuniers*). Балетная труппа театра не была большой и не могла похвастаться крупными талантами. Маленьких танцовщиков часто занимали в спектаклях – оперных, балетных, драматических. Вскоре Жюль был официально зачислен в труппу на жалование 12 франков в месяц (8; 3). Успех сопутствовал юноше не только в танцевальных *pas*, но и в детских ролях в драме, и у Перро были все шансы начать карьеру драматического актера. К счастью, его убедили заняться танцевальной деятельностью – на окончательное решение повлиял балетмейстер театра Рожер (Roger), который много занимал юношу в танцевальных номерах. Через пятнадцать лет Перро отдаст «долг» Рожеру: в 1834 он сможет убедить юную артистку не прерывать занятия танцами ради вокальной карьеры, и мир узнает выдающуюся романтическую балерину Карлотту Гризи.

Хотя сама балетная труппа лионского театра не была большой и не блистала талантливыми именами, балетмейстер Рожер делал все, что мог, чтобы спектакли привлекали в театр публику. Он приглашал в Лион столичных звезд, так в 1819 году здесь выступали Фанни Биас, Полина Монтесю, Антуан Поль, Жозеф Мазилье. В то время они имели репутацию самых виртуозных танцовщиков своего времени, а Фанни Биас даже поднималась на кончики пальцев, предвосхищая знаменитые пуанты Марии Тальони. Их искусство заворожило мальчика, который, несомненно, пытался повторить увиденные трюки в балетном классе.

1820 год стал определенной вехой в творческой судьбе Перро. В Лионе в балете «Венецианский карнавал» состоялись выступления двадцатидвухлетнего Шарля Мазюрье, гениального французского гротеска, который еще только штурмовал парижские подмостки, и эти гастроли произвели неизгладимое впечатление на десятилетнего Перро. Мазюрье, получивший профессиональное балетное образование (его учителем был балетмейстер бордосского Большого театра Дютак), довел «гротеск до высшей точки развития, его исполнение настолько естественно, что казалось, танцует подвешенная и управляемая тысячами нитями марионетка, которую направляют какие-то внешние силы». Искусство Мазюрье сочетало безупречную технику классического танца, гуттаперчевую гибкость и цирковую сноровку. Критики описывали его тело как «бескостное», восхищались эластичностью и подвижностью артиста, а также невероятной ловкостью, с которой он выполнял *tour de force*. Помимо выдающейся техники Мазюрье демонстрировал незаурядный комический дар: «При ударе ятагана Арлекина голова Полишинеля (его исполнял Мазюрье. – О. Ф.) исчезает, а затем внезапно снова

появляется из его плеч, лицо его раздражается тысячью приветливых гримас, что поднимает этого актера-буффона до уровня гения» (8; 5).

Юный Перро был очарован искусством Мазюрье, он попал под влияние этого выдающегося исполнителя, и решил пойти по его стопам. Перро быстро овладел виртуозным арсеналом гротеска, в числе которых были такие трюковые акробатические движения, как выполняемые в прыжке *grand écart*, *saut de carp* [1]. «Перро использовал любую возможность, чтоб наблюдать за Мазюрье. Он попытался разгадать секреты его техники, бесконечно тренировал его трюки до тех пор, пока они не вошли в плоть и кровь. Вскоре он смог повторить Полишинеля Мазюрье, со всеми его жестами, прыжками, поворотами и *tour de force*» (8; 6). Но помимо техники из акробатического арсенала, юный Перро обнаружил, как и его кумир, бесспорный актерский талант.

Дебют Перро в роли подражателя Мазюрье состоялся на сцене лионского Théâtre des Célestins. В представлении «Маленький венецианский карнавал». Его Полишинель, одетый в костюм с двумя горбами на спине, вызвал невероятный успех. Зал, состоящий из рядовых горожан, не избалованных «высоким» искусством, ревел от восторга. Для первых зрителей Перро правда актерского выражения была более важна, нежели цирковые трюки, пусть даже и успешно исполненные. Встреча с искусством Мазюрье определила направление художественных поисков молодого Перро: высокая техника на грани циркового акробатизма сочеталась с актерскими приемами низового народного театра, где ценились, с одной стороны, реалистичность игры, с другой – сочное гротескное истолкование. Всеми этими качествами юный Перро овладел быстро и в совершенстве.

## 1.2. 1823–1828: в Париже, подражая Мазюрье «Изображал обезьяну, но мечтал о крыльях»

В тринадцать лет, в 1823, Перро покинул Лион, началась его жизнь странствующего артиста. Конечно, он устремился в Париж, туда, где создавались и рушились актерские репутации. Начать в тринадцать лет самостоятельную творческую жизнь, без семьи, в полном одиночестве – на такой поступок мог решиться не всякий подросток. Перро и не был «всяким». Он быстро нашел свою нишу, продолжая совершенствоваться в жанре гротеска, шел по стопам Мазюрье, который царил в театре Порт Сен-Мартен. Теперь Перро был «отражением» артиста: талантливый подросток поступил в театр Гетэ, где одно из направлений репертуара представляло собой пародии знаменитых пантомим с участием Мазюрье, в этих пародиях Перро исполнял главные роли. Подобные

театральные представления отражали успех основного спектакля: чем больше и интереснее было на него пародий, тем больший вес имел театральный первоисточник. Спектакли с участием Мазюрье в театре Порт Сен-Мартен почти мгновенно становились поводом к театральным карикатурам в театре Гетэ.

Пантомима «Полишинель-вампир, или Остров немых» с Мазюрье в постановке Фредерика-Огюста Блаша отразилась в пантомиме «Полишинель, проглоченным китом» сочинения Огюста Лефевра с Перро в заглавной роли. Премьера этого представления 29 декабря 1823 стала и парижским дебютом Перро. Журналист *Journal de Paris*, отметив смелость прыжков юного дебютанта, даже поставил Перро выше Мазюрье: «В гибкости и легкости этот двенадцатилетний ребенок превзошел Мазюрье и других прыгунов, которые демонстрируют *tour de force*» (8; 8). Похвала ко многому обязывала, тем более, Мазюрье сочувственно относился к молодому коллеге и как-то посетил представление пантомимы *Le Tonnelier* с участием Перро, бешено тому аплодируя и крича «браво!». Мазюрье видел в Перро своего преемника, и первые шаги юноши на творческом поприще это подтверждали.

Один из исполнительских шедевров Мазюрье – мелодрама «Жоко, или Бразильская обезьяна» (*Jocko, ou le Singe de Brésil*) стал поводом для комической «шутки с пантомимой и танцами» под названием «Сапажу, или Кораблекрушение мартышек» (*Sapajou ou le Naufrage des singes*), где Перро переводил слезливую сентиментальность мелодрамы в яркий грубоватый гротеск.

25 апреля 1825 года – еще одна важная дата в карьере Перро-танцовщика. После успеха в пантомимах он дерзнул выступить как танцовщик: в дивертисменте, данном после представления мелодрамы *L'Etrangère*, пятнадцатилетний Перро исполнил комический танец и удостоился аплодисментов. Отныне он решил положить конец копированию Мазюрье и стать классическим танцовщиком. Все заработанные за участие в пантомимах деньги он тратил на частные уроки у Огюста Вестриса. Он усердно посещал балетные классы, прерывая усиленные занятия лишь для вечернего переоблачения в обезьянью шкуру Сапажу. По признанию Перро, сделанному позднее его биографу Брюффо, в эти годы он хоть и наблюдал за обезьянами, чтобы вернее передать их повадки, в мыслях он парил, словно птица...

Огюст Вестрис мгновенно разглядел в юном акробате невероятные способности к классическому танцу, редкую координацию, которая позволяла быстро овладевать всем передовым для XIX века арсеналом виртуозных движений.

Продолжая занятия у Вестриса, Перро стремительно поднимался по карьерной лестнице как танцовщик-гротеск. В 1827 году он заключил контракт с театром Порт Сен-Мартен с жалованьем в 2200 франков в год (в театре Гетэ он зарабатывал 1600 франков). Тогда же его кумир Мазюрье заболел туберкулезом и в феврале 1828 скончался, семнадцатилетний артист в один миг вознесся на вершину «империи Мазюрье». Но Перро отказался быть «вторым Мазюрье», его властно увлек за собой классический танец. К счастью, в эти годы в театр Порт Сен-Мартен пришел балетмейстер Жан Коралли, чьи балетные постановки ничуть не уступали спектаклям на сцене Королевской Академии музыки (Парижская Опера).

Усиление его позиций как классического танцовщика произошло 10 июня 1828, когда Жюль Перро выступил в балете Корали «Леокадия» (*Léocadie*), и получил похвалы как «корректный исполнитель, обладающий апломбом и силой, чей талант основан на хорошей подготовке» (цит. по: (8; 15)). Однако вскоре, в конце 1829 года, антреприза театра Порт Сен-Мартен обанкротилась, впрочем, Перро тут же получил два ангажемента: одно – на зиму – весну 1829/1830 в Лондон, второй, с лета 1830 открывал двери в святая святых – парижскую Опери. Оба театра приглашали его на положение классического солиста.

### 1.3. 1830 – начало 1840-х

«Последний мужчина, которому прощали, что он танцует»

1830. Лондон. Лондонский Театр Короля (или Королевы – в зависимости от правящего монарха) на Хэймаркете, несмотря на название, являлся, в отличие от парижской Оперы, частной компанией и не имел государственной финансовой поддержки: средства на его существование обеспечивали завсегдатаи «бриллиантового ряда». Театр существовал постоянной труппы, солистов, как правило, приглашали из Парижа, сезон продолжался шесть месяцев.

В Лондоне, на сцене Театра Короля, 6 февраля 1830 года состоялось рождение Перро – классического танцовщика. Его английский дебют Перро в «Венецианском карнавале» произвел фурор, и девятнадцатилетний танцовщик тут же был произведен в «звезды» театрального сезона. Затем последовало успешное выступление во вставном *Pas de trois* в балете «Вильгельм Телль», где его партнершами были Джулия и Джозефина Халин (*Julia and Joséphine Hullin*). В своей вариации Перро продемонстрировал удивительную легкость, за которую он удостоился самых положительных отзывов. Его первый английский сезон продлился до апреля, затем Перро вернулся во Францию – его ожидал дебют на сцене парижской Оперы.

1830–1834. Парижская Опера. Важнейшей вехой творческого становления и признания Перро стало 23 июня 1830: он дебютировал на сцене Оперы во вставном *pas de deux* в хореографии Вестриса в опере Лебрена «Соловей», его партнершей была Полина Монтесю, танцем которой он восхищался, будучи участником детского кордебалета в лионском театре. Через несколько дней его «воздушность, легкость и грацию» (цит. по: (8; 19)) похвалил Шарль Морис (Charles Maurice) в *Courrier des Théâtres*. После удачного дебюта Перро приняли в балетную труппу Оперы на самое низкое положение танцовщика-дублера с жалованьем 2500 франков в год, что было на 100 франков ниже его жалованья в театре Порт Сен-Мартен... Так началась блистательная карьера Перро – виртуозного танцовщика.

Первый бесспорный триумф Перро-танцовщик познал 14 марта 1831 года, в возобновлении балета Шарля Дидло «Зефир и Флора». Перро исполнил партию Зефира и был признан «достойным» самой Марии Тальони в партии Флоры, для которой, собственно, балет и возобновлялся. Перро понравился публике, несмотря даже на неканонические (мягко сказано) черты лица, которое вовсе не напоминало «галантерейных красавчиков» (одна мемуаристка прямо пишет про «его отталкивающие черты лица» (цит. по: (8; 23))). За роль Зефира он удостоился титула «l'aérien» – «воздушный» и прибавки к жалованью: директор Оперы Верон с 1 апреля 1831 года заключил с ним контракт на 10.000 франков в год и гарантированной поспектакльной платы 30 франков за выступление, не менее 8 спектаклей в месяц. Еще через год был заключен новый контракт на два года с жалованьем по 15.000 франков! Тем самым, дирекция Оперы признавала первенство Перро перед другими танцовщиками: премьер театра Жозеф Мазилье, исполнявший все ведущие партии, получал лишь 4500 франков в год (см.: (8; 22)).

Но прибавка к жалованью не изменила репертуара Перро: Зефир так и остался его единственной титульной партией; затем, на протяжении нескольких лет, Жюль являл образец мужского классического танца во всевозможных дуэтах и вариациях, оставаясь безымянным персонажем множества балетов. Перро мечтал о партии Джеймса в «Сильфиде» (премьера состоялась 12 марта 1832), но она досталась Мазилье, а ему пришлось довольствоваться вставными *Pas de trois* во втором акте «Роберта-дьявола» (4 декабря 1831), *Pas de deux* в балете Жана Корали «Оргия» (*L'Orgie*) или «пустяковым» (см.: (8; 23)) *Pas de deux* в дивертисменте оперы *Fernand Cortez*, за которые он удостоился лестных эпитетов в адрес своей совершенной техники.

Наступила эпоха выдающихся балерин, на сцене царила Мария Тальони, танцующие мужчины вызывали в публике глухое раздражение, мужской танец быстро сдавал лидирующие позиции. Исполнителям главных партий, в большинстве своем, были дозволены лишь партнерские функции в дуэтах и пластические пантомимные реплики. От ведущих премьеров требовались уверенность в дуэтом танце и благородство внешнего облика. Уверенность у Перро была, а вот внешний облик явно не соответствовал канонам «благородного героя»: «Это был человек маленького роста, некрасивый, с широким носом, но имел прекрасные глаза и хороший рот» (5; 121), – таким увидела Перро воспитанница Театрального училища Анна Натарева.

На премьере тальониевского балета «Восстание в серале» (4 декабря 1833) ему вновь довелось стать партнером Марии Тальони, но то был очередной концертный номер, который главная героиня Зюльма танцевала во дворце с безымянным кавалером. Да, это *pas de deux* стало самым запоминающимся номером во всем балете, а Перро получил больше всех аплодисментов после Марии Тальони. Критик описал как балерина и ее партнер, словно воздушные шары, отталкивались от земли, чтобы взмыть в воздух, исполняя там самые «трудные подвиги с удивительной грацией и ловкостью» (8; 27). Именно после выступления в балете «Восстание в серале» Перро удостоился лестного звания «истинный танцовщик».

Весной 1834 года Перро ожидал продления контракта с Оперой и рассчитывал на прибавку жалованья, как минимум до 20.000 франков. Верон, однако, предложил ему ангажемент с пониженным жалованьем. Оскорбленный Перро покинул парижскую Оперу, как он думал – ненадолго, однако более никаких долгосрочных контрактов с Королевской академией музыки танцовщик не заключал.

1833–1835. Лондон. В 1833 году Перро вернулся на берега Темзы после трехлетнего перерыва. За эти три года он стал одним из лучших танцовщиков своего времени, нарастил технику и стабильность в исполнении, что было немедленно отмечено критиками, которые запомнили прошлые дебюты девятнадцатилетнего юноши. Рецензент *Court Journal* писал: «Во время своего предыдущего визита я не считал его равным первому танцовщику; теперь он значительно продвинулся вперед. ... Важнейшие характеристики его танца – легкость, энергичность и активность. ... Я стану его большим поклонником» (цит. по: (8; 26–27)).

Но и в Лондоне в 1833 году Перро главных ролей так и не получил. Впрочем, его участие в премьере балета А. Адана «Фауст» в хореографии Андре Дега, несомненно, оставило след в творческой судьбе

Перро – дважды (в 1849 и 1854) он поставит этот балет в Милане и Петербурге, а сам исполнит одну из своих лучших ролей – Мефистофеля. В 1833 году в Лондоне был создан первый набросок этой партии: Перро вышел в образе одного из демонических существ в эпизоде Вальпургиевой ночи и был замечен критиками: «не демоны ли Брокена создали Перро из каучукового мяча?» (цит. по: (8; 26)), – задавался вопросами рецензент Court Journal, отмечая невероятную прыгучесть танцовщика.

Во второй лондонский сезон 1834 года Перро надеялся все же станцевать «Сильфиду» с Марией Тальони, но она предпочла ему малоопытного и бесцветного танцовщика Эмиля (впрочем, на взаимоотношения танцовщиков это не повлияло – они остались в самых дружественных чувствах друг к другу). Перро оставалось лишь открывать сезон в очередном *Pas de deux* с молодой Полиной Дюверне, в котором он продемонстрировал обычные для себя «великолепную ловкость в прыжках» (цит. по: (8; 28)). Отказ танцевать с ним Марии Тальони, вероятно, задел Перро, но 10 мая в балете «Армида» в постановке Терезы Эльслер состоялось рождение танцевального дуэта Перро – Фанни Эльслер, которому суждена будет счастливая творческая судьба. Жюль и Фанни исполнили *Pas de deux*. Конечно, главное внимание прессы было приковано к дебютантке, но и Жюль не остался без похвал: похвалы его «каучуковому прыжку» стали уже газетным штампом.

1835 год принес Перро роли, в которых проявился его драматический дар. В Бордо, где танцовщик заключил контракт на несколько выступлений, он исполнил роль Фигаро в «Венецианском карнавале» Милона, получив истинный подарок судьбы. Знаменитый испанский балагур, пусть впоследствии и не встретится на творческом пути Перро, однако черты веселого брадобрея – оптимизм, находчивость, неиссякаемый поток пластических шуток и насмешек – отзовутся во многих сценических созданиях исполнителя.

В третий английский сезон (1835) Перро наконец станцевал давно желанную «Сильфиду» с Марией Тальони. Их совместное выступление, состоявшееся 28 мая 1835, критик *The Times* назвал «танцевальным шедевром, который редко можно увидеть» (цит. по: (8; 31)). Более развернутых похвал за исполнение партии Джеймса Перро так и не удостоился, но, учитывая, что Филиппо Тальони сочинил для бенефиса Перро, который состоялся 29 июня, балет «Мазила, или Мужененавистница» (*Mazila, ou Haine aux hommes*), надо полагать, что сам хореограф остался довольным его исполнением. Сама «Мазила» оказалась балетом более чем никудышным, главную его ценность составляли два *Pas de deux* в исполнении Жюля и Марии, о которых не сохранилось никаких сведений,

кроме того, что они были. «Сильфида» осталась за Перро до конца сезона, и после отъезда семейства Тальони из Лондона, его партнершей стала Элиза Варен (Elise Varin).

Также его репертуар третьего сезона пополнился очередными *Pas de deux* и соло в балетах «Нина» (где он отличился в «действительно потрясающих пируэтах» (цит. по: (8; 30))), «Оргия» в постановке Жана Коралли (поразил «только ему присущими движениями» (цит. по: (8; 30))), «Зефир» (*Zéphir*) в хореографии Андре Деге («продемонстрировал все, что может быть изящным и блестящим» (цит. по: (8; 31))).

1835–1836. Неаполь, театр Сан Карло. Из Лондона путь Перро лежал в Неаполь. Театр Сан-Карло имел репутацию одного из лучших театров в Европе, на сцене которого были показаны мировые премьеры опер Доницетти и Россини. Главным балетмейстером в Неаполе был Сальваторе Тальони, младший брат Филиппо и дядя Марии Тальони. Сальваторе Тальони был верным приверженцем итальянской хореодрамы, что сулило Перро, по меньшей мере, изучение иных принципов пластической выразительности и возможность пройти хорошую школу актерского мастерства. В Неаполе Перро занял положение премьера. 1 декабря 1835 года танцовщик дебютировал в балете «Зефир», а 12 января 1836 выступил в хореодраме Сальватора Вигано «Возвращение Улисса». Его неаполитанскими партнершами были Амалия Бруньоли и Элиза Вак-Мулен. Здесь же состоялась судьбоносная встреча двадцатипятилетнего Перро и шестнадцатилетней Карлотты Гризи, которая стала его «первой, и в сущности, единственной ученицей» (4; 259). История знакомства Перро и Гризи, ее колебания относительно танцевальной или вокальной карьеры и роль Жюля в том, что Карлотта все же выбрала балет, подробно описана у историков хореографии.

1836, Лондон – Париж: первые выступления дуэта Перро и Гризи. Дата и место рождения сценического дуэта Перро – Гризи – 12 апреля 1836, Лондон, когда они танцевали *pas de deux* в «Россиньоле» (*Le Rossignol*); чуть позже (7 июля) они вместе исполнили неаполитанскую тарантеллу. Лондонские зрители восторженно приняли юную балерину, и Жюль, бесспорно, рассчитывал и на успех в Париже. Однако покорить французскую столицу с первой атаки не удалось. Перед приездом в Париж Гризи стала именоваться на афишах «мадам Перро», но официального брака Жюль и Карлотта не заключили. Документы внимательно изучил Айвор Гест и сделал вывод: семнадцатилетняя девушка не очень стремилась замуж, но замужний статус был выгоден для совместных с Перро выступлений, переездов, гастролей, предполагаемых ангажементов (см.: (8; 36)).

Париж увидел Карлотту 30 августа 1836: Перро представил свою талантливую ученицу в бенефис актрисы Парадоль. На сцене Французского театра (Théâtre Français) в дивертисменте оперы Россини «Моисей» Перро танцевал вместе с Карлотой *pas de deux* и тарантеллу, скорее всего, те же танцы, которые они исполнили в Лондоне, совершив, таким образом, своеобразную «обкатку». Их выступление не произвело ожидаемого Перро эффекта: все внимание зрителей и критиков было приковано к Парижской Опере, где уже состоялась премьера «Хромого беса» с Фанни Эльслер, где Мария Тальони восхищала в «Сильфиде», где готовилась премьера «Девы Дуная». Выступление пары солистов из Италии в бенефисе драматической актрисы не привлекло в зал истинных знатоков хореографии. Жюль Жанен откликнулся раздраженной статьей, в которой раскритиковал Карлотту за невыгодную манеру одеваться, впрочем, для четы Перро бенефис Парадоль был лишь краткой парижской остановкой на пути в Вену.

1836–1838. Вена, Карнтнертортеатр. Вена становится городом, где Перро начинает хореографическую деятельность. Директор театра Карло Балоккино (Carlo Balocchino) предложил ему, наряду с обязанностями танцовщика, начать и хореографическую деятельность, и дал ему полную свободу. Перро тут же сочинил для себя и Карлотты сольные партии в балете Пьетро Кампилли (Pietro Campilli) «Нимфа и бабочка». В этом спектакле он выступил чутким партнером балерины, выгодно представляя Гризи в сложнейших ракурсах дуэтного танца, а для себя поставил виртуозные вариации. Затем последовал поставленный в расчете на себя и дарование Карлотты балетик «Любовное свидание» (*Das Stelldichein*, 23 ноября 1836), который варьировал сюжет «Тщетной предосторожности». Спектакль имел большой успех и прошел 14 раз в первый сезон и 8 во второй. Для Вены это были высокие цифры!

8 апреля 1837 года Карлотта Гризи родила дочь в деревеньке Отой под Парижем. Вскоре туда пришло письмо от нового директора Парижской Оперы Дюпоншеля. Он предлагал Перро заключить контракт, но без Гризи. Перро не согласился, и «упустил последний шанс закрепиться в театре, где вскоре взойшла и засияла звезда Карлотты» (4; 261). Вторую короткую «вылазку» на Париж Перро и Гризи совершили 5 сентября 1837: они приняли участие в бенефисе актрисы мадам Адольф (Madame Adolphe), с которой Перро дружил еще со времен выступлений в театре Гетэ (Gaîté). Вечер состоялся в театре Комической Оперы (Opéra-Comique), в отчете о спектакле рецензент Шарль Моррис кратко упомянул «талантливую» (8; 41) чету Перро которая много обещает

в будущем. И это второе выступление дуэта Перро и Гризи в Париже осталось практически незамеченным...

Чета Перро вернулась в Вену, чтоб провести здесь свой второй сезон. Перро продолжал хореографические опыты, и в первых набросках двадцатисемилетнего танцовщика несложно угадать будущие романтические шедевры. 10 января 1838 он показал получасовой дивертисмент «Неаполитанский рыбак» (*Die neapolitanischen Fischer*). 2 марта увидела свет первая крупная работа Перро-балетмейстера «Кобольд» (*Der Kobold*), где он исполнил заглавную партию домашнего духа, пожертвовавшего своим бессмертием ради любви к земной девушке. Во всех спектаклях супруги исполняли главные роли, но основное внимание критики все же было приковано к Перро, который покорял воздушное пространство своими великолепными прыжками: «Он появляется из пещер, летает по воздуху <...>, словно стрекоза, парит над водопадом» (цит. по: (4; 263)).

1840, Париж, «Зингаро», последняя заглавная роль в репертуаре Перро. Очередная попытка покорить французскую столицу и признать Карлотту Гризи балериной, достойной сцены Королевской академии музыки, оказалась более удачной, чем проба 1836 года. В конце 1839 Перро заключил контракт с театром «Ренессанс», где ставились драмы, комедии, водевили, французские оперы. Здесь 29 февраля 1840 года состоялась премьера оперы Уранио Фортуны «Зингаро», где Перро выступал режиссером-постановщиком, хореографом танцевальных номеров и исполнителем заглавной роли онемевшего в детстве цыгана. Главная женская партия Джанины была поручена Карлотте и представляла уникальный пример сочетания двух видов искусств: Карлотта выступила в качестве балерины и певицы. Она одинаково хорошо исполнила танцевальную и вокальную части своей роли, хорошо, но не блестяще. Истинным триумфатором «Зингаро» стал Перро, именно ему Теофиль Готье посвятил большую часть пространной рецензии, которая, будучи многократно цитируема всеми исследователями, стала хрестоматийной при описании Перро-танцовщика. В «Зингаро» Перро показал себя хореографом-режиссером: он мастерски выстроил пантомимные сцены, появления в спектакле танцевальных эпизодов были логически оправданы, а сам танцовщик, подтвердивший репутацию первого виртуоза своего времени, впервые удостоился признания как выдающийся артист. Жюль Жанен, который, по собственным словам, был даже рад уходу Перро из Оперы, встретил его возвращение в Париж восторженно: «Перро – это самый замечательный танцовщик, которого вы когда-либо видели. ... Он вернулся как отличный мим и гениальный артист» (цит. по: (8; 56)).

«Зингаро» стал водоразделом в судьбе Перро-танцовщика. Он достиг вершин мастерства как танцовщик, получил всеобщее признание как артист и мим, театральные критики, посетившие представление, недоумевали: почему такой выдающийся талант еще не ангажирован Оперой? Вскоре был заключен и контракт с Оперой. Его с 1 января 1841 года получила Карлотта, которая приглашалась на положение балерины. Без Жюль Перро. Карлотта тут же отказалась от титулования на афишах «мадам Перро» и вернула себе девичью фамилию «m-lle Carlotta Grisi». Ее ждал триумф в «Жизели». А Перро... Предательство Галатеи отразилось на дальнейшей карьере Перро: он «надолго забросил ежедневные занятия танцем и стал терять форму» (4; 267). Не сразу, но постепенно он стал сдавать позиции танцовщика-виртуоза; помимо естественных причин – возраста, Перро начали преследовать травмы, которые еще больше ограничивали технические возможности прежде всесильного исполнителя. Впрочем, потеряв партнершу и надежды вернуться с ней на сцену первого театра Франции, Перро обрел свободу как балетмейстер. В 1840-е годы Перро, еще продолжая выступать в главных ролях своих балетов, переходит к исполнению танцевально-игровых и пантомимных ролей, которые создадут ему славу одного из выдающихся танцовщиков-актеров.

#### 1.4. 1840-е: Лондон, Милан, Париж – герои Перро обретают имена

Потеря Карлотты Гризи и крушение честолюбивых надежд на ангажемент в парижскую Оперу привели Перро в Лондон, где в 1840-е годы «началась новая эра в художественной жизни» (4; 278). Руководство театром Королевы после смерти прежнего импресарио Пьера Лапорта (Pierre Laporte) летом 1841 взял на себя Бенджамин Лемли, ровесник Перро. Он убедил Перро приехать на весь сезон 1842 года в качестве танцовщика и балетмейстера, дав тому полную творческую свободу.

В английской столице Перро, обретший имя как балетмейстер, разделяет именами и своих сценических персонажей. В каждом из балетов, который он сочиняет для Театра Королевы, Перро создает роль для себя, в которой так или иначе отражался его жизненный и творческий опыт. Его лондонский репертуар широк и разнообразен: Альберт в «Жизели» (12 марта 1842), Перифит в «Альме, или Дева огня» (23 июня 1842), охотник в «Авроре» (11 марта 1843), Маттео в «Ундине» (22 июня 1843), живописец Стефано в «Мечте художника» (3 августа 1843), Пьер Гренгуар в «Эсмеральде» (9 марта 1844), Пан в «Зелии, нимфа Дианы» (25 июня 1844), Тонино в «Крестьянка-госпожа» (La Paysanne Grande Dame, 25 июля 1844), Рубецаль в «Эолине» (8 марта 1845), Кнуд в «Кайе, или Амур-путешественник» (17 апреля 1845), Сатир в «Вакханалии»

(1 мая 1845), Джеймс в «Сильфиде», Эндимион в «Диане» (24 июля 1845), Дьяволино в «Катарине» (3 марта 1846), визирь Фалдадин в «Лалла Рук» (11 июня 1846), Меркурий в «Суде Париса» (23 июля 1846).

Сезон 1842. В столице Англии тридцатилетний Перро мгновенно завоевал репутацию одного из лучших хореографов Европы. Свой первый лондонский сезон в качестве художественного руководителя он открыл премьерой «Жизели», где выступил в партии Альберта (его Жизелью была Карлотта Гризи). Лондон стал вторым городом Европы, где загорелась звезда этого романтического шедевра. Айвор Гест в монографии, посвященной Перро, приводит обширную английскую восторженную прессу о премьере «Жизели», но в приведенных выдержках, к сожалению, ничего не говорится об исполнении Жюлем партии Альберта. Остается только полагать, что в общем успехе спектакля сыграло свою роль и актерское мастерство Перро. Карлотта станцевала более десяти спектаклей и уехала в Париж, где у нее был контракт с Оперой. В ожидании приезда Фанни Черрито Перро партнерствовал балерине Марии Ги-Стефан в классическом *pas de deux* дивертисмента *La Fête des puyres* и в характерном гадитанском болеро, вставленном в оперу Обера «Невеста» (*La Fiancée*) – оба эти, с точки зрения английских критиков, «непримечательных» номера поставил Андре Деге. Рецензенты сосредоточились только на невысоких качествах хореографии престарелого балетмейстера, о мастерстве исполнителей они промолчали. Но молчание журналистов длилось недолго: в мае в Лондон приехала новая восходящая звезда Фанни Черрито, чье искусство не оставило равнодушным чопорных англичан. Жюль Перро галантно вывел ее на сцену 14 мая, его партнерство в *Pas de trois* дивертисмента *L'Elève d'Amour* и в *Pas de quatre* в дивертисменте оперы «Озеро фей» было джентельменски корректным и выгодно представляло балерину.

Вскоре, 23 июня, состоялась премьера балета «Альма, или Дева огня», то была совместная постановка Перро и Черрито. Жюль вышел в роли дьявола Перифита, который сопровождал Альму в ее странствиях по земле. Перифит, персонаж из преисподней, открывает галерею inferнальных героев Перро, вершиной которой станет Мефистофель. Уже в этом первом полноценном танцевальном портрете представителя тьмы Перро как истинный художник обновил границы художественного образа. Он представил своего персонажа не традиционным чертом, как его представляли в мелодрамах с полным сатанинским набором (грозный вид, красный плащ, намеренно устрашающие манеры и жесты), но «курьезным типом джентльмена» (цит. по: (8; 84)), юрким, как угорь и обладающим ехидным юмором. Артист в роли Перифита

заслужил всеобщее признание: «Перро – настоящий артист, настоящий гений!» (цит. по: (8; 86)). Свой танцевальный сезон, начавшийся исполнением лирической роли Альберта, достигший своей кульминации в острогротескной партии Перифита, Перро завершил на праздничной ноте – в дивертисменте *Une Soirée de Carnaval* он с блеском исполнил два характерных танца: качучу с Фанни Черрито и тарантеллу с Ги-Стефан.

Сезон 1843 для Перро-танцовщика оказался драматичным. Для дебюта в Лондоне новой солистки – Адели Дюмилатр, которая на премьере «Жизели» в Парижской Опере танцевала партию Мирты повелительницы вилис, Перро сочинил очень красивый дивертисмент «Аврора» (премьера 11 марта 1843). В нем хореограф обыграл расцветающую красоту молодой солистки, а для себя сочинил в нем роль охотника, благоговейно поклоняющегося красоте богини. Кульминацией должно было стать *grand pas de deux* с участием Дюмилатр и Перро. Во время *entrée* танцовщик, вылетая на сцену в высоком грациозном прыжке, неудачно приземлился и порвал связку на ноге. Занавес закрыли, Перро унесли со сцены, дебют Дюмилатр, обещавший самый блестящий прием, омрачился этим драматическим происшествием. Перро два месяца не выходил на сцену как танцовщик, но вел репетиции и сочинял дивертисменты для балетной труппы. Лишь в середине мая он вышел в партии Перифита в «Альме», гротескно обыграв свою хромающую походку. Он танцевально облегчил роль и отдал мужское соло в виртуозном *Pas de trois* Артуру Сен-Леону.

Еще через полтора месяца на премьере собственной «Ундины» (22 июня 1843) Перро исполнил роль рыбака Маттео, в которого влюблялась дева воды. Несомненно, если бы не травма, партия Маттео в итоге оказалась бы более сложной в техническом плане. Айвор Гест с грустью констатировал: «Его эпоха бравурного танцовщика явно подошла к концу» (8; 108). Партия Маттео состояла, в основном, из пантомимных сцен, из многочисленных танцев Перро с большим трудом принял участие в лишь финальной тарантелле. Но, тем не менее, Перро вошел в историю балета как создатель «Ундины», и как первый исполнитель роли веселого неаполитанского рыбака Маттео, задав тем самым исполнительскую традицию, которая жива и в XXI веке.

Лондонский сезон как исполнитель (и хореограф) Перро завершил символичным «Безумием художника» (премьера 3 августа 1843) – таково оригинальное название балета, шедшего в России как «Мечта художника, или Одушевленный портрет». В этом балете хореограф представлял эпизод из жизни художника Стефано – творца, безнадежно влюбившегося в изображенный им портрет прекрасной незнакомки – так

когда-то Перро полюбил Карлотту Гризи, увидев в угловатом подростке будущую прима-балерину. Роль Стефано открывает длинный ряд танцевальных автопортретов Перро. Безумие танцевального Стефано излечивалось приходом изображенной незнакомки, и в финале балетика герой демонстрировал абсолютное здоровье (физическое и психическое), исполняя эффектный, полный жизни и страсти испанское болеро *La Castilliana* вместе со своей музой (Фанни Эльслер). Критики высоко оценили и хореографическое мастерство Перро, сочинившего «Безумие художника», и его актерский талант: «Роль влюбленного артиста была выразительна и полна смысла; он (Перро. – О. Ф.) превосходит всех пантомимистов» (цит. по: (8; 110)), – написал рецензент *Spectator*.

Сезон 1844 прошел под знаком «Эсмеральды» (9 марта 1844), премьера балета имела экстраординарный успех. В этой хореографической драме, где танец органически вплетался в действие, произошло окончательное признание Жюля Перро как первого европейского балетмейстера. Сам он на премьере, отдав ведущие партии Гризи (Эсмеральда) и Сен-Леону (Феб), исполнил второстепенную роль поэта Гренгуара, безнадежно влюбленного в Эсмеральду, вновь искусно вплетая в балет личные переживания и эмоции своего недолгого супружества. Так, например, брачный союз Эсмеральды и Гренгуара очень напоминал «шаткий» союз Перро и Гризи, державшийся больше «на зависимости ученицы от учителя» (4; 261), только в данном случае учителем была Эсмеральда: «первая встреча [Эсмеральды и Гренгуара – О. Ф.] была передана Карлоттой с удивительной тонкостью ее первоначального отвращения и презрения, которые растворились в жалости к горю молодого человека». Но второстепенный герой стал первым. Гренгуар Перро, сыгранный с мягким юмором и нотками печали, вызвал в сердцах зрителей невероятную симпатию и сочувствие. Издание *Spectator* отметил «изысканное» мастерство Перро-актера, наделившего своего героя «милосердием и тихой серьезностью» (цит. по: (8; 125)).

Почти одновременно с премьерой «Эсмеральды» Перро пополнил концертный репертуар задорной характерной полькой, которую исполнил вместе с Карлоттой Гризи во втором акте оперы «Дон Паскуале» 11 марта 1844. Этот танец был хореографической данью на «полькаманию», мгновенно распространившейся по Европе, каких-либо технических сложностей для исполнителей он не представлял, зато позволял насладиться эмоциями в этой «причудливой и кокетливой» (цит. по: (8; 127)) хореографической игре.

Для Фанни Черрито, сменившей в Лондоне уехавшую в Париж Гризи, Перро сочинил анакреонтический балет «Зелия, нимфа Дианы»,

в котором иронично назначил себя на роль озорника Пана. То был вставной танцевальный эпизод *Pas de la Rose*, в котором сатир похищал у красавицы Зелии (Фанни Черрито) розу и дразнил ею красавицу, обещая обменять цветок на поцелуй. Балет у лондонцев успеха не имел, единственный номер, получившим благожелательные отклики, был этот дуэт Черрито и Перро; сам же хореограф открыл для себя бесконечную возможность сочинять дуэты-«сражения», в которых бы танцевально обыгрывалась борьба за обладание желаемым предметом.

Месяц спустя состоялась премьера еще одного провального балета Жюль Перро «Крестьянка-госпожа» (25 июля 1844), поставленного для лондонского дебюта Фанни Эльслер. Спектакль, названный «незамысловатой болтовней» (8; 133), был сокращенным перепевом старинной «Нинетты при дворе» Максимилиана Гарделя, но для Эльслер то была знаковая постановка, в которой балерина выказала свой незаурядный комический талант. Перро исполнил роль деревенского простака Тонино, влюбленного в Касиду, героиню Эльслер. Его персонаж, пусть даже и недалекий селянин, все же обладал чувством собственного достоинства: при виде невесты, попавшей в графский замок, где ее искушали богатством и почестями, он упрекал ее в непостоянстве и призывал одуматься. Благоразумие возобладало, Касида отвергала богатые одежды и любовь графа и соединялась в браке с Тонино. Перро удостоился похвал за логично выстроенную роль, в которой каждое положение было верным и правдивым, но балет успеха не имел. Впрочем, и этот актерский опыт не пропал даром: от Тонино потянутся ниточки к другим персонажам Перро, деревенским простакам, чья наивность и доверчивость скрывала большое доброе сердце.

1844 год Перро завершил в Милане: 26 декабря на сцене театра Ла Скала состоялась премьера его «Эсмеральды» с Фанни Эльслер в главной роли, Жюль, как и в Лондоне, исполнил роль Пьера Гренгуара. Итальянская балетная школа славится своими артистами-мимами, и Перро предстояла нелегкая задача: вступить с ними в негласную конкуренцию. Для миланского спектакля Перро сочинил *Pas d'action*, который Эсмеральда танцевала с Пьером Гренгуаром на балу Флер де Лис, заменив им *Pas de deux* цыганки и Феба, исполняемого в лондонской версии. Этот дуэт стал эмоциональной и танцевальной кульминацией спектакля. За месяц было дано 17 спектаклей, и каждый шел триумфально. После последней «Эсмеральды», 26 января 1845, Жюль, помимо серебряного венка, был награжден такой овацией, «которая в два или даже в три раза превосходила все овации, полученные им как танцовщик и балетмейстер» (цит. по: (8; 136)). Двойной триумф в Милане обнадежил

Перро возможностью представить «Эсмеральду» на сцене парижской Оперы, он вел переговоры с директором Леоном Пиле (Léon Pillet), но они не увенчались успехом: спектакль «был отвергнут начальством, не пожелавшим перенести „на лучшую сцену мира“ балет, уже показанный в других городах» (4; 304).

Сезон 1845 стал центральным в «лондонском» периоде Жюль Перро и кульминационным в его английской деятельности. Чрезвычайно интенсивная работа хореографа и актера (поставил пять балетов, исполнил четыре новые партии) совпала с невероятным художественным и творческим взлетом мастера – то был сезон без поражений! Успеху способствовала новая звезда – двадцатилетняя датчанка Люсиль Гран, ровесница Карлотты, прибыла в Лондон, чтобы занять положение балерины.

8 марта 1845, после показа оперы Верди «Эрнани» состоялась премьера балета «Эолина, или Дриада», в котором Перро вышел в роли Рюбзала, повелителя недр, грозного короля гномов. Его герой был демонически устрашающ в эпизодах, когда он подчинял себе волю Эолины и сардонически-ироничен, когда он посмеивался над людьми. И совершенно справедливо, несмотря на легкость танца Люсиль Гран – Эолины, именно Перро удостоился всеобщих похвал рецензентов. Гран же пришлось приложить немало усилий, прежде чем ее признали и полюбили английские зрители.

Вторым шагом на этом пути была постановка совместно с Гран «норвежского» балета «Кайя, или Амур-путешественник» (17 апреля 1845). Идея и некоторые танцевальные сцены принадлежали самой датской балерине, Перро облек замысел в безупречную хореографическую форму и выступил в роли Кнуда, жениха фермерши Кайи. Его герой – добрый, немножко нелепый норвежский парень, покорно сносивший колкие насмешки Кайи. Он неуклюже пытался вызвать ревность девушки, пытаясь заигрывать с ее подругой, но в дело вмешивался спасенный Кнудом Амур, герои примирялись и праздновали свадьбу. Этот «северный» балет растопил лед недоверия английской публики по отношению к датской балерине, и Люсиль Гран заняла свое бесспорное балеринское место.

Утверждая Гран на пьедестале, Перро сочинил для нее дивертисмент «Вакханка», вставленный между вторым и третьим действием оперы «Пуритане», где выступил ее партнером. Жюль уже окончательно оправился от травмы, и его юркий Сатир дерзко вклинивался в группу танцующих вакханок, преследовал и похищал главную Менаду (Люсиль Гран). Их дуэт, полный танцевальной борьбы, сложных поддержек, шедший в невероятно быстром темпе, заканчивался эффектным падением

балерины на руки партнеру. «Вакханка» имела бешеный успех, публика кричала «бис!», Перро был назван триумфатором.

Мария Тальони избрала Лондон для своих прощальных выступлений. Жюль Перро предоставил ей возможность запомниться в полном блеске грандиозного таланта – он сочинил знаменитый *Pas de Quatre*, скомпоновал в одном акте важнейшие сцены из «Сильфиды», где выступил ее Джеймсом, а 24 июля представил Марию в дивертисменте «Диана», став ее Эндимионом. Этот небольшой балет, центром которого было лирическое *Pas de deux* Дианы и Эндимиона в лунном свете, воскрешал ностальгические воспоминания 15-летней давности об их первых совместных выступлениях. И если Мария Тальони и в сорок один год сохраняла легкость и невесомость танца, то тридцатипятилетний Жюль Перро, по словам *Morning Post*, «заметно огрубел» (цит. по: (8; 153)). Впрочем, встреча двух легенд романтического балета принесла зрителям истинное удовлетворение самой радостью этой встречи, а также «пантомимической элегантностью танцоров и их хореографическим мастерством» (8; 154).

Лондонский сезон 1846 года принес Перро-актеру три разноплановые и разнохарактерные роли. Первым стал неистовый разбойник Дьяволино в «Катарине»; вторым – хитрый визирь Фалдадин в «восточном» балете «Лалла Рук»; третьим – комический Меркурий в «Суде Париса».

Роль Дьяволино стала одной из самых любимых Перро – ее он единолично исполнял во всех городах, где ставил «Катарино»: в Лондоне, Милане, Санкт-Петербурге. В этой партии бунтаря-одиночки, готового сражаться против целого мира за любовь Катарину, Перро высказался со всей страстностью. В образе Дьяволино танцовщик воплотил романтический протест против приземленной обыденности и стремления «быть как все». Перро идеально воплотил характер яростного бунтаря, и был единодушно признан победителем.

Перро постепенно возвращал себе танцевальную форму. 2 апреля он представил Лондону дебютанток Луизу Тальони и Жозефину Пти-Стефан в классическом *Pas de trois* и проявил в этом концертном номере «все свое непревзойденное мастерство» (цит. по: (8; 165)).

В новом балете «Лалла Рук, или Роза Лагора», поставленном Жюлем Перро по поэме Томаса Мура (премьера 11 июня 1846), Перро взял на себя нехарактерную для него роль «ревизиониста» – визиря Фалдадина. Его персонаж был задуман как главная темная сила балета: всесильный министр, сопровождающий принцессу Лалла-Рук (Фанни Черрито) к жениху в далекое царство, он подозрителен ко всем, кто его окружает, а главного врага видит в юном поэте Ферморсе (Артур

Сен-Леон), который вызвал взаимную симпатию принцессы. Фалдадин плел всевозможные коварные интриги, «оскорбительно комментировал» и высмеивал молодого человека. Между тем, в финале Ферморс оказывался тем самым повелителем, к которому и ехала Лалла Рук, Фалдадин понимал свою оплошность: гордый всемогущий визирь мгновенно преображался в трусливого и дрожащего старика. «Смешная внешность персонажа, козни, которые он строил влюбленной паре, раболепный испуг, когда раскрывалось инкогнито Ферморса, дали богатый материал для образа напыщенного и глупого шута» (4; 323), – оценила эту работу Перро В. Красовская. В роли Фалдадина артист давал потрясающие примеры пластической трансформации, представляя то едва ли не властелином мира, то самой ничтожной букашкой.

Перро завершил лондонский сезон еще одной ролью в копилку «античных богов»: в собственном дивертисменте «Суд Париса» он исполнил партию Меркурия. В этой хореографической интерпретации античного мифа Перро позволил себе танцевально пошутить: легкая ирония по отношению к сюжету и взаимоотношениям партнеров оттеняла виртуозная серьезность классических па – вариации балерин и солистов были сложны без каких-либо скидок на комическое начало. В роли легконогого бога торговли Перро порадовал английских зрителей окончательным восстановлением и виртуозным танцем: «Вся его первозданная сила вернулась с добавлением той особой грации, которая скрывает мышечные усилия» (цит. по: (8; 178)), – писал корреспондент *Morning Post*. Другой рецензент отметил безупречную серию вращений в соло Перро.

Меркурий стал последней новой ролью, которую Перро станцевал в Лондоне. В 1847–1848 годах в английской столице он сочинял, главным образом, бессюжетные балеты концертного плана, в которых выгодно представлял хореографические таланты балерин («Элементы», «Времена года»). В этих прекрасных примерах абстрактного «белого балета» не было места драматическим ролям: Перро блестяще экспериментировал с хореографическими формами, где доминировал бессюжетный классический танец и тем самым предвосхитил поиски балетмейстеров XX века. Как артист Перро выходил на сцену в уже знакомых балетах – «Лалла Рук», «Ундина», «Альма», «Суд Париса». Знаковый спектакль состоялся 7 августа 1847: Перро исполнил роль Джеймса в «Сильфиде» на последнем сценическом выступлении Марии Тальони. Новые актерские работы его ждали в Милане и Париже.

Милан, 1847–1848. Два сезона в миланской Ла Скала прошли под знаком Фанни Эльслер, истинной «балериной Перро», которая

была наиболее чутка к его хореографии и идеально прорабатывала актерскую сторону партии. Для Эльслер в Милане Перро сделал новую редакцию «Катарины», а также сочинил два больших балета – «Одетта, или Безумие Карла VI, короля Франции» и «Фауст». Во всех трех он исполнил ведущие партии: в «Одетте» предстал королевским шутком Вийоном, в «Фаусте» – Мефистофелем, в «Катарине» вновь вышел в роли ревнивого разбойника Дьяволино.

В 1849 Перро наконец-то получил приглашение из парижской Оперы поставить там балет для Карлотты Гризи. Он мечтал показать во Франции «Эсмеральду», однако ему вручили сценарий Сен-Жоржа «Питомница фей». Премьера состоялась 8 октября 1849, Перро сочинил для себя роль деревенского простачка Алина, влюбленного в главную героиню, который вчистую проиграл борьбу за сердце Изоры красавчику-графу Гуго (эту роль исполнял Люсьен Петипа, в 1841 танцевавший графа Альберта на премьере «Жизели»).

В этой роли, в которой вновь возникли параллели с жизнью Перро вне сцены, Жюль после пятнадцатилетнего перерыва вышел как танцовщик на сцену парижской Оперы на несколько выступлений. Уже никогда более его нога не ступала на эти подмостки...

Роль Альберта, романтического графа, сгубившего свою возлюбленную, которую Перро не довелось исполнить в Париже, открыла новый период в творчестве танцовщика. Ролью Алина, несчастного и безнадежно влюбленного, потерявшего разум деревенского простачка, Перро этот период завершил. Главных партий в романтических балетах у Перро было мало (Альберт, Джеймс и Маттео), и он быстро от них отошел, понимая, что он, во-первых, не обладает лирическим типажом и внешностью героя-любownika, а во-вторых, перешагнувшего 30-летний рубеж Перро начали доносить травмы. Первую серьезную травму – разрыв ахиллова сухожилия – Перро получил прямо на спектакле 11 марта 1843; она надолго вывела артиста из строя и остановила карьеру танцовщика-виртуоза. После длительного лечения и реабилитации Перро так и не вернул гибкость и эластичность связкам ноги, он стал обладателем знаменитой «хромающей» походки, которую мастерски обыгрывал в своих дальнейших ролях. Эта травма ускорила уже начавшийся из-за возраста переход от исполнения виртуозных номеров концертного плана к игровым и характерным ролям. Переход был естественным, новые герои Перро теперь являлись активными действующими персонажами, своими поступками они завязывали и развивали интригу, активно участвовали в развитии сюжета и их образы являлись своеобразной пластической «метафорой» тех или иных человеческих

качеств, которые доминировали в каждом персонаже. Как, например, Гренгуар в «Эсмеральде» – образ поэта-творца и метафора бесконечной преданности любимой женщине; Дьяволино – образ страстного влюбленного и метафора кипящей энергии; Рюбецаль – образ повелителя потустороннего мира и метафора неистовой силы, враждебной человеку... Да, танцевальная «нагрузка» в спектакле у этих персонажей постепенно уменьшалась в соответствии с физическими возможностями самого Перро, но они, в отличие от безымянных кавалеров 1830-х годов, были наполнены живыми эмоциями, переживаниями и отражали индивидуальность их создателя...

#### *1.5. 1848–1858: Петербург.*

##### *На вершинах актерской выразительности*

Десятилетнее пребывание Жюля Перро в столице российской империи значимо, прежде всего, именно его балетмейстерской деятельностью. Тем не менее, все эти десять лет Перро активно принимал участие в спектаклях и как исполнитель. Его обязанности как танцовщика оплачивались отдельно: 2000 франков за сезон 1848/49 (см.: (1; 1)), в дальнейшем Дирекция перешла на поспектакльную плату в 50 рублей серебром. Как артист Перро принимал участие практически в каждой новой постановке, за долгие годы работы в Петербурге он значительно расширил собственный репертуар: до приезда в Россию репертуар Перро, исполненный им в Лондоне, Милане и Париже, насчитывал четырнадцать ролей (не считая дивертисментов), в Петербурге он создал более 20 разноплановых образов! Русские зрители увидели Перро в его знаменитых ролях, в которых он прославился в Европе (Гренгуар, Дьяволино, Рюбзаль). Петербург принес Перро новые партии (Маркобомба, Сеид-паша). Он мог в одном спектакле выйти в нескольких разноплановых образах: в «Своенравной жене» представлял грубоватым Корзинщиком и рафинированным Танцмейстером; в «Вер-Вере» исполнил четыре (!) роли – Учителя танцев, Режиссера и выступил в танцевальных эпизодах, станцевав партии Арлекина и Зефира. С большим успехом и интересом Перро принимал участие в «старых» спектаклях петербургского балета, которые не шли в европейских театрах, где артист расширил свой исполнительский опыт («Венгерская хижина» и «Тщетная предосторожность»). И, конечно, он никогда не отказывался от выступлений в бенефисах своих коллег по сцене, где часто в дивертисментах выступал с сольными характерными номерами или принимал участие в веселом финальном галопе.

Каждый сезон Перро выходил в спектаклях в среднем 30–40 раз. Таким образом, петербургский период деятельности Перро-танцовщика

представляется чрезвычайно интенсивным и плодотворным. В Петербурге артист окончательно переходит на роли, решенные средствами пантомимы и пластики, выступает партнером балерины и дуэтных танцах. Его исполнительский диапазон поистине безграничен. Он был веселым неаполитанцем Маттео («Наяда и рыбак»), деревенским простачком Алином («Питомица фей») и отчаянным разбойником Дьяволино («Катарина, дочь разбойника»). Перро мог заставить публику содрогаться от смеха в комических гротескных ролях (Доктор Омеопатико в «Тарантуле», Корзинщик в «Своей жене», Сеид-паша в «Корсаре») и был способен растрогать зрителей до слез страданиями Гренгуара в «Эсмеральде». Он вызывал страх и трепет, представляя демонических и потусторонних персонажей (Мефистофель в «Фаусте», Перифет в «Мраморной красавице», Рюбзаль в «Эолине») и увлекал в мир поэтического творчества, выходя в ролях художников-творцов (Балетмейстер Балонини в «Балетмейстер в хлопотах», менестрель Джанео в «Ариде»).

Главное, что объединяло эти столь разноплановые образы – их правдивость и реализм. В любой роли Перро, будь то фантастический, реалистический или откровенно гротескный персонаж пронзительно звучали мотивы о стремлении к простому человеческому счастью, любви, взаимопониманию... Несомненно, исполнительское искусство Перро-актера было близко к поискам мастеров русской драмы Александра Мартынова, Петра Каратыгина и др. Уроки пантомимы и пластической выразительности, преподнесенные Перро русским танцовщицам и танцовщикам, неоценимы. Они учили следовать логике поведения персонажа, обнаруживать психологические и эмоциональные мотивы поступков, выстраивать роль по законам драматургического развития. На репетициях Перро, по свидетельствам очевидцев, сам проигрывал эпизоды за всех персонажей, прорисовывая пластический рисунок роли и наглядно демонстрируя и технику актерской игры, и его показ всегда был безупречным. Анна Натарева, ученицей Театрального училища наблюдавшая за репетициями Перро, вспоминала: «Мы поражались тем, как возможно без слов передавать так понятно разговор» (5; 122). Определяя влияние исполнительской деятельности Перро на мастерство русских артистов, бесконечно права Вера Красовская: «Актерское мастерство Жюль Перро, высокая техника и мужественная манера его танца оказали плодотворное воздействие на современных ему русских танцовщиков, его партнеров по сцене» (4; 234).

Последние выступления Перро как танцовщика-актера состоялись в сезоне 1858–1859 годов: на сцене петербургского Большого

театра он появился в ролях Сеида-паши («Корсар») и Рюбзаль («Эолина, или Дриада»). На одной из репетиций он получил очередную травму, усугубленную застарелым ревматизмом. Врач театральной дирекции засвидетельствовал: «г. Перро ни ходить, ни стоять на правой ноге не может» (2; 49). Эта травма поставила окончательный крест на сценических выступлениях Перро. Его танцевальная карьера закончилась. Но еще долгие годы в Петербурге жила память о выдающемся балетном актере Жюле Перро и созданных им образах.

### Литература, источники

#### Архивы

1. Об ангажементе для здешних театров на срок до окончания карнавала балетмейстера Перро // РГИА. Ф.497. Оп. 1. Ед.хр. 12146.
2. О службе балетмейстера Перро. 1851–1861 // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 13172.

#### Книги и статьи в сборниках

3. Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. М.; Л., 1958. 312 с.
4. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. М., 1995. 432 с.
5. Натарева А. П. Из воспоминаний артистки // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2000. № 8. С. 106–122.
6. Слонимский Ю. И. Жюль Перро // Слонимский Ю. И. Мастер балета. Л., 1937. С. 87–131.
7. Федорченко О. А. Творчество Жюль Перро в Петербурге (1848–1859): к проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического балета: Дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2006. 24 с.
8. Guest I. Jules Petrot. The Master of Romantic Ballet. London, 1984. 383 p.

### Примечания

1. Айвор Гест имеет в виду движения шпагат, исполняемый в прыжке и акробатический «прыжок карпа»: исполнитель падает на лопатки и отталкивается от пола, вскакивает на ноги, повторяя несколько раз подряд этот трюк. Guest, Perrot. P. 5–6.

А. К. Васильев

### ОПЕРНЫЙ ПРОЕКТ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО. СПЕКТАКЛЬ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 1922 ГОДА.

*Исполнительница роли Татьяны М. Л. Мельтицер вспоминала: «Первое же мое знакомство со студийным спектаклем «Евгения Онегина» явилось для меня настоящим откровением: мне казалось, что я присутствую при рождении какого-то нового искусства, еще мне не знакомого и бесконечно увлекающего» (12; 167).*

*С. С. Прокофьев после посещения спектакля отметил, что Станиславский открыл новую, особую природу сценичности «Евгения Онегина» (цит. по: (6)).*

В 1919 году под руководством Константина Сергеевича Станиславского (1863–1938) при Большом театре была организована Оперная студия. Перед ней стояла задача поиска новых возможностей сценического воплощения оперы. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского был первым спектаклем Студии, работа над ним началась сразу с момента создания нового коллектива [1]. Именно этой опере было суждено стать путеводной звездой к практической реализации концепции психологической режиссуры в оперном театре. Премьера состоялась 15 июня 1922 года в зале особняка в Леонтьевском переулке. До этого, 1 мая «Онегин» прошел в концертном исполнении. Уже в 1923 году, после отъезда Станиславского на заграничные гастроли, постановку под руководством главного режиссера Студии Б. М. Сушкевича перенесли в помещение Нового Театра, в настоящее время принадлежащее Российскому молодежному театру (Театральная площадь, д. 2). При этом сохранялись не только все мизансцены Станиславского, но и декорации, включая четыре колонны, служившие стилистическим обрамлением спектакля. С этого момента исполнители стали выступать в исторических костюмах и в сопровождении оркестра. С 1926 года и до 2001 года знаменитая постановка шла в помещении Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко на Большой Дмитровке. Таким образом, начатая в 1922 году работа над «Евгением Онегиным» определила путь развития студии и театра на десятилетия вперед и привела к появлению титульного спектакля музыкального театра им. К. С. Станиславского.

Прошло столетие, но не теряют актуальности вопросы, возникшие у современников события: что побудило Станиславского, уже достигшего

творческих вершин, начать работу в опере? Почему выбор спектакля для дебюта пал именно на «Евгения Онегина» П. И. Чайковского?

Творческий путь Станиславского подтверждает не прекращающееся стремление к поиску основополагающих сущностей искусства, его высшего предназначения. Жизненная сила его творчества питалась этим поиском, поднятым Станиславским на уровень сакральной категории. Сам поиск смысла искусства становился корневым смыслом и точкой отсчета любого художественного выражения. Уже испробованные методы своих творческих решений он не только постоянно развивал, но и менял. Девизом могло быть высказывание: «Идеального в искусстве нет. Искусство находится постоянно в движении: отталкиваясь от точки „а“, вы постигаете точку „б“, от точки „б“ – точку „в“, и так до бесконечности. Идеал совершенства есть бесконечность» (15; 34). В этом ключе приход в оперный театр выглядел закономерным. Однако событие выходило за рамки обычного для Станиславского постоянного желания расширять и варьировать области применения своей Системы. Скорее оно было продиктовано предвкушением принципиально новых возможностей еще глубже постичь суть театра вообще. К законам музыкального театра Станиславский подошел как носитель новейших достижений режиссуры драмы и уточнил их понимание. Новаторский и одновременно традиционный взгляд на фундаментальные основы театральности позволил предложить новые представления о постановочном искусстве как таковом и в этом контексте формулировать задачи перед артистами. В своей сущности они оказались общими для драмы и оперы.

Художественные идеи стратегического масштаба Станиславский долго вынашивал. Желание прийти в оперный театр именно с работой над «Евгением Онегиным» без сомнения было обдуманым и пережитым. Сценически пока невысказанная гармония логики форм и духовного наполнения произведения П. И. Чайковского подтолкнула к окончательному решению. Музыкальная драматургия просилась транскрипции на язык искусства режиссуры. Осуществление задачи такого уровня предвещало находки, открывающие методы режиссерских решений постановок опер в целом. Найденные композитором пути музыкального воплощения художественных целей совпадали с режиссерскими задачами Станиславского и коррелировались с внутренней содержательной стороной его поисков. В основе такого совпадения общность ценностных ориентиров, к которым стремились П. И. Чайковский и К. С. Станиславский, каждый в своем искусстве, в музыке и в театре.

Связь двух событий – сочинение «Евгения Онегина» Чайковским и появление спустя сорок три года эпохальной режиссерской версии

оперы – укрепляется еще тем, что Станиславский ставил «Онегина» именно как студийный спектакль, что, по сути, очень близко премьерному консерваторскому показу оперы в 1879 году. Тогда, Чайковскому не представлялось возможным доверить исполнение на шаг опережающего время сочинения блестящей, но творчески инертной машине императорского театра. В 1920-е годы Станиславский, в свою очередь, не видел перспектив реализации новаторских режиссерских идей на Большой оперной сцене. Работа над постановкой спектакля «Евгений Онегин» переплеталась с увлекательной отработкой общих вопросов студийно-педагогического характера и решала насущные задачи развития Системы. Поле музыкального театра стало логической опорой продолжения ее развития.

П. И. Чайковский в «Евгении Онегине» раздвинул горизонты жанра оперы. Музыкальная драматургия банальную бытовую драму переводит в масштаб симфонически все охватывающего осмысления и возводит до предельной громкости правду «тихих» чувств. Театральный реформатор Станиславский искал способы сценической заявки масштаба духовной сверхзначимости самых обычных жизненных ситуаций и переживаний. Творческий заряд произведения Чайковского, несомненно, был на одной волне с устремлениями режиссера, и синтез утверждал место новой концептуальной режиссуры в опере.

Для апробации режиссерских идей Станиславскому как нельзя лучше подходила музыка Чайковского к «Евгению Онегину». Внешне не сложный музыкальный текст позволяет сосредоточить внимание исполнителя на интонационном выделении слов, ключевых для передачи смысла фразы. Благодаря этому артист, даже не обладающий большими вокальными возможностями, способен достичь художественно содержательного результата. Массовые сцены Ларинского бала включают хоровые реплики, обладающие свойствами психологических трансакций, что оправдывает наполнение текста спектакля мизансценами с участием выдуманных режиссером характерных персонажей-образов, которые не имеют своей сольной партии в хоровых голосах партитуры оперы. Система музыкальных лейтмотивов сочинения Чайковского отражает драматургическую логику связанных между собой психологических состояний, не являясь родом портрета отдельных персонажей, что делает действие динамичным и последовательным.

Язык оперы «Евгений Онегин» привносит ряд художественных открытий. П. И. Чайковский соединяет музыкальную лексику бытовых жанров, окружавших современников в повседневной жизни с энергетикой и техникой симфонического письма. По выражению музыковеда

А. А. Альшванга это сочетание «<...> дало в руки Чайковскому гибкие, непревзойденные по своей силе средства музыкальной выразительности» (1; 426). Следующее достижение П. И. Чайковского Альшванг определил как метод «обобщения через жанр», который имманентно музыкальными средствами позволяет подчеркивать реализм сюжета и действия. «<...> “Вторжения” и взаимопроникновения различных видов и родов музыки Чайковский совершенно справедливо расценивал <...> как определенную функцию содержания» (1; 424). По мнению Б. В. Асафьева, психореалистическая драматургия Чайковского находит свое музыкальное выражение в симфоническом развитии, оперно-преломленном, с чутким учетом душевных свойств данного интонационного материала» (3; 177–178). Г. Р. Консон отметил, что, что «<...> в изучении этих интонаций Асафьев использовал не только всецело интонационный анализ, а связал его с образно-жанровым» (33). Подытоживающей у Асафьева становится мысль о том, что в творчестве П. И. Чайковского господствует симфоническое обобщение над «иколическим» воспроизведением и «натуралистическим показом» (3; 94).

На этой основе строится новая музыкальная драматургия. В рамках номерной симфонической структуры, в которой написана опера, возникает ряд подвижек в сторону наполнения особым художественным значением речитативных мест, перерастающих у Чайковского в ариозо. Другая важная составляющая – открытие нового смысла оркестровых интродукций, которые, если проводить параллель с театром драматическим, в общем драматургическом плане пьесы стали занимать место немых, но «говорящих» пауз.

Почти одновременно с оперой Чайковского вышла пьеса И. С. Тургенева «Месяц в деревне». При всем своеобразии и отличиях, оба произведения дали русскому реалистическому искусству новое направление, позже приведшее к лирическому театру Чехова. В обоих произведениях была предпринята попытка смены театрального стиля, а главное, возник драматический конфликт нового типа – «скрытый и в пределах пьесы неразрешимый» (23; 43).

Мысль о родстве «Онегина» П. И. Чайковского и драматургии А. П. Чехова впервые была высказана Б. В. Асафьевым. Асафьев писал: «<...> любопытно, что каждая попытка оперно-аффектированного исполнения „Евгения Онегина“ не вызывает сочувственных откликов и вызывает скорее досаду. Мне рассказывали, что провал премьеры „Чайки“ Чехова в Александрийском театре в 1896 году вызван был преимущественно аффектированным мелодраматическим интонированием пьесы, где сдержанность высказывания – закон стиля! Если

это и не совсем точно. Все-таки в Чайковском, авторе „Евгения Онегина“ и в мастерстве Чехова есть общее – в „незаметности“ мастерства для восприятия» (3; 73). «Подобно Чайковскому в его операх, автор „Чайки“ заменял интенсивность внешней интриги системой лейтмотивов, придающих драматическому действию сквозной характер. <...> (Музыка. – А. В.) оперы „Евгений Онегин“ и литературный текст Чехова объединяли родственные поэтические законы» (14; 66). В конструкции действия можно вычленил общие элементы лирической экспрессии такие, как автохарактеристика, часто «гасящая» собою диалог, прием текстового повтора, лирический монолог в общем разговоре, то есть реплика без ожидания ответной реакции собеседника, «звучащие» паузы и замедленные окончания актов. «Паузы» играют чрезвычайно важную роль в системе этой драматургии, в них происходит действие, новые явления и события, нередко это кульминация действия. Надо ли говорить о том, какое отношение имел Станиславский к открытиям чеховской драматургии?

Симфонический уровень интонационных и жанровых обобщений «Евгения Онегина» – достижение, соотносимое с наиболее яркими вехами процесса перехода от народно-изобразительного к народно-типическому (социально-типическому) строению художественного образа, явлением, наиболее заметно выразившимся в русской литературе XIX столетия. По формулировке В. Г. Белинского, «типичное лицо есть представитель целого ряда лиц, есть нарицательное многих предметов, выражаемое, однако ж собственным именем...» (5), а «тип в творчестве» есть «такое изображение человека, который замыкает в себе множество, целый отдел людей, выражающих ту же самую идею» (4). Здесь имеет смысл перечитать упомянутую формулировку Б. В. Асафьева о господстве в творчестве П. И. Чайковского симфонического обобщения типичного над «иконическим» воспроизведением и «натуралистическим показом», ведь очевидно, что речь идет об одном и том же художественном методе выражения реальности.

В реалистическом направлении музыкального и театрального искусства художественный образ трактуется как яркий и законченный, если его жизненное эмоциональное содержание возрастает и становится более значительным в процессе преодоления и переживания хорошо знакомых публике обстоятельств и чувств. Логика развития и предсказуемость финала делает образ понятным всем и близким каждому в отдельности. Поэтому такой художественный образ получает определение как типический. Чайковского и Станиславского роднит общее стремление к поиску типичного образа, музыкального и сценического,

то есть наполненного конкретным социальным и психологическим содержанием.

Для обоих формирование образа связано с экзистенциальным пониманием его сущности. Истину у Чайковского и Станиславского не познают, а переживают. Сакральное «Я есмь» Станиславский произнес с аллюзией в сторону обще-религиозного, включая христианское (Ин 14:6) [2], представления о высшей истине, как пути к ней. Слова Станиславского можно трактовать как призыв к свершению последовательных актов – столкновения архаичного личного «Я» с кругом независимых обстоятельств, поиска своего места и вживания в происходящее, и, финального катарсиса осознания высшей объективности приобретенной новой сущности своего «Я». Для построения такого действия требуется сочетание аналитического погружения в психологию индивида с одновременным детальным, не вызывающим сомнений в правдивости начертанием мира окружающей действительности. Логика диалога между этими сторонами процесса оттачивает типичность образа.

В русской традиции исходным и необходимым критерием типичности образа является его сопричастность, отношение к общему безусловному идеалу, нравственному началу. И Чайковский, и Станиславский в него верили. Credo Станиславского в призвании высокого искусства отвечать на главные вопросы жизни. Для него, как человека русской культуры они не могли быть иными, чем нравственными и духовными. Духовные ценности – общие для всех, и через эту общность являют собой объективность. Соответственно стремление к идеалу для Станиславского как человека и творца было неразрывно связано с поиском метода достижения максимально высокого уровня объективности каждого художественного высказывания, каждого образа, любой «мелочи». Отдельные точки индивидуальных талантливо метких артистических отражений он соотносил, выстраивал их в логические цепочки, и в возникавшем соборном ансамбле рождалась объективность. Такова технология и конечный смысл конструкции типажа и пути его построения. Жажда профессионализма, тотальное неприятие проявлений любого дилетантства, таким образом, у Станиславского неразрывно и естественно связано с нравственным стремлением к духовности.

Культура эстетическая для Станиславского была неотделима от этики. И последней его работой, адресованной театру, была книга об этике (см.: (21)). Анатолий Васильев поделился своими размышлениями: «Сам К. С. Станиславский по своим убеждениям никогда материалистом не был. Но в советский период его методика стала методикой для материалистического искусства, искусства социалистического материализма.

<...> Когда за всю свою жизнь в искусстве театра К. С. Станиславский перебрал все методы и приемы игры, воспитал гениев откровения русского театра, передал „систему“ в мир, он, в конце всех концов <...> обратился к Театру с этой маленькой утопией, книжечкой об этике. Он решил: только этика, театральная этика, верования этики могут спасти и сохранить непослушных звезд на олимпийском небосклоне многогрешных кулис» (34). Отношения, культура отношений между членами коллектива Студии самым непосредственным образом отражались на сцене в игре и в постановках. Показательными ее чертами были самоотверженное служение искусству как храму и опора на ансамблевую коллективную игру – на театральность без «звезд» и корифеев.

Симфоническое образное мышление держится на волне непрерывного континуального движения от экспозиции, через развитие (разработку) к репризе, финалу. Подобное понимание рождения художественности образа близко режиссерскому стилю Станиславского. Режиссер выстраивает непрерывную логическую цепь событий, которая оказывается одновременно двигателем действия и связкой всего спектакля в единую художественную целостность.

Музыкальная драматургия, возможно, берет начало в свойстве временной нелинейности процесса развития. Самодостаточный по форме музыкальный номер в структуре оперы способен время «приостанавливать». Но, главное, музыка ввиду возможности одновременного звучания не одного, а сразу нескольких разных по смысловому и образному значению тематических материалов, может соединять или сопоставлять события, случившиеся в прошлом, происходящие на момент сценического действия или которые совершатся в будущем, события, которые происходят здесь и, одновременно, где-то далеко. Возникающее многообразие функционирует в виде параллелей, взаимодействий, сопоставлений и пр. Полифония художественного пространства и характеристик образов отличает оперный жанр и оправдывает его условности, и ее логика повышает содержательность действия. Полифония театральная, как и музыкальная, невозможна без строгих вертикалей ритма. Ритм – основа музыки и фундамент оперного действия. Проблема ритмической организации вновь создаваемого режиссерского текста и возможность ее решения как музыкального континуума привели Станиславского в оперу.

К моменту основания Оперной студии Станиславский уже много лет в глазах публики оставался авторитетнейшим театральным деятелем, знаменитым актером и крупнейшим режиссером. При этом он был далек от того, чтобы остановиться на достигнутых успехах и продолжал

бесконечные творческие искания, последовательно пересматривая ранее наработанное и уже проверенное опытом.

Решение обратиться к оперной режиссуре Станиславский принял на фоне важных исторических событий. На революцию, крушение былой жизни Станиславский чутко отреагировал, прежде всего, как художник. Внешние потрясения соотнеслись с личным творческим кризисом, выходом из которого Станиславский-режиссер видел в продолжении работы. Из переписки, протоколов собраний коллектива МХТ видно, что режиссер в вызовах революционного времени видел не ударивший веер проблем, в том числе физического выживания театра, но воспринимал их скорее, как манифест актуальных задач художественного реформирования самой функции и места театрального дела в обществе. На авансцену истории вышли люди иного склада. В провозглашении цели строительства будущего мира, который будет определяться человеком нового типа, звучало переосмысление основ нравственной мотивации. Нарождался канон идеального и, одновременно, реалистического героя, так как он поднимался из гущи социально-исторического процесса. Идеологические представления о народности как основного источника духовной силы на практике приносили в сферу культуры и искусства вкусы и манеры широчайших слоев населения. Все это диктовало необходимость создания актуального для времени театрального языка.

За неполные пару десятков лет существования МХТ успел заслужить репутацию театра сугубо традиционного, консервативного и в новейших условиях даже реакционного. В России 1922 год. Только что закончилась Гражданская война, свирепствовал голод, совершались изъятия церковных ценностей, продолжались репрессии. Вокруг все меняется и, похоже, уже нет места для старого интеллигентского художественного реализма МХТ. С начала 1918 года «<...> вопрос „быть или не быть“ Московскому Художественному театру всерьез дебатировался на страницах печати» (22; 23). Муссировались слухи, что «<...> МХТ намерен ликвидироваться» (24), что «<...> назревает страшное самоубийство, катастрофа!» (25). Станиславский энергично и со свойственной твердостью предлагает сценарий выхода из очевидного творческого тупика. Он выдвигает предложение о создании театрального «Пантеона» – МХТ, окруженного экспериментальными студиями. Но в своем родном театре, среди старых коллег режиссер не нашел понимания.

Показательна статья «Идущие на смену» (31), появившаяся на страницах в журнале «Театральная Москва», в которой вслед за действующими студиями подвергается разгромной критике патронирующая их

организация, то есть сам МХТ. Станиславский в этой статье упоминается только вскользь, что объясняется лишь его олимпийской недосягаемостью для критики. Отмечая некоторые наметившиеся положительные тенденции в работе МХТ, в частности, в поисках новых сценических форм и более пристального отношения к дисциплинам актерского мастерства, автор с оговоркой «<...> если Станиславский есть все же Станиславский» делает пессимистический прогноз на будущее театра «<...> честных переживальщиков». Автор «сознательно» обходит, как он пишет, «<...> так наз. (–ываемую. – А. В.) „теорию Станиславского“, о которой все говорят, но которую мало кто знает» (31). По поводу системы он приводит «<...> мнение такого авторитета, как Ф. Ф. Комиссаржевский, (который) считает ее ложной теорией, механически подведенной под практические результаты талантливого человека» (31).

Критика, направляя острые удары на МХТ и ранее образованные при нем студии, систематически обходила молчанием самого Станиславского. В популярном столичном периодическом журнале «Театральная Москва» за весь 1922 год – отметим, что это год появления «Евгения Онегина», *первого оперного спектакля* у Станиславского-режиссера – его имя упоминается лишь дважды. (Если не считать фотографию режиссера в № 29, которая занимает всю первую страницу и ни строчкой не комментируется). Примерно так же дело обстояло и с другими изданиями. А между тем Станиславский активно работает, планирует гастроли в Америку. В месяц премьеры «Евгения Онегина» его имя появлялось в афише каждого спектакля, где он занят как актер, в то время он регулярно выходил на сцену в ролях Сатина и Крутицкого. И при этом, выражаясь современным языком, Станиславский абсолютно не ньюсмейкер. Он уже «отлит в бронзе». У него непререкаемый авторитет и от него уже и не ждут ничего актуального, острого, отвечающего духу нового времени. Из номера в номер в газетах и журналах, посвященных музыке и театру, проходят материалы о В. Э. Мейерхольде, мюзик-холле Н. М. Фореггера, без конца обсуждается Персимфанс (первый симфонический оркестр без дирижера), в подробных деталях освещается приезд Айседоры Дункан и критикуются балеты Л. И. Лукина и К. Я. Голейзовского.

На этом фоне примечательно появление статьи Ю. Соболева «Трагедия одиночества. К. С. Станиславский», напечатанной на первой полосе того же журнала «Театральная Москва» (32). Уже в названии автор недвусмысленно ставит ее в один ряд со статьей Вс. Мейерхольда и В. Бебутова «Одиночество Станиславского», опубликованной годом ранее (см.: (29)). Под прицелом та же тема. Теперь поводом ее продолжения стала

вышедшая в издательстве «Шиповник» книга Вл. Волькенштейна «Станиславский» (см.: (8)). Ю. Соболев делает обзор всего ранее написанного о Станиславском и риторически восклицает: «<...> правда, странно, что о нем, гениальном художнике, великом театральном современнике, написано так мало, и то, что написано так бедно и бледно?» (32; 3–4). Цитирую: «<...> слабую попытку дать портрет Станиславского-режиссера сделал лет десять-двенадцать назад Н. А. Попцов: портрет вышел добросовестным фотографическим изданием „ателье“ среднего качества. Более солидный труд, в котором, однако, тоже больше добросовестности, чем художественности, больше почтительного уважения, чем пристального изучения, выпустил Н. Е. Эфрос, монография которого, изданная „Светозаром“, все же наиболее полный рассказ о жизни и творчестве мастера» (32; 4–5). Далее автор статьи дал оценку книге Ф. Ф. Комиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского» (см.: (11)), как работе, положившей «<...> начало малопродуманным и часто ошибочным в изложении и в выводах писаниям о пресловутой „системе“ Станиславского» (32; 4–5). Соболев со скорбью вспомнил о безвременной кончине Е. Б. Вахтангова в связи с его «суровой отповедью» на публикацию в журнале «Горн» «<...> еще одного „знатока“ „системы“ В. Смышляева [3].

Соболев также обращает внимание на стремительно прогрессирующее принципиальное расхождение творческих устремлений Станиславского с положением дел в МХТ.

Далеко не всегда встречая достойную оценку критики и понимание у коллег, Станиславский не останавливался в поиске новых театральных форм и смыслов. Это период творчества исследован М. Н. Строевой в книге «Режиссерские искания Станиславского: 1917–1938» (см.: (22)). В декабре 1917 года появляется безгранично веселый и динамичный спектакль «Двенадцатая ночь» по Шекспиру. Режиссер до минимума купировал пьесу, «убирая все, что могло помешать действию, событийному развитию комедии» (9). О сути этой постановки Строева писала: «От культа чувства он (Станиславский) перешел здесь к культу действия. Разумеется, этот шаг вовсе не означал отказа от принципа „переживания“. Он только хотел подобраться к живому творческому чувству с другой стороны, найти для него более крепкую, „материальную“ опору» (22; 15). «Метод углубленных и сосредоточенных поисков внутренней правды „жизни человеческого духа“ был заменен методом импровизационных поисков действия, внешней выразительности, правды жизни человеческого тела» (22; 15).

По мнению Строевой, трагедию «одинокое блуждающее» художника современники усматривали в том, что «<...> этот человек, рожденный

для театра преувеличенной пародии и трагической занимательности, он должен был из года в год под натиском враждебных сил мещанства и ломать, и искажать естество галльской природы своей... „Никаких переживаний! Громко звучащие голоса! Театральная походка! Телесная гибкость! Выразительная речь жеста! Танец! Поклон! Бой на рапирах! Ритм! Ритм! Ритм!“ – зазывно кричит Станиславский. Вспыхнула галльская кровь» (22; 15).

В октябре 1921 года состоялась премьера гоголевского «Ревизора». В этой постановке Станиславский продолжил свои поиски выражения гротеска. Между этими датами, в апреле 1920 года, после 200 (!) репетиций был показан «Каин» по Байрону. На этом спектакле следует остановиться подробнее. В этой работе, по мнению Строевой, «<...> чтобы увести актеров от „умственных“, отвлеченно философских, рациональных рассуждений и вернуться к наивности, первичности чувства первозданных людей, режиссер предлагал только одно, но верное средство надо действовать, „переводить существительное на глагол“, т. е. на то действие, откуда появятся и физические и психологические задачи. „Не надо отвлеченных мыслей, – повторял Станиславский, подводя итог репетиционной работе. – Надо действовать. – А от сквозного действия придут и чувства“» (22; 42).

В реализации этих задач Станиславский большие надежды возлагал на музыку и уделял «<...> большое внимание актерской пластике, ритму, манере чтения стихов, дикции и ударениям, добиваясь „благородной простоты“ речи. В „Записной книжке“ Станиславского этого времени появляются записи всевозможных упражнений под музыку на различные ритмы, пластику, жесты» (22; 42). «Скульптурный принцип постановки, заставивший меня обратить внимание на движения артистов, ясно показал мне, что мы должны не только уметь хорошо, в темпе и ритме, говорить, но и должны уметь так же хорошо и в ритме двигаться; что для этого есть какие-то законы, которыми можно руководствоваться. Это открытие послужило мне толчком для целого ряда новых исследований» (17; 381–382). Станиславский видел, что музыка и пение расширяют возможности драмы. По выводу Строевой закономерно, что в этот период творчества «<...> начинаются поиски синтетических форм искусства. Не случайно именно в это время он так увлекается работой в оперной студии Большого театра и ставит в 1921 году оперы Римского-Корсакова, Чайковского, Массне, завершая этот цикл в середине 1922 года знаменитой постановкой оперы Чайковского «Евгений Онегин»» (22; 48) [4].

Ежи Гротовский предлагал следующее понимание последовательно-сти применения метода Станиславского в работе актера над персонажем.

На первом этапе Станиславский считал, что можно создать некоторый внутренний процесс взаимодействия «я» актера со своим персонажем, основанный на эмоциональной памяти и переключения внимания на то, «<...> каким был бы мой процесс, если бы я находился в условиях другого персонажа» (34). «С другой стороны, тело должно быть достаточно натренированным, чтобы служить экраном. Вся работа, которую нужно проделать, – найти эмоциональную память в прошедшей жизни» (34). Гротовский утверждал, что в 1920-е годы Станиславский постепенно теряет уверенность в том, что метод стабильно приносит результаты. Задача ставится иначе. Не «<...> что я буду *чувствовать* в обстоятельствах персонажа, а – что я буду *делать* в обстоятельствах персонажа. Поскольку то, что я делаю, зависит от моей воли. И мне кажется, это – ключ ко всем его открытиям» (34). «Нет никакой необходимости почувствовать себя „другим“, нужно лишь понять обстоятельства „другого“, ситуацию „другого“: обстоятельства физические, психологические, так называемые социальные, межчеловеческие, элементы повседневной жизни, опасности и желания. Все это может что-то запустить, и персонаж может появиться из актера, изнутри. Поскольку Станиславский хотел основывать эту работу на процессе, он был обречен пройти через многочисленные рабочие гипотезы, то есть: искать эмоции, эмоциональную память, маленькие желания, физические действия, логику и последствия физических действий, связанные с темпо-ритмом» (34).

О своих встречах со Станиславским вспоминал Б. А. Покровский: «К. С. Станиславский нам сказал: „Раньше я говорил, правильно почувствуешь – правильно сделаешь, теперь говорю, правильно сделаешь – правильно почувствуешь“» (13; 145). «Еще Станиславский доказывал, что чувствам нужно не приказывать, а выудить их из подсознания, если хотите, спровоцировать. И задача режиссера заключается в том, чтобы подбросить певцу такие физические действия, которые могли бы вызвать у него адекватные чувства» (13; 208).

О. В. Аронсон высказал такое мнение: «<...> “Правда”, по Станиславскому, оказывается не в правдивости соответствия реальности, а в нахождении театральных элементов (приемов актерской игры), заставляющих верить происходящему, то есть, при полном осознании условности сценического действия. <...> Станиславский, таким образом, вовсе не противостоит условности театра, но начинает с нее» (2; 416). Это ключ к пониманию «антинатурализма» системы Станиславского. Логика пути драматического построения условностей в цепь, и объективность системы их связей рождает иллюзию правдивого *отражения*. Театральная условность опирается на отсутствие идеальной правды

в самой реальной жизни и физическую *недосягаемость* высшего человеческого идеала по аксиоме. «Актер фактически имеет дело с собственной эмоцией опосредованно, через психотехнику, повторяя эмоции через воспоминания, через телесную (мышечную) память. Система учит не столько играть, сколько переживать – быть не актером, но человеком» (2; 416).

Получается некоторая *модель* жизни, независимая от существования рамп, от театра, даже если считать театром весь мир, а всех людей актерами. В этом повседневном Театре актеры как обыкновенные люди механически воспроизводят накатанные действия и сопутствующие им эмоции. Это то, что Станиславский называет «приученностью»: эмоциональное не присутствие в реальном внутреннем смысле происходящего. Он противится этому и ставит перед артистом задачу находиться в состоянии «присутствия», и только через овладение смысловых пружин вызывать к себе и к ситуации интерес у публики. Станиславский вводит понятие «я есмь». Только через «я есмь» артиста может возникнуть процесс переживания.

За ясностью этого подхода скрывается главная проблема «системы». Снимая с игры штампы, однако, понятные подавляющей части публики, Станиславский как бы перекрывает доступный канал коммуникации актера с залом, и ставит целью разрушение «приученного» языка. Получается, что «правда человеческих чувств» важнее того, как на нее откликается зритель. Это приводит к тому, что возникает вопрос о «подготовленной» публике. «Простой» зритель становится не очень нужен, и выключается из коммуникации. Эту проблему Станиславский решал разными путями, и, очевидно, что коммуникативные возможности музыкального театра давали новые горизонты ее решения. Проанализированный и затем заученный музыкально-словесный текст одновременно решал две задачи. Он репродуцирует определенную эмоциональную атмосферу и, одновременно, снимает с артистов непродуктивные психофизические напряжения создания впечатления. Талантливые артисты сумеют его использовать для творческой спонтанности, импровизационности, что по Станиславскому и понимается как «присутствие». Здесь надо вспомнить известную реплику Станиславского о том, что «система» предназначена только для талантливых актеров.

Темпо-ритмическая основа и сочетание слова с музыкальной интонацией и фразой уже само является сильным информационным каналом обратной связи с публикой и делает более обоснованной и понятной работу артиста. Музыка создает не только атмосферу чувств, но дает темпо-ритмическую основу постановки. Сочиненный режиссером

и исполненный артистами пластический текст спектакля, как выражение «переживания», одновременно служил пусковым механизмом творческого горения, вдохновения здесь и сейчас играющих актеров, и, одновременно возвращал действие к внутреннему психологическому содержанию. Круг замыкался.

К. С. Станиславский вспоминал: «При возникновении Оперной студии я взял на себя руководство ею с большими колебаниями. Но впоследствии, увидев на деле пользу, которую она приносит мне в области моей специальности, я понял, что через музыку и пение я могу найти выход из тупика, в который загнали меня мои искания. В процессе работы, незаметно для себя, я увлекся самой музыкой и вокальным искусством, потому что в этой области есть прочные основы техники, виртуозности. Стоит певцу взять ноту, и уже чувствуешь мастера-специалиста, культуру и искусство. В самом деле, для того чтобы дать голосом красивый, благородный и музыкальный звук, тянущуюся ноту, о которой я тогда мечтал для драматического артиста, нужна большая, трудная и долгая предварительная работа по постановке и упражнению голоса. Когда певец своим хорошо подготовленным голосом грамотно передает музыкальное произведение, уже получаешь некоторое эстетическое удовлетворение. Вот эта жажда основ и мастерства, с одной стороны, и отвращение к дилетантизму – с другой, и заставили меня работать в студии не только ради драмы, но и ради самой оперы» (17; 390–391).

В сентябре 1923 года Станиславский поделился мыслями в письме Б. М. Сушкевичу: «Думаю, что соприкосновение с музыкой и пением откроет Вам большие горизонты в области драмы. Я через нее понял чрезвычайно много и планы мои расширились. <...> Ритм, фонетика и звуковая графика, так точно, как и правильная постановка и хорошая дикция, – одно из самых сильных и еще неизведанных средств в нашем искусстве» (20; 62).

В этих словах Станиславский подчеркивает объективность эстетической ценности самой культуры ремесла исполнения, которым владеют хорошие оперные исполнители, фундамента, на котором растет их артистическое мастерство. Это путь поиска акустической логики извлечения музыкального звука, выстраивания линии смыслов в интонировании, нахождения точного значения музыкальной фразы в макроформах всего произведения. «Физическая» работа с голосом приводит к высокому в духовном понимании художественному результату.

Оперный певец в дополнение к обязанностям служения нотному тексту выступает на сцене еще и как актер. Соединение музыкальных

форм выразительности персонажа с проигрыванием вербального сюжета его роли рождает сценический образ. Аналогично, на уровне создания спектакля, оперная партитура в синтезе с режиссерской постановкой должна создавать неповторимый образ спектакля. Он как река возникает из множества ручейков отдельных режиссерских решений, включая поиск пластики и жестов для действующих лиц, подбора темпов действия, разработку мизансцен и многое другое. Совокупность этих решений должна быть столь же объективна, как логика музыки. Музыка подсказывает возможные ориентиры построения актерского образа и жанра спектакля.

Музыка для Станиславского была не только камертоном общей эмоциональной окраски действия, но являлась генератором организации режиссерского темпо-ритма спектакля. Свойство пластичности музыки обращалось в пружину построения действия: «Действие на сцене, как и само слово, должно быть музыкальным. Движение должно идти по бесконечной линии, тянуться, как нота на струнном инструменте, обрываться, когда нужно, как стаккато колоратурной певицы... У движения есть свои легато, стаккато, фермато, анданте, аллегро, пиано, форте и проч. Темп и ритм действия должны быть в соответствии с музыкой» (17; 387). Станиславский связывает сущность действия с созданием бесконечной непрерывной линией музыкального звука, сравнивает с движением смычка по струнам. «Само искусство зарождается с того момента, как создается непрерывная, тянущаяся линия звука, голоса, рисунка, движения» (18; 45).

Проблема пластики текста режиссуры непосредственно переплеталась с задачами исполнительскими, где пластика обязательный компонент решения образа. Подчеркивалась самостоятельность роли пластического решения образа по отношению к вербальной составляющей спектакля, к слову. Для Станиславского содержание исполнения неразделимо с его физическим выражением, поэтому технике актерской пластики уделялось особое внимание. Для ее развития придумывались новые специальные упражнения. П. И. Румянцев вспоминал, как режиссер формулировал задачу перед студийцами: «<...> полное освобождение тела от всех произвольных зажимов, напряжений, и в результате очень свободное, простое, без всяких эффектных оперных поз поведение актеров на сцене». Румянцев продолжал: «Умению освободить тело от излишних мускульных напряжений, добиваться полного освобождения рук, особенно кистей и пальцев, посвящены были ежедневные упражнения. Все они сочетались с музыкой, чтобы приучить певцов каждое движение делать музыкально-ритмичным» (15; 25).

У исполнителей во время игры не могло быть случайных, по своей сути подсознательно рефлекторных реакций. «Главный враг певцов на сцене – физическая судорожность, проявляющаяся в мелких и мало заметных движениях головы, рук, пальцев, к которым певец так привыкает, что не замечает их и не может без них петь» (15; 56).

Всегда при работе над техникой, этюдами одновременно ставилась смежная творческая задача. Станиславский никогда не позволял упустить из виду художественную цель. Такими методами воспитывалась техника слияния тела актера с его психо-интеллектуальными устремлениями при сотворении художественного образа. «<...> Пластика – скульптор нашего тела, создающий художественную форму творческому чувству артиста. Этот скульптор должен нераздельно слиться с артистом. <...> Красивая пластика должна быть результатом гармонического и плавного переживания» (19; 49), – добавлял Станиславский.

В студии культивировалась гармония единства интеллектуально психического замысла и его «физической» сценической реализации. Личность актера представляет собой единую целостность. Только при одновременном развитии обеих, внутренней и внешней ее сторон, возможно достижение творческого результата. Для Станиславского важно то, что стоит за действием, за словом, внутренние смысловые пласты. Поэтому пластика должна служить не слову, а духу: «<...> для чего нужна пластика? Для того чтобы красиво воплощать жизнь человеческого духа. Но без переживания, которого не хочет знать ремесло, нет жизни духа и нечего воплощать; без переживания пластика теряет свое назначение красивой выразительницы жизни духа; она начинает существовать сама для себя и служит не чувству, а только слову. Пластика для пластики, пластика как самостоятельный акт, формально протоколирующий прямое, а не скрытое значение слова. Такая роль низводит пластику до степени простой театральной красоты» (19; 49).

При всем отмеченном значении, которое придавал Станиславский вопросам владения формой, базой актерского и режиссерского мастерства, разработка структуры никогда не являлась самоцелью. На алтарь служения искусству был поставлен духовный идеал. К сожалению, многие поздние исследователи его творческих принципов злоупотребляли акцентированием последнего, оставляя в тени многие чрезвычайно важные аспекты. Ниже приведенные часто цитируемые слова Станиславского говорят о мотивации к достижению конечной цели, а не творческом исполнительском методе: «Чтобы привести музыку, пение, слово и действие к единству, нужен не внешний, физический темпо-ритм, а внутренний, духовный. Его нужно чувствовать в звуке,

в слове, в действии, в жесте и походке, во всем произведении» (17; 387). Отличать высказывания Станиславского о содержании высшей цели от наставлений «пошаговых», работающих «на момент» необходимо. Главное, что они не противоречат друг другу, а как раз дополняют.

Работа актеров в рамках музыкального текста одновременно и упрощало постановку задач, за счет музыкальных художественных «подсказок», ритмов и темпов, и, с другой стороны, усложняло работу актеров, так как в этих условиях приходилось еже моментно решать большее количество задач. Если предварительная внутренняя психологическая работа над ролью, как отправная точка, по-прежнему сохраняла значение, то в процессе выступления артист был загружен вполне конкретными «физическими» задачами – как преодолевать чисто вокальные исполнительские трудности, при этом в пении наполнять текст нужным содержанием, и, как и куда под музыку двигаться по сцене. Их решение в большей степени подвластно воли актера и его памяти, и не так зависит от случайности вдохновения и настроения. Также, независимо от личностей исполнителей (от состава) сохранялся не только художественный смысл, но и рисунок происходящего. Музыка у Станиславского оказалась мощной опорой репродуктивности исполнения режиссерской партитуры спектакля.

Очевидец и участник театральных уроков Станиславского П. И. Румянцев подчеркивал, что «Станиславский придавал ритму громаднейшее значение (15; 25) – «Нет, в вас не сидит еще ритм этого куса роли. Вы еще не схватили и не просмаковали его, посоветуйтесь с Владимиром Сергеевичем, – говаривал он» (15; 25). «Я говорю о том внутреннем ритме, от которого иначе пульсирует кровь, дыхание, который вовлекает в действие ваши чувства, будит их, дает им остроту и силу» (15; 35).

Станиславский поделился: «Недавно я ставил оперу и в ней народную „хоровую“ большую сцену. Там участвовали не только певцы и хористы, но и простые сотрудники и более или менее опытные статисты. Все они подготовлены в области темпо-ритма. Если сравнить в отдельности каждого артиста, сотрудника и статиста с нашим персоналом труппы, то ни один из участников оперы не сможет тягаться по качеству с драматическими исполнителями. Настолько первые ниже вторых. Тем не менее должен сознаться, что в результате оперные [артисты] превзошли нас, более сильных, чем они, соперников, несмотря даже на то, что у них было несравненно меньше репетиций, чем делаем их мы в драматическом театре. Оперная народная сцена получилась в нашем драматическом смысле такая, какой мне ни разу не удавалось достигнуть в нашем театре, при несравненно лучшем составе и при более тщательной

срепетовке [5]. В чем же секрет? Темпо-ритм скрасил, сгладил, придал стройность, слаженность недоделанной сцене. Темпо-ритм придал игре артистов великолепную четкость, плавность, законченность, пластичность и гармонию. Темпо-ритм помог артистам, еще не очень изощренным в психотехнике, правильно зажить и овладеть внутренней стороной роли» (18; 166). Скорее всего, Станиславский говорит здесь о постановке сцены бала у Лариных. Постановку этой картины он относил к числу своих лучших режиссерских достижений в области массовых сцен. В основе успеха режиссер видит в удачной работе над темпо-ритмом.

Понятия ритма и темпо-ритма у Станиславского очень близкие. То и другое – биение сердца, пульс игры актера и самого действия. Говоря «ритм», Станиславский чаще употребляет это понятие к индивидуальной игре артиста, к его внутреннему состоянию и к его внешней физической свободе и интеллектуальной заряженности. Кроме этого: «Ритм – это есть то или иное количество задач, помещенных в какой-то определенный отрезок времени» (15; 237). Чем действие больше интеллектуально и психологически насыщено – тем требуется более плотный ритм, и тем самым растет художественное качество сцены. Далее в том же тексте Станиславский продолжает: «<...> Без ритма вы не актер. Ритм – ужасающая сила, а оперные актеры этим не пользуются. Один Шалапин это хорошо знал» (15; 237).

Природа ритма психическая и интеллектуальная. Под темпо-ритмом Станиславским понимается эмоционально временная организация действия, вытекающая из логики внутреннего психологизма сцены: «Ритм удастся почувствовать по-настоящему только тогда, когда что-то переживешь» [6].

В решении Станиславского ставить оперы в формате студии отразился его личный подход к искусству и ее технике. Было замечено, что для Станиславского непрерывный процесс поиска новых путей был привлекательней, чем сам конечный его результат. О. В. Аронсон считает, что уже со времени создания Первой студии МХТ, «<...> режиссер мог преподавать свою систему молодым актерам, а акцент со спектакля был перенесен на репетицию. К этой работе он был привязан куда больше, чем к режиссуре спектаклей» (2; 419).

Устойчивость творческих позиций на опасном пути бесконечного эксперимента мог обеспечить и оправдать только результативный опыт взаимодействия режиссера с его актерами. Стремление к художественной объективности, как цели и самой сути метода реализма воплощалось в коллективном бескомпромиссном творческом поиске во главе непререкаемого авторитета Станиславского.

Для самого Станиславского как для каждого действующего актера был необходим объективный самоконтроль, собственный взгляд на самого себя и на свою игру «со стороны». Эту тяжелейшую и, по сути, не достижимую профессиональную задачу Станиславский стал решать не на почве обратной связи со зрительным залом, оценки его реакции на актерскую игру, а методом детального анализа места своего персонажа в динамике координат физического пространства сцены и художественного пространства действия спектакля в целом. Поиски объяснения принципов хорошего артистического исполнения через контекст ансамблевых и обще драматургических связей привели актера-интеллектуала Станиславского в режиссуру. К своим артистам Станиславский подходил, прежде всего, как педагог. Совместное творчество со своими учениками, молодыми артистами не связанными привычками предыдущего театрального опыта обостряло эксперимент, который определял перспективность вновь возникавших идей и методов. Напомним, что драматических студий в жизни режиссера было три! Педагогика в форме руководства студии, в свою очередь, давала питательную обратную связь для развития самого Станиславского как режиссера и актера. Для Станиславского студия стала моделью идеального театра, исповедующего культ коллективного сотворчества всей труппы. За этим стоит еще одна причина увлечения Станиславского оперой: опера предоставляет на порядок больше требований и, одновременно, больше возможностей для игры *в ансамбле*.

У Станиславского была возможность ставить и в самом Большом театре. Позже он вспоминал: «Когда управление государственными академическими театрами было поручено Е. К. Малиновской, она, в числе многих предпринятых ею реформ, решила поставить на должную высоту драматическую сторону в оперных спектаклях Московского Большого театра. С этой целью Елена Константиновна обратилась к Московскому Художественному театру, прося его помочь ей. В. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужский согласились режиссировать одну из опер, намеченных к постановке. Я же предложил устроить Оперную студию при Большом театре, в которой певцы могли бы совещаться со мной по вопросам сценической игры, а молодежь готовила бы из себя будущих певцов-артистов, систематически проходя для этого необходимый курс» (17; 383).

В Студии любой участник мог сегодня петь главную партию, а завтра стоять в хоре. Но и в хоре не было обезличенных хористов, у каждого при любой возможности появлялся прописанный личный образ. Лозунгом Оперной студии, как и МХАТ, является изречение Щепкина, что нет маленьких ролей, а есть маленькие, неопытные артисты.

Поэтому все без исключения исполнители у нас участвуют в хоре, там привыкают к сцене и вырабатываются в опытных артистов» (19; 214).

Если в спектакле были танцевальные сцены или эпизоды, студиицы становились их исполнителями. Народные и обрядовые танцы, как, например, в «Царской невесте», или бальный полонез в «Онегине», выполнялись самими артистами-певцами.

В. Я. Виленкин в предисловии к 7-му тому собраний сочинений Станиславского, дает такой комментарий: «Когда студия завоевывает общественное признание и становится театром, он (К. С. Станиславский) больше всего заботится о том, чтобы в театре сохранить основные принципы „студийности“, то есть коллектив равных, где сегодняшний Онегин завтра поет в хоре, где каждый талантливый и растущий артист хора может стать ведущим солистом и где все без исключения неустанно учатся своему искусству» (7; 42–43).

Станиславский предвидел, что вступает в конфликт с исторически сложившейся парадигмой оперного театра, которая немыслима без разделения труппы на прим, корифеев и всех прочих остальных, что он, неминуемо, сталкивается с естественными личными амбициями высокоодаренных артистов. Через Студию прошли многие выдающиеся певцы. Среди них С. И. Мигай, Е. А. Степанова, Н. К. Печковский, Д. Д. Головин, С. Я. Лемешев, А. И. Алексеев. Но долго они в Студии не задерживались. Об этом Станиславский так говорил: «– Помните, что крепкий студийный коллектив образуется не из выдающихся певцов, их у нас всегда будут переманивать другие театры, соблазняя окладами. Ядро Студии образуется из хороших певцов средней, так сказать, руки, но любящих свое дело, культурных певцов-артистов, спаянных таким ансамблем, что их не победят никакие премьеры и знаменитости» (15; 23).

О постановке «Евгения Онегина» в Оперной студии можно подробно узнать из книги «Станиславский и опера», написанной П. И. Румянцевым, преданным учеником и соратником Станиславского. Автор очень подробно, буквально мизансцена за мизансценой, описывает спектакль. Румянцев стремился воспроизвести те мысли, которые Станиславский высказывал в ходе работы Студии над этой постановкой, а также по всему спектру общих вопросов музыкального театра. У самого Станиславского также остались записи, в которых он изложил свой замысел и прокомментировал некоторые моменты спектакля, «чтобы дать почувствовать его настроение».

Премьера спектакля прошла в небольшом и не приспособленном для оперных представлений помещении Студии в доме № 6 по Леонтьевскому переулку. Старинный зал был поделен портиком из четырех

колонн на две неравные части. В большей расположился зрительный зал. Портал колонн превратился в декорацию. Он преображался то в фасад дома Лариной, то в стволы деревьев в сцене дуэли и т. д. Станиславский так писал об этом: «При этой работе я столкнулся с необходимостью новых исканий в области постановочных возможностей театра. Дело в том, что все семь картин оперы Чайковского, с хорами и двумя балами, надо было поставить в небольшом зале старинного особняка, предоставленного в распоряжение Оперной студии. Кроме малых размеров помещения, там было еще одно препятствие, а именно: зал разделен толстой, красивой с архитектурной стороны, аркой с четырьмя большими мраморными колоннами, типичными для эпохи времен Пушкина и Онегина. Разрушать их было бы варварством, и потому пришлось включить их в самую постановку, в режиссерский замысел и мизансцену <...> Таким образом, колонны являлись центром, вокруг которого планировалась декорация и к которому приспособлялась постановка. Колонны (впоследствии) стали типичной принадлежностью самой студии и атрибутами ее значка или герба» (17; 389). Впоследствии спектакль перенесли в большее помещение с сохранением портала и колонн.

Любопытно, если сам Станиславский говорил о портале с колоннами как о «препятствии», М. Н. Строева дает целый комментарий по поводу притягательности этого архитектурного образа для режиссера: «Заметим, что архитектурный мотив колоннады, проходивший через ряд революционных постановок МХТ, отчетливо выдвинулся теперь вперед в том же „Каине“, чуть позже в „Евгении Онегине“, а теперь в „Ревизоре“ и, надо полагать, не случайно. Очевидно, в таком архитектурном мотиве проступала, быть может, даже бессознательная, тяга к ощущению гармонии, классичности и постоянства, которого художнику теперь так недоставало. Пусть даже эта инстинктивная монументальность вступала в противоречие со временем, с самим замыслом, – режиссер испытывал необходимость на что-то устойчивое опереться» (22; 55).

Любопытна и конечно не случайна еще одна линия происхождения образа онегинских четырех колонн с портиком. Подобная декорация впервые появились у художника К. А. Коровина в 1908 году в спектакле «Евгений Онегин» Большого театра [7]. Теперь символический портик венчает афиши и программы Государственной Оперного театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко и является его эмблемой.

В противовес монументальным колоннам занавес был легкий, холщовый, серого цвета. Еще до постановки «Онегина» Станиславский начал использовать легкие передвижные занавески. Благодаря этому

можно было не тратить время на перемены декораций и подстегивать темп действия. Этот прием был использован в «Двенадцатой ночи» и в работе над возобновлением драмы Блока «Роза и Крест» весной 1918 года. Тогда Станиславский стремился к тому, «чтобы зритель мог следить за сменой мест действия примерно с такой же скоростью, с какой читатель перелистывает страницы книги» (22; 18).

Опускали и поднимали занавес сами участники спектакля. Это имело свой художественный смысл: некоторые музыкальные интродукции оперы проходили при открытом занавесе и обыгрывались актерами. По мнению Станиславского, это помогало зрителям глубже оценить драматическое содержание музыки.

Публика рассаживалась вплотную к исполнителям, их не разделяла оркестровая яма как в обыкновенном театре. Не было и сцены. «Кресла» для зрителей в «партере» размещались на том же уровне паркета, на котором разыгрывалось действие буквально на расстоянии вытянутой руки. Присутствующим была видна самая тонкая игра мимики и жестов, которая от артистов передавалась залу и создавала нужную эмоциональную атмосферу и образность. «Постановка, приспособленная к натуре, потребовала от актеров более правдивой игры. Теснота заставила певцов стоять на месте и усиленно пользоваться мимикой, глазами, словами, текстом, пластикой и выразительностью тела» (17; 389). До минимума оказались сведены размашистые «театральные» жесты и ходьба по сцене. «В художественном и педагогическом смысле это было весьма полезно, так как вырабатывало более тонкие приемы выражения чувства, равно как и необходимую для артистов выдержку. Все вместе, т. е. интимность комнатной постановки, необычная для оперы игра певцов, создало оригинальный и привлекательный студийный спектакль» (17; 389).

Опера шла под рояль, который располагался в зрительном зале. Пианист-концертмейстер мог следовать любым ритмическим «вольностям» певцов. По ходу спектакля концертмейстеры меняли друг друга.

В спектакле главенствовал культ простоты и минимализма. На премьере артисты играли в своих собственных современных костюмах. Одежда «Пушкинской» эпохи появилась в спектакле позже, при перенесении постановки на большую сцену, и тщательнейшим образом продумана Станиславским, большим знатоком истории костюма. Возможно, и отсутствие костюмов на первых выступлениях находилось в русле авторского замысла режиссера. М. Н. Строева писала, что, после неудачи «Каина», Станиславский сделал важный для себя вывод о том, что «<...> нельзя полагаться на настроение, нутро и т. д.», что необходимо искать

новые формы для выражения больших отвлеченных идей, и желал теперь «<...> сыграть пьесу всю во фраках» [8].

В сцене «Письма», второй картине оперы, Станиславский искал тонкий и деликатный пластический рисунок роли Татьяны, который в соединении с музыкой задавал сцене стилистическую целостность. Исполнительница лишалась демонстративно театральных жестов, которыми певицы в то время обыкновенно подкрепляли экспрессивный характер музыки, не заботясь о ее содержании. Татьяна оставалась в постели. «Эта прикованность к месту, потребовавшая большой работы и выдержки от артистки, переносила центр внимания зрителя с внешней игры на внутренние мотивы сцены, заменяя грубые движения рук, ног, всего тела – ритмическою игрою на мимике и малых жестах» (17; 390). Можно отметить, что здесь прослеживается еще одна преемственная связь со спектаклем Большого театра 1908 года. Тогда режиссер П. И. Мельников за статичное для героини решение сцены подвергался разрушительным рецензиям со стороны Н. Д. Кашкина (см.: (10)) и других критиков. В руках Станиславского этот рисунок стал убедительным и как единственно возможным.

Своеобразна постановка третьей картины оперы. Наряду со сценой «Письма» эта часть спектакля идет практически точно по тексту Пушкина, но инсценируется в диалог. При этом в опере сохраняется темпоритмическая структура поэтического источника.

При переносе постановки в помещение театра, где появятся оркестр и сцена, спектакль сохранил изначальную художественную идею и режиссерские постановочные параметры. Смысл и энергию исполнения теперь надо было удерживать, заполняя ими значительно большее пространство. Пример этому пластическое и ритмическое решение появления Татьяны в начале третьей картины. На фоне резких пульсирующих синкоп и взрывающейся верх секвенции у струнных, Татьяна дважды пробегала, «пролетала» через сцену: первый раз в глубине из кулисы в кулису, второй – ближе к авансцене через беседку как будто для того, чтобы спрятаться. Прижималась к колонне. Газовый шарф, на плечах развивался следом, подчеркивая скорость бега. После восьми тактов такого бега сразу начинать петь трудно. Необходимость следовать мизансцене вытекало из задач соблюдения установленного художественно-смыслового темпо-ритма эпизода, который с меньшими физическими затратами выдерживался исполнительницами в комнатных размерах площадки на Леонтьевском переулке. Театрально выразительный бег и развивающийся газовый шарфик переключались во многие постановки разной режиссуры.

На фоне закулисного хора-репризы Станиславский построил сложную и значимую для спектакля мизансцену. В партитуре есть ремарка: «Онегин подает руку Татьяне. Она долго смотрит на него умоляющим взглядом, потом машинально встает и, опираясь на его руку, тихо уходит». Это прямая иллюстрация нескольких пушкинских строк. Станиславский здесь увидел существенную нелогичность. После случившейся встречи, Татьяна и Онегин, даже чисто зрительно, должны были разойтись в разные стороны. Мизансцена прощания построена на безмолвной, но чрезвычайно насыщенной пластикой игре исполнителей. Татьяна переживала личную драму молча. «Тихое» окончание первого акта оперы ставило многоточие.

В эффектной и самой по себе выигрышной сцене Ларинского бала Станиславский продолжал искать нюансировку в поведении персонажей. В этом он опирался на пластику, ритм и кристально выверенные передвижения актеров на сцене. Игра в координатах общего сценического рисунка становилась мощным средством раскрытия драматургических линий. Про эту картину Станиславский писал: «<...> в сцене бала у Лариных, с красочными характеристиками в самой музыке, нам удалось сочетать естественность движений с ритмичностью их. Самая важная часть этой сцены – зарождение и быстрое развитие ссоры между Ленским и Онегиным, оканчивающейся в следующей картине роковой дуэлью. При обычных оперных постановках эта основная линия акта затирается сутолокой бала. Чтобы избежать этого, мы вынесли сцены главных действующих лиц наперед, а пеструю толпу приглашенных, которые при начале картины и в сцене с Трике размещаются за большим столом на авансцене, переводили для танцев в глубину зала, за колонны, так как они должны служить только фоном для разворачивающегося перед нами драматического мотива оперы» (17; 390).

В картине Ларинского бала особенно остро чувствовалось теснота помещения. Станиславский решил эту проблему следующим образом: «<...> переходы действующих лиц и мизансцены производились с большим расчетом и обдуманно. <...> Пришлось сократить не только лишние переходы, но даже и лишние движения. Я пошел дальше и *сократил все лишние жесты* (курсив мой. – А. В.), сохранив одни действия. Эта экономия движений была возведена мною в принцип и помогла убрать оперные жесты, хорошо известные и осмеянные Вампукой. Ритмичность, которая стала также в основу постановки и игры актеров, требовала не простого действия, а согласованного с музыкой, такого действия, которое объясняло и дополняло музыку, вскрывало ее внутренний смысл» (17; 443–444).

Для усиления динамики действия был значительно сокращена музыка хора перед вызовом Онегина Ленского на дуэль. Метод оправданного купирования авторского текста ранее уже применялся Станиславским в своих режиссерских работах.

Поистине революционным прорывом в оперной режиссуре стал принцип непрерывности сценического действия режиссерского текста спектакля в моменты оркестровых, «невербальных» эпизодов спектакля. Эти эпизоды, где солисты не поют, были не менее «событийными» и выразительными. Сценическая интерпретация музыкальной драматургии в пластическом, «немом» исполнении актеров явилась важным звеном построения логических линий спектакля. Исполнительские действия актеров здесь не могли наполниться смыслом без погружения в темпо-ритм форм музыкального сочинения. Мизансцены, придуманные Станиславским в тех местах оперы, где Чайковский отдает симфоническому оркестру главную роль двигателя действия, в дальнейшем будут часто цитироваться и станут узнаваемыми художественными знаками в текстах последующих разных режиссерских партитур.

Впервые в истории постановок «Онегина» на музыку оркестрового вступления к Ларинскому балу была сыграна такая сценка: «Эта интродукция, как и все другие в начале актов, исполнялась у нас не при закрытом, а при открытом занавесе и иллюстрировалась действием самих артистов. <...> (Это. – А. В.) служило хорошим сценическим упражнением для учащихся. Таким образом, иллюстрация интродукции совершалась и по художественным, и по педагогическим мотивам. <...> Вдали, во время начальной интродукции с лейтмотивом любовной тоски и трепета Татьяны, видно было, как она осторожно из-за угла рассматривает Онегина, стараясь остаться незамеченной им» (17; 445). В процитированных строках работу Студии Станиславский скромно соотносит с экспериментом и педагогикой.

Последняя картина спектакля на Леонтьевском переулке внешне напоминала сцену письма. Круглый стол и два кресла занимали почти все пространство между колоннами и «сковывали» передвижения артистов. По воспоминаниям Румянцева, «<...> никаких хождений по сцене в этой картине не было. Актерам было оставлено два квадратных метра, чтобы сконцентрировать все внимание зрителей только на их лицах и глазах» (15; 188).

Когда Татьяна уходила, Онегин оставался «<...> еще несколько мгновений на коленях, осматривается, как бы приходя в себя, и произносил очень тихо: „Позор!“ – Это вы осознали, что случилось! – подсказывал

Станиславский. – Теперь перемените объект. – „Тоска!“ – Теперь объект внутри вас. Дальше: „О, жалкий жребий мой!“ – Опять новый объект: бросьте взгляд в будущее. От перемены объекта зависит и интонация. Надо, чтобы все три ваши возгласа были разными <...> Так и оставайтесь здесь, сраженный своими мыслями. Никуда не убегайте по оперному» (15; 196).

В конце имеет смысл без комментариев воспроизвести отрывок рецензии Валерия Бебутова на премьеру «Евгения Онегина». В литературном слого очевидно отражается и событие, и атмосфера его окружавшая.

*«<...> Громадная заслуга К. С. Станиславского в том, что, минуя, внешне постановочные, обстановочные, а также иллюстрационно-ритмические задачи, его лабораторная работа ставит главным образом задачи основного воспитания певца-актера.*

*Безукоризненная четкость дикции, тщательная, любовно напряженная работа над музыкальной фразой, свободное заражение партитурой без обезьяньего парада далькрозизма и трепета чувственной экспрессии, – вот отличительные признаки этой студийной постановки «Онегина».*

*Крошечный зал, едва вмещающий 40–50 зрителей.*

*Четыре круглых колонны в конце этого зала использованы как колонны экстерьера и интерьера усадьбы Лариных и дома Гремичных, являясь вместе с тем (в слегка измененном виде) стволами деревьев в сцене дуэли.*

*Опера идет под рояль. Пианисты (есть смена) послушно ведут сопровождение партий, повинаясь малейшим замедлениям, ускорениям и всяческим изменениям темпов, которые дают певицы, не связанные железной палочкой дирижера. Почти сплошь *tempo rubato*. Это освобождает певца-актера в капризно прихотливой игре его темперамента.*

*И не на этой ли почве непонимания природы актерской игры возникали у Шаляпина столкновения с рядом режиссеров, отказывавшим этому мастеру в требуемых им изменениях темпа чаще всего импровизационного характера. Это живое, волнующее отношение к тексту сомнительного либретто Модеста Чайковского при мудрой экономии движений, – все это дало зрителю возможность вновь обрести искаленного обоими братьями (и драматургом, и музыкантом) – Пушкина.*

*Он разыгран, правда, «перстами робких учениц», но учениц великого мастера. Некоторые моменты оживления этой забитейшей и одной из самых неприятных опер вызывали слезы у самых требовательных и избалованных зрителей. Должен сознаться, что и я не удержался от слез в «письме Татьяны».*

*Подлинное, реальное (без истерии, неврастении и натуралистически имитационных эксцессов) волнение исполнительницы, вдохновенный трепет этой речи в тональности возбуждает ответное волнение и улыбку сочувственной радости.*

*Это тот долгожданный новый реализм, которого так не хватает в самом МХТ и в его многих студиях. Там вместо «истины страстей» – судороги слабеющей воли.*

*Вместо вдохновения – арифметическое убеждение в средствах заезженной «характерности», иногда ложно выдаваемой за гротеск» (30).*

### Литература, источники

1. Альшванг, А. А. П. И. Чайковский. 3-е изд. М.: Музыка, 1970. 816 с.
2. Аронсон, О. В. Неоконченная полемика: биомеханика Мейерхольда или психотехника Станиславского? // Русская антропологическая школа: труды. – М.: РГГУ, 2007. Вып. 4. 419 с.
3. Асафьев, Б. В. О музыке Чайковского: избранное. Л.: Музыка, 1972. 376 с.
4. Белинский, В. Г. Современник // Полн. собр. соч.: в 13 т. / ред. коллегия: Н. Ф. Бельчиков и др. М.: Издание АН СССР, 1955. Т. 11. С. 52.
5. Белинский, В. Г. Статьи о народной поэзии // Полн. собр. соч. М.: АН СССР, 1954. Т. 5. С. 319.
6. Беляев, В. Студия-театр им. Станиславского. М.: Изд. Общества друзей Оперной студии-театра, 1928. С. 35.
7. Виленкин, В. А. Предисловие // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 7.
8. Волькенштейн, В. М. Станиславский. М.: Шиповник, 1922. 90 с.
9. Дикий, А. Д. Повесть о театральной юности. М.: Искусство, 1957. С. 290.
10. Кашкин, Н. Д. Новая постановка «Евгений Онегин» // Избранные статьи о П. И. Чайковском. Л.; М.: Музыка, 1954. С. 71–79.
11. Комиссаржевский, Ф. Ф. Творчество актера и теория Станиславского. Петроград: Свободное искусство, 1916. 120 с.
12. Мельцер, М. Л. Работа К. С. Станиславского над образом Татьяны в опере Чайковского «Евгений Онегин» // ГМПИ им. Гнесиных. Москва. Труды. М.: Музыка, 1981. Вып. 57. С. 45–69, 75–90.
13. Покровский, Б. А. Размышление об опере / ред., сост. М. Чурова. М.: Сов. композитор, 1979. 279 с.
14. Полоцкая, Э. А. О Чехове и не только о нём // Статьи разных лет. – М.: Россельхозакадемия, 2006. 284 с.
15. Румянцев, П. И. Станиславский и опера. М.: Искусство, 1969. 493 с.
16. Смышляев, В. С. Теория обработки сценического зрелища. Ижевск. изд. Пролеткульта, 1921. 88 с.

17. Станиславский, К. С. Собрание сочинений: в 8 т. Моя жизнь в искусстве / ред. коллегия М. Н. Кедров и др. М.: Искусство, 1954. Т. 1. 515 с.
18. Станиславский, К. С. Собрание сочинений: в 8 т. Работа актера над собой (в творческом процессе воплощения) / ред. коллегия М. Н. Кедров и др. – М.: Искусство, 1955. Т. 3. 502 с.
19. Станиславский, К. С. Собрание сочинений: в 8 т. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания / ред. коллегия М. Н. Кедров и др. М.: Искусство, 1959. Т. 6. 466 с.
20. Станиславский, К. С. Собрание сочинений: в 8 т. Письма 1918–1938. / ред. коллегия М. Н. Кедров и др. М.: Искусство, 1959. Т. 8. 614 с.
21. Станиславский, К. С. Этика. М.: Издание Музея МХАТ, 1947. 47 с.
22. Строева, М. Н. Режиссерские искания Станиславского: 1917–1938. М.: Наука, 1977. 416 с.
23. Шольп, А.Е. «Евгений Онегин» Чайковского. Л.: Музыка, 1982. 167 с.

### Материалы периодической печати

24. К слухам о закрытии МХТ // Петроградская (рабочая) газета. 1918. 29 мая.
25. Самоубийцы // Вечерние огни. 1918. 30 апр.
26. Чехов, М. А. «О системе Станиславского». // Горн, изд. моск. пролеткульта, 1919. книга 3, С. 72–81.
27. Смышляев, В. С. Опыт инсценировки стихотворения Верхарна «Восстание» // Горн, изд. моск. пролеткульта, 1919. Книга 3. С. 82–90.
28. О работе актера над собой (по системе Станиславского) // Горн, изд. моск. пролеткульта. 1919. Книга 4. С. 48–54.
29. Всеволод Мейерхольд, Валерий Бебутов. Одиночество Станиславского // Вестник театра. 1921. № 89–90.
30. Бебутов, В. «Онегин» у Станиславского // Вестник искусства. 1922. № 5. С. 30–32.
31. Харос. Идущие на смену // Театральная Москва. 1922. № 27. С. 9–10.
32. Соболев, Ю. Трагедия одиночества // Театральная Москва. 1922. № 50. С. 3–5.
33. Консон, Г. Р. Лирика в опере // Музыкальная жизнь. 2009. № 9. С. 49–50.
34. Васильев, А. А., Гротовский, Е. Большой разговор Васильева с Гротовским о сути театральной работы. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: <https://diary.ru/~aretania/p7358115.htm?oam> (дата обращения 1.06.2021).

### Архивные документы

35. ЦТМ, Отдел декорационно-изобразительных материалов, эскиз декорации № 291712(бал у Лариных), № 311043 (дом Лариных I действие).

Москва, Императорский Большой театр, «Евгений Онегин», художник Коровин К. А., 1908 г.

### Примечания

1. Первые показы студии прошли в форме гала-концертов, включавших номера и отрывки из разных произведений.
2. См.: (Ин 14:6) Иисус сказал ему: *Я есмь путь* и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня (выделено мной. – А. В.). Евангелие от Иоанна 14:6 – Ин 14:6: <https://bible.by/verse/43/14/6/> (дата обращения 1.06.2021).
3. Очевидно, речь идет о публикации статьи, напечатанной без фамилии автора: О работе актера над собой (по системе Станиславского) // Горн. изд. моск. пролеткульта, кн. 4, 1919. С. 48–54. На авторство В. С. Смышляева указывает не только Ю. Соболев, но и факт заметного участия в жизни журнала. Так, в предыдущем номере 3 [1919. С. 82–90.] он опубликовал статью «Опыт инсценировки стихотворения Верхарна „Восстание“», откровенно наполненную идеями Станиславского. Надо отметить, что в том же номере и буквально на соседних страницах [С. 72–81.] вышла статья М. Чехова «О системе Станиславского». Смышляев позже написал книгу [Теория обработки сценического зрелища. Ижевск. изд. Пролеткульта, 1921.], о которой в резкой форме отозвался сам Станиславский: «Можно реквизировать у человека его дом, квартиру, недвижимость, бриллианты, но нельзя безнаказанно реквизировать его душу, мечту, цель жизни и нельзя безнаказанно присвоить ее себе, нельзя уродовать ее, нельзя выдавать чужую мысль за свою и точно своей собственностью милостиво делиться ею с другими, не спросив даже о том разрешения. Но В. С. Смышляев держится иного мнения». [Станиславский К. С. О книге В. С. Смышляева / Станиславский, К. С. Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1959. Т. 6. С. 114–115.].
4. Необходимо сделать замечание, что Строева здесь некорректно называет работу студии над отрывками опер их постановками.
5. Считается, что в этом примере Станиславский вспоминает удачу постановки картины бала у Лариных.
6. Румянцев П. И. Станиславский и опера. М.: Искусство 1969. С. 236. [там же Румянцев приводит слова Станиславского]: «То же самое и в действии на сцене. Надо учиться понимать музыку как действие, надо развивать в себе музыкальное чувство. Спрашивайте всегда себя, для чего тот или иной звук, тот или иной ритм. Например, прохлопайте в ладони по целым, половинам, четвертям или восьмыми – появляется разное настроение. Продирижируйте себе первый звонок на вокзале, второй, третий. Вы сразу почувствуете, как меняется ваше душевное состояние.

Ритм воздействует непосредственно на чувство. И наоборот: переменяя что-то внутри себя, вы заживете обязательно соответствующим ритмом. Ритм удастся почувствовать по-настоящему только тогда, когда что-то переживешь. Поэтому насильственный ритм не ритмичен. Если вы действуете неверно, то и ходите по сцене в неверном ритме. Значит, надо соединить верные задачи вашей роли с музыкальным ритмом, и тогда возникнут настоящие чувства.

Теперь распределите все свои действия – шаги, оглядки, остановки, всматривания, прислушивания – так, чтобы они совпадали с мелодией. Если мы связываем музыкальный ритм с ритмом действий, то все ударные места музыкального ритма должны соответствовать сильным движениям».

7. ГЦТМ, Отдел декорационно-изобразительных материалов, эскиз декорации № 291712(бал у Лариных), № 311043 (дом Лариных I действие). Москва, Императорский Большой театр, «Евгений Онегин», художник Коровин К. А., 1908 г.
8. Из неотправленного письма Л. М. Леонидова – К. С. Станиславскому, 8 июня 1920 г. // Музей МХАТ, архив Леонидова. Записная книга, 1916–1918, 1920 гг. А., № 165. Цит. по: Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского: 1917–1938. С. 53.

### ПИОТРОВСКИЙ О МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Широта творческих интересов Адриана Ивановича Пиотровского (1898–1937), оставившего заметный след в изучении разных областей культуры и искусства, может показаться неправдоподобной не слишком внимательному наблюдателю. Однако более глубокое изучение его критического наследия и теоретических работ позволяет выявить тесную взаимосвязь этих интересов, которые не только не мешали друг другу, но и позволяли взглянуть на, казалось бы, детально изученные явления под новым углом зрения. Таковы особенности методик, при помощи которых Пиотровский подходил к изучению музыкального театра новейшей эпохи, и задача данной статьи дать их анализ и показать своеобразие подхода ученого к теории музыкального театра, а также практического применения своих выводов при написании либретто для музыкальных произведений.

Но прежде всего необходимо вкратце охарактеризовать процессы, происходившие в советском музыкальном театре 1920-х – 1930-х годов.

Предреволюционная ситуация в музыкальном театре была неоднозначной и полной противоречий, и отчасти определялась творческими поисками в области режиссуры и сценографии. Пытаясь сформулировать задачи музыкального искусства нового времени, А. В. Луначарский писал: «Надо развертывать творчество по всем линиям – по линии развития массового творчества, создания легкого музыкального материала, который насытил бы нашу действительность и сделал бы ее высоко музыкальной, вплоть до труда, который тоже может идти под песню и музыку. И над этим должны возвышаться музыкальные создания, которые синтезируются, в форме симфоний, ораторий и опер, наша работа и дух нашего времени. Может быть, индивидуальные творцы с этой задачей и не справятся, и ближайшее будущее покажет нам образцы творчества небольших коллективов, являющихся выразителями идей огромного трудового коллектива. Может быть, средства, которыми будут пользоваться при этом, возьмут из разного рода орудий художества для создания синтетических произведений для массовых празднеств» (5; 379–380). Установка на коллективное восприятие искусства и на коллективное творчество была одной из характерных примет теории нового советского искусствознания. Эта же тенденция прослеживалась и в теоретических статьях Пиотровского, посвященных музыкальному театру.

Более консервативная, по сравнению с драматическим театром, сущность музыкального театра не позволила сразу после революции создать новый советский оперный спектакль. А. А. Гозенпуд отмечал: «В силу своей природы и из-за отсутствия репертуара, воссоздающего советскую действительность, оперный театр позднее драматического стал на путь обновления и перестройки. Сначала (1918–1925) он должен был сосредоточить внимание преимущественно на сохранении традиций. Именно поэтому „левая“ критика (в том числе и Пиотровский. – А. Т.) чаще всего обвиняла оперный театр в косности и консерватизме» (3; 3). Попытки режиссеров придать классическому произведению новое звучание часто приводили к разрушению его гармонии.

Основу музыкально-драматического произведения должна была составлять музыка, являющаяся фундаментом для построения синтетического зрелища музыкального театра. В. М. Богданов-Березовский утверждал: «Идея всех крупнейших, действительно классических, оперных произведений зарождалась чаще не у писателей и либреттистов, а именно у композиторов. <...> Необходимая предпосылка оперного либреттиста – наличие собственной цельной и ясной музыкально-драматургической концепции у композитора» (1; 9). Утверждая приоритет музыкальной составляющей, Богданов-Березовский отмечал: «Являясь по самой природе жанром синтетическим, опера сочетает в себе законы театра, законы драматургического построения, с законами музыкальной формы. Но именно музыка раскрывает в опере драматургический замысел так, как его раскрывает в драматической пьесе человеческая речь. Это не снимает, но видоизменяет значение слова в опере» (1; 9). Как будет показано в дальнейшем, Пиотровский также считал необходимым начинать работу над произведениями музыкального театра с замысла композитора.

Основные творческие поиски режиссуры изучаемого периода, оказавшие серьезное влияние на музыкальный театр, можно разделить на два основных направления. «С одной стороны – это продолжение и развитие на более высоком уровне прежних приемов постановки, что вело к большей осмысленности, оправданности оперного зрелища. Поиски эти связаны, прежде всего, с именами певцов, обратившихся к режиссуре (Ф. Шаляпин, П. Воеводин, В. Шкафер, В. Лосский и другие). С другой стороны – формирование иных тенденций, связанных с разработкой режиссурой различных художественных концепций действительности» (27; 14). Эти иные тенденции в основном сводились к творческим исканиям МХАТа и К. С. Станиславского, с одной стороны, и В. Э. Мейерхольда – с другой. «<...> принципиально важным

оказалось преломление оперного искусства завоеваний Московского Художественного театра с его стремлением приблизиться к жизненной правде, создать конкретно-узнаваемые человеческие характеры, выстроить причинно-следственные связи, адекватные реальным. <...> Другое направление связано с именем В. Мейерхольда, его поисками в области так называемого условного театра. <...> Задачу оперной постановки, в отличие от режиссеров мхатовской ориентации, он видел не в приближении к реалиям действительности, жизненно-конкретной правде быта и психологии, а в создании новой, художественно организованной театральной реальности, рожденной „из духа музыки“» (27; 14–15).

Важную проблему представляла собой трансформация состава зрительской аудитории музыкального театра, что наложило определенный отпечаток на попытки создания нового репертуара. По этому поводу К. С. Учитель заметил: «Кардинальные изменения претерпевают и формы восприятия искусства оперного театра, его социального бытования. Весьма протяженный, неторопливо разворачивающийся, с десятиминутной увертюрой и четырьмя антрактами спектакль императорских театров был рассчитан прежде всего на аристократическую публику, не торопящуюся домой. Для этой публики не был обязателен просмотр всего спектакля. Новая аудитория, формирующаяся на рубеже веков, требовала сочинений динамичных, рассчитанных на постоянное внимание аудитории» (28; 250).

Серьезные успехи в создании советского музыкального спектакля появились лишь в 1930-е годы. А. А. Гозенпуд отмечал: «На пути развития советской оперы, правдиво и глубоко воплощавшей действительность, стояло немало трудностей, порожденных новизной, небывалой сложностью задачи. Тем не менее, именно в 30-е годы появился ряд значительных опер советских композиторов, свидетельствовавших о торжестве реалистических принципов, опер, правдиво раскрывавших образы прошлого и современности. В эту же пору советский оперный театр продолжал углубленные поиски верного истолкования классики» (3; 4).

Большое значение в своих работах Пиотровский придавал изучению роли и места музыкального театра в новейшую эпоху. Правда, его интерес к музыкальному театру проявился только в середине 1920-х годов, когда критик анализировал спектакль, поставленный С. Радловым по опере Ф. Шрекера «Дальний звон». Пиотровский писал: «Что мог сделать этот режиссер, каждой постановкой своей ставящий и часто разрешающий новые формальные проблемы в театре, с оперой, этим, как казалось, таким ветхим, насквозь традиционным жанром? Ведь если музыканты жалуются на окостенелость оперной музыки, то, как спектакль, опера

застыла на штампах 80-х годов, в лучшем случае на реалистической реформе мейнингенцев и Станиславского. „Борьба за коммуны“ или „Кармен“ – примеры тому» (6; 236). Здесь можно заметить, что ученый видит музыкальный спектакль как наиболее консервативную часть театрального искусства, которое пока не отражало перемен в общественной жизни, а попытка Радлова создать современное зрелище была скорее пробой сил, чем серьезной удачей.

В оценке такого музыкального жанра, как оперетта, Пиотровский был сторонником не переделки имеющихся образцов на советский лад, а создания нового спектакля, берущего свои истоки в творческих находках самодеятельного театра. «<...> исходной точкой должна явиться форма, находящаяся не в случайной выдумке изобретателя, а в массовой работе нового поколения, новой молодежи, в клубных художественных кружках. Клубная „живая газета“, с ее постоянным, не основанным на сюжетной мотивировке переходом от диалога к пению и от жеста – к танцу, с откровенной условностью ее центрального „хора“ и из „хора“ выдвигаемых „масок“, с ее установкой на смех и на бытовой материал, – вот та примитивная, зародышевая форма, из которой, как кажется, может развернуться „оперетта“, не сентиментально-салонно-легаровская, а площадная, задорная, народная, подобная той, какой родилась некогда вот эта самая легаровская оперетта на парижских мятежных бульварах» (7; 238). Такая позиция ученого показывала неразрывную связь новейшего музыкального спектакля с народным и самодеятельным творчеством, что принципиально отличалось от концепции музыкального театра предыдущих эпох, ориентированного на вкусы аристократии, зрелищность, условность и эстетически-возвышенный стиль.

Музыкальный театр новейшей эпохи представлялся Пиотровскому как заново формирующееся искусство, в корне отличное от наследия предыдущих эпох. Ученый писал: «<...> нужно и одолеть законченную и по-своему совершенную форму аристократического спектакля, и перевести на новые рельсы сложнейшую технику оперы и балета и перевоспитать самих живых носителей их, прекрасно сохранившиеся поющие и танцующие коллективы наших театров» (8; 271). Однако совсем отказываться от мастерства актеров и режиссеров дореволюционного музыкального театра Пиотровский не спешил, так как новые формы советского искусства еще не развились настолько, чтобы полностью заменить формы традиционные. Пиотровский писал: «<...> следует взяться за существующие сейчас профессиональные пережитки музыкально-танцевального театра аристократии не для того лишь, чтобы спросить: как же быть с оперой, да как подогнать к современности

оперетту, а за тем, чтобы, опираясь на профессиональное мастерство существующих танцевально-музыкальных организмов и на тенденцию в будущее, наметившуюся в рабочих спектаклях, приступить к созданию действительно народного, действительно увлекательного советского театра» (9; 281).

Пытаясь определить концепцию будущего советского музыкального спектакля, театровед ставил ее создание в тесную зависимость от такой драматической формы как «синтетический спектакль», сочетающий в себе и музыку, и пение, и диалог, и пантомиму: «Возможная форма его? Как кажется, она должна быть максимально *синтетической*. Средства непосредственного эмоционального воздействия – музыка и танец – обязательно должны быть соединены здесь с драматическим действием и интеллектуальной нагрузкой, т. е. пантомимой и словесным диалогом. В этом смысле почти безразлично с чего начинать, с балета (как пример) или с оперы: путь один – к *синтетическому спектаклю* (курсив мой. – А. Т.)» (9; 281). В этом смысле Пиотровский шел абсолютно в русле поисков других театральных деятелей (Радлов, Монахов, Таиров), вводящих пантомиму в драматические спектакли, строящие их на основе некоего общего ритма и т. п. Более поздние работы ученого показывают усиление его интереса к музыкальной составляющей изучаемого искусства.

Наиболее легко перестройка музыкального театра происходила в таком переходном жанре, как оперетта. Легкость восприятия и праздничная атмосфера привлекали к ней зрителя. «Оперетта Лекока „День и ночь“ – последняя постановка Камерного театра, является образцом такого праздничного зрелища. Старая музыкальная комедия Лекока взята, как материал, для последовательной и умной трансформации западной опереточной формы, одной из тех трансформаций, которые необходимы, пока „Синяя птица“ – советская оперетта, не дается в руки» (10; 362). Интерпретация зарубежного музыкального произведения, как полагал Пиотровский, могла помочь отечественным композиторам и драматургам в создании советских произведений для музыкального театра [1].

Продолжая изучение зарубежного музыкального материала, Пиотровский писал: «И „Дальний звон“ (Ф. Шреккер, натурализм и экспрессионизм, 1912, Франкфурт-на-Майне. – А. Т.), и „Любовь к трем апельсинам“ (Прокофьев, 1921, Чикаго, США. – А. Т.), и „Воццек“ (А. Берг, экспрессионизм, 1921, постановка в Ленинграде, 1927. – А. Т.), „Прыжок через тень“, и „Джонни“ (Э. Кшенек, экспрессионизм (ученик Ф. Шреккера)), „Прыжок через тень“ (1924, Франкфурт-на-Майне; 1927, Ленинград), „Джонни наигрывает“ (1927, Лейпциг; 1928,

Ленинград. – А. Т.), – все эти острые, часто причудливые создания музыкальной мысли послевоенной Европы ценны для нас, независимо даже от своего обычно пустоватого содержания: они в огромной степени обогащают наши собственные музыкальные возможности, изоцряя тот наш технический аппарат, которому предстоит, может быть, скоро создать подлинный советский музыкальный спектакль» (11; 483). Можно заметить, что интерес к этим спектаклям продиктован возможностями, которые предоставляет их музыкальная составляющая для советских композиторов, нацеленных на создание нового музыкального театра. Здесь ученый обращает внимание на музыку не классиков оперного искусства, а на произведения модные, недавно созданные, приближенные к реалиям начала XX века.

Попытки композиторов вписаться в систему нового музыкального процесса, сначала появляющиеся в виде отдельных номеров, расцениваются Пиотровским как предпосылки для создания полноценных произведений. Вот как критик анализировал постановку оперы Э. Дресселя «Бедный Колумб», режиссер Н. В. Смолич: «Когда зритель, утомленный наивной и претенциозной символикой пресного либретто, да и самой музыкой Дресселя, поверхностной и вялой, – дружно аплодирует крошечному, но темпераментному и полнокровному музыкальному антракту Шостаковича (Шостакович был и автором увертюры. – А. Т.) перед 6-й картиной и изобретательным декорациям, – то это не простая случайность премьеры. Это большое общественное событие, это красноречивейшая демонстрация того, что советская театральная система стремительно перерастает импортный музыкально-сценический материал, и что у нас являются все предпосылки для создания подлинного советского музыкального спектакля» (12; 519). По мысли ученого более позднее появление на советской сцене такого жанра, как опера было обусловлено большей консервативностью музыкального театра.

Попытки создания обновленных образцов оперного или балетного спектакля, по мнению Пиотровского, не могли увенчаться успехом, пока их создатели пытались подражать произведениям прошлого. «<...> неудачи всяких попыток реформы оперы или балета, произведенных изнутри этих изолированных жанровых образований, были неизбежны и предопределены потому, что всяческие „Красные маки“ (балет Р. М. Глиэра. – А. Т.), „Крепостные балерины“ (балет К. А. Корчмарева. – А. Т.) и „Орлиные бунты“ (опера А. Ф. Пашенко. – А. Т.) с самого зарождения своего попали в мертвую хватку традиционного жанра, принципиально противоположного и враждебного желаемой и заданной идейной установке этих компромиссных созданий. Мы сомневаемся

в том, что и впредь могут оказаться удачными какие-либо опыты „советской оперы“ или „советского балета“, если только самое понятие „оперы“ или „балета“ сохраняют в них свой реальный жанровый смысл, т. е. если опыты эти будут произведены изолированно внутри „оперы“ или „балета“» (13; 589). Театровед пытался показать бесплодность подражания имеющимся образцам. Он предлагал воспользоваться только формой классического музыкального произведения, но наполнить ее качественно новым содержанием, учитывающим не только смену общественного строя, изменившего социальные приоритеты, но и появление новых технических возможностей, дополняющих и усиливающих выразительные средства традиционного музыкального спектакля.

Попытки внести новые элементы в балетный театр, как отмечал Пиотровский, не всегда приводили к созданию произведения искусства, а напротив, снижали уровень спектакля до уровня упрощенно-салонного зрелища. «Когда в недавних попытках реформировать балет новаторы старались заменить ядовитые цветы классического танца акробатической пантомимой („Футболист“ (балет В. А. Орнатского. – А. Т.)), „Пульчинелла“ (опера И. Ф. Стравинского. – А. Т.)) или же механизированным движением американских мюзик-холлов („Золотой век“ (балет Д. Д. Шостаковича. – А. Т.)), это, конечно, было одним из ярчайших проявлений тех необузданных влияний, которые под флагом левой фразы атаковали идейное содержание нашего искусства. В балете эта формалистская атака, как и в драме, но еще гораздо плотнее, была связана с антимарксистским отрицанием классического наследия: взлелеянное столетиями, искусство классического танца объявлялось обреченным на уничтожение» (14; 719–720). Погоня за внешней зрелищностью, по мнению ученого, приводила к потере глубокого содержания и упрощенному пониманию классического танца, что, в конечном счете, отражалось на качестве спектакля. Призывая внимательнее относиться к классическому наследию в области балета, театровед указывал на удачную попытку С. Радлова и В. Вайонена вернуть классически полноценный танец на советскую сцену в балете «Пламя Парижа» [2]. Тут, например, он близок в оценках с Л. Д. Блок, которая даже писала об этом Радлову (см.: (2; 314)).

Здесь можно констатировать изменение взглядов Пиотровского на жанровую природу музыкального спектакля. В более ранних работах он ратовал за синтетическое зрелище, опирающееся на выразительные средства, свойственные разным видам музыкального театра.

В теоретических статьях 1930-х годов Пиотровский уделял много внимания оперной драматургии как одной из важных составляющих

качественно нового музыкального спектакля: «<...> налет „бытовщинки“, эмоциональная серость, короткое дыхание, сниженность тона – все эти слабости, которыми отмечены многие наши пьесы, втрое пагубны в либретто для оперы. Говоря короче, прозаичность драматургического языка оказывается противоречащей самым основам музыкального спектакля. Поэтическая драма, драма, где общая приподнятая, идейная и эмоциональная атмосфера порождает ясные и высокие образы, создает простые и четкие конфликты, подвижные трагической силой и страстью, заражает зрителя пафосом героики и лиризма, – вот, что поможет композитору создать оперу волнующую и высокую» (22; 204). Это мнение Пиотровского противоречит позиции А. А. Гозенпуда (см.: (3; 4)). Давая рекомендации в создании либретто нового качества, Пиотровский сам не пытался написать оперное либретто, хотя делал это для балетов и оперетт [3], показывающих его способности в области поэзии и драматургии.

Усиление литературной составляющей в музыкальных спектаклях начала 1930-х годов было отражено Пиотровским в статьях об оперном театре. Признавая необходимость углубления содержательной части оперного спектакля, ученый подчеркивал недопустимость механического добавления в такой спектакль литературных моментов, разрушающих гармонию музыкального замысла композитора: «Если коротко определить устремленность целой вереницы начинаний в оперном театре последних лет, то это будет, пожалуй, борьба за литературно-драматургическую и сценическую осмысленность (или переосмысление) музыкального спектакля. Ради вящего торжества драматической логики вводил в свое время Лапицкий в музыкальной драме прозаические отрывки из Гюго в „Риголетто“ и санитарные каретки в последний акт „Кармен“. Лапицкий работал топором, и грубую однобокость его попыток механически перенести в музыкальный спектакль сценическую систему МХАТа не трудно опровергнуть» (15; 754). Такая непродуманная переработка оперного спектакля, как полагал Пиотровский, не всегда соответствовала стилю музыкального сопровождения, а также отражалась на манере игры актеров, пытавшихся совместить искусство пения с драматическими приемами, что не могло привести к положительному результату (см.: (26)).

Анализируя театральные манифесты Р. Вагнера, Пиотровский так формулирует соотношение музыкального и литературного текстов в оперном спектакле: «Сюда относится прежде всего некая сложная „двухслойность“ музыки и сценического слова. Если освободить эту „двухслойность“ от мистических одежд „аполлоно-дионисийской

двойственности“ и поставить ее „с головы на ноги“, то сущность ее сводится к тому, что музыка вагнеровской драмы сплошь и рядом не сопровождает действия, а как бы дает глубокое подводное течение этого действия. Музыка оркестра, заменившего по учению Вагнера „хор Эсхиловской трагедии“, как бы вскрывает противоречивость сценического действия, подчеркивает его ведущее, хотя бы и скрытое существо» (16; 764). Такая теоретическая концепция оперного спектакля перекликается со взглядами театроведа на «диалектический спектакль», где можно заметить сходные многоуровневые связи.

В рецензии на спектакль по опере Вагнера «Золото Рейна», поставленном в Ленинградском академическом театре оперы и балета (режиссер С. Радлов), Пиотровский продолжает разрабатывать теорию философского спектакля. «Театр должен был донести до зрителя то грандиозное и страстное столкновение простых и мощных музыкальных образов, посредством которых стремится Вагнер раскрыть идею возникновения мира насилия и неравенства и показать конечную обреченность этого мира. И тогда за условными образами сказки, за шопенгауэровской философией отречения должны проступить большие и художественно-образные социально-человеческие обобщения, конкретизованные в силе копья, присущей феодальным „богам“, во „власти золота“ короля Нибельгейма – Альбериха» (17; 769). Отмечая отдельные удаchi, критик в то же время указывает на излишнюю приверженность авторов спектакля к традиционным приемам постановки и оформления.

Отмечая чрезмерное увлечение советских театральных теоретиков изгнанием из оперного спектакля условности и пения, Пиотровский горячо выступал за сохранение самобытности этого жанра. «Подходить к опере и бояться пения, бояться великолепия человеческого голоса, в огромной выразительной силе которого как раз ведь и заключена специфичность музыкального театра. Да не ясно разве, что вся „условщина“ оперы сама по себе отнюдь не противоречит подлинному реализму? Мало того: именно в специфике этого, насквозь „условного“ оперного пения советский композитор должен найти глубоко реалистический стиль социальной правдивости, эмоциональной силы, идейной существенности и простоты» (18; 824). Реализм советской оперы, как видно из приведенной цитаты, виделся ученому как примирение позиции «правды» и возвышенного стиля.

Пиотровский, взявшись за художественное руководство литературной частью Малого оперного театра, выразил в статье «Малый оперный театр сегодня и завтра» свое видение задач музыкального коллектива по созданию спектакля реалистического стиля. Ученый писал: «<...>

берясь за создание высокого реалистического стиля в опере, театр отдает в первую очередь свой выбор в широком смысле слова реалистической линии в мировой оперной музыке. А реалистический стиль этот понимается театром отнюдь не как ликвидация оперной „условности“, „арийности“ и пр. вопросы т. н. „оперной условности“, „музыкальной драмы“ и пр. не имеют ровно никакого отношения к проблеме реализма в опере» (19; 845). Конкретизируя свою мысль, Пиотровский отмечал: «<...> искомый реалистический стиль в опере означает прежде всего конкретную и эмоциональную правдивость музыкальных образов, органическое развитие и борьбу этих целостных образов в процессе развития действия. Такая – если дозволительно пользоваться здесь этим термином – „шекспировская“ линия в опере (в противовес, так сказать, „шиллеровской“, „идеализирующей“ – Вагнеровской) проходит таким образом через Верди, в особенности же через Бизе, через Чайковского» (19; 845–846). Проводя параллели с авторами драматического театра, Пиотровский оперировал более понятными ему аналогиями, что позволило бы как самому ученому, так и людям не вполне владеющим музыкальным анализом яснее представить направление поисков реалистической выразительности в музыкальном спектакле.

Практическое подтверждение своих теоретических взглядов Пиотровский видел в новом замысле ГАТОБа по произведению Р. Вагнера: «„Золотом Рейна“ ГАТОБ начинает осуществление монументального замысла новой постановки всего вагнеровского „Кольца Нибелунгов“. Выполняемый по единому плану одним режиссером и художником (С. Радлов и И. Рабинович) замысел этот, неосуществимый сейчас ни в одной из капиталистических стран, наглядно свидетельствует о растущей мощи советской музыкально-театральной культуры. И хотя сценическое осуществление труднейшей оперы Вагнера оказалось загромажденным несколько чрезмерной фееричностью, а роль оркестра – слишком подчиненной, – спектакль тем не менее показал и зрелую культуру театра, и новые прекрасные кадры исполнителей вагнеровского репертуара» (20; 853). Несмотря на излишнюю фееричность и снижение значения музыкальной составляющей, театру, по мнению ученого, удалось создать спектакль, созвучный требованиям современного зрителя.

Балетный театр со своей особой системой выразительных средств анализировался Пиотровским не только как ученым, но и как автором балетных либретто. В статье, написанной совместно с Ф. Лопуховым, концепция балетного театра излагается следующим образом: «Мы хотели избежать неприкрытой публицистичности таких спектаклей, как „Болт“. Нам хотелось показать на балетной сцене жизненные

и простые образы людей и дел нашей страны, а не искусственный и экзотический мир условного Востока или условного Запада, как это было в спектаклях „Золотой век“ и „Красный мак“. И вместе с тем (и в этом – одна из существеннейших наших установок) мы стремились к тому, чтобы наш балет был балетом танцевальным, чтобы танец был основным и главным художественно-выразительным средством спектакля. Такое требование отнюдь не противоречит поискам реалистического стиля» (23; 406–407). Однако на практике критика отмечала ходульность либретто балета «Светлый ручей». Литературная основа спектакля не помогла созданию реалистического зрелища.

Теоретические взгляды Пиотровского на музыкальный театр новейшего времени развивались параллельно с теорией театра драматического. Некоторое отставание в разработке научной основы музыкального спектакля было обусловлено большей консервативностью этого вида искусства, а также более продолжительным временем, необходимым для создания музыки к произведениям новой драматургии. Отличительной особенностью теории ученого можно признать более бережное его отношение к традициям музыкального театра, где методы и приемы, накопленные в предреволюционные годы, не отвергались как устаревшие, а приобретали новое звучание и смысл, приоритет литературной составляющей зрелища постепенно уступил место музыкальной части в опере и танцевальной – в балете.

Режиссура музыкального спектакля новейшей эпохи, отраженная в статьях ученого, изменялись и развивались вместе с переменами в музыкальном театре послереволюционных лет. Середина 1920-х годов характеризуется повышенным интересом Пиотровского к музыкальному спектаклю легкой формы, поставленному в основном на зарубежном материале с небольшими переделками в сторону советской социальной тематики. Появление к концу 1920-х годов советской оперы и балета выдвинуло новые задачи перед режиссерами. Как отмечал Пиотровский, они должны были, не забывая лучших традиций мирового музыкального театра, стремиться к созданию советского спектакля реалистического стиля. Монументальность и простота должны были стать основными приметами такого спектакля, а выразительные средства от излишней внешней красоты перейти на уровень возвышенного патетического зрелища.

Декоративное оформление музыкального спектакля в театре новейшего времени в работах Пиотровского представлено как сочетание тенденций, актуальных в данный момент времени, с классическим пониманием декорации. Общее направление развития сценографии оперного

спектакля виделось ему в более активном и разнообразном использовании современных технических средств: света, звука, проекционной техники.

Практическая деятельность Пиотровского в музыкальном театре в основном касалась вопросов репертуара. «В начале 1930-х гг., помимо всего прочего, он принимает на себя руководство репертуарной работой крупнейших музыкальных театров города – Малого оперного театра, а затем и Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. И как всегда, предпочитает формировать репертуар за собственным письменным столом: пишет либретто для новой постановки оперы Р. Вагнера „Нюрнбергские мейстерзингеры“ (режиссер Э. Каплан, 1932 г.), новые либретто к балетам „Коппелия“ Л. Делиба и „Арлекинад“ Р. Дриго, сценарий комического балета „Светлый ручей“ на музыку Д. Шостаковича (балетмейстер Ф. Лопухов, 1935 г.)» (4; 49). Эта работа Пиотровского была направлена на расширение тем музыкальных спектаклей и попытку нового взгляда на классические произведения с современной точки зрения.

Интересно в этой связи привести мнение современного исследователя К. С. Учителя: «Малый оперный театр осуществлял новаторские поиски на стыке оперы, оперетты, драматического спектакля, балета, ревью, смело заимствовал элементы в „низших“ жанрах и архаичных театральных формах. Обращаясь к классическим произведениям, часто не самым известным, театр активно привлекал к сотрудничеству композиторов, художников, режиссеров с разнообразными стилистическими ориентирами. Результатом стали столь непохожие музыкально-театральные сочинения, впервые осуществленные в Малом оперном театре, как радикально-авангардный „Нос“, одна из вершин оперы XX века „Леди Макбет Мценского уезда“ Д. Д. Шостаковича (режиссер – Н. В. Смолич, дирижер – С. А. Самосуд, художник – В. В. Дмитриев) и яркий образец традиционалистской „песенной оперы“ „Тихий Дон“ И. И. Дзержинского (режиссер – М. А. Терешкович, дирижер – С. А. Самосуд, художник – Г. П. Руди)» (28; 4).

Теоретические взгляды Пиотровского на музыкальный театр новейшего времени развивались, как и сам музыкальный театр, с некоторым отставанием во времени от взглядов на театр драматический. Переключаясь с воззрениями на репертуар драматического театра, взгляды Пиотровского на литературную основу музыкального спектакля также начинали свое движение от народного и античного представления. Используя в качестве примеров лучшие образцы классических произведений в этой сфере, драматургии и либреттисты, как полагал Пиотровский, должны были отразить жизнь и героическую

современности в агитационно-доступной манере, свойственной первой половине 1920-х годов, постепенно переходящей к возвышенно-героическому репертуару в стиле социалистического реализма конца 1920-х и в последующие годы. Особо надо отметить интерес ученого к музыкальному театру народов СССР, где важнейшей задачей Пиотровский считал сохранение национального своеобразия такого искусства, способного обогатить и дополнить приемы и методы искусства академического.

Жанровые предпочтения музыкального театра новейшей эпохи, как их понимал Пиотровский, также были созвучны общей социально-культурной обстановке в стране. Начало 1920-х годов было временем становления и развития как самого новейшего музыкального театра, так и предпочтений зрителей, что выразилось в преобладании таких облегченных жанров, как оперетта, музыкальный спектакль смешанного типа, близкий самодеятельному театру. В конце 1920-х – начале 1930-х годов основными жанрами становятся более серьезные и монументальные опера и балет, отражающие как идеологические послы партийного руководства, так и возросшую культуру воспринимающей такое искусство аудитории.

Не являясь глубоким знатоком специфических особенностей создания музыкального спектакля, Пиотровский, тем не менее, достаточно глубоко исследовал особенности его построения. Более детальное изучение его трудов как свидетельства непосредственного очевидца наиболее интересного периода в развитии отечественного музыкального театра, представляет несомненный интерес для современных исследователей.

#### Литература, источники

1. Богданов-Березовский В. М. Советская опера. Л.; М.: ВТО, 1940.
2. Галанина Ю. Е. Любовь Дмитриевна Блок. Судьба и сцена. М.: Прогресс-Плеяда, 2009.
3. Гозепуд А. Русский советский оперный театр (1917–1941): очерк истории. Л.: Гос. муз. изд-во, 1963.
4. Гуревич С. Адриан Пиотровский, ленинградский энциклопедист // Страницы художественной жизни 1920-х годов: [сб. статей]. Вып. 1. СПб.: РИИИ, 2007. С. 35–51.
5. Луначарский А. В. Социальные истоки музыкального искусства // Луначарский А. В. В мире музыки: статьи и речи. М.: Советский композитор, 1958.
6. Пиотровский А. «Дальний звон» – спектакль // Пиотровский А. И. Театральное наследие – исследования, театральная критика, драматургия:

в 2 т. Т. 1 / сост., вступ. ст., коммент. А. А. Теплов; коммент., науч. ред. А. Ю. Ряпосов. СПб.: НП «Балт. сезоны», 2019. С. 235–238.

7. Пиотровский А. Советская оперетта // Там же. С. 238–240.
8. Пиотровский А. «Орлиный бунт» // Там же. С. 270–272.
9. Пиотровский А. О музыкальном театре // Там же. С. 280–282.
10. Пиотровский А. «День и ночь» у Таирова // Там же. С. 362–363.
11. Пиотровский Адр. «Кавалер роз» (В театре оперы и балета) // Там же. С. 483–484.
12. Пиотровский А. «Колумб» // Там же. С. 519–520.
13. Пиотровский А. Мы это пересмотрим // Там же. С. 587–592.
14. Пиотровский А. Завоевание танца. Героика якобинского Парижа на советской балетной сцене // Там же. С. 719–723.
15. Пиотровский А. Об оперном спектакле, о Театре Немировича-Данченко, о постановке «Кармен» и о прочем // Там же. С. 753–758.
16. Пиотровский А. Театральное дело Вагнера // Там же. С. 761–766.
17. Пиотровский А. «Золото Рейна» // Там же. С. 767–772.
18. Пиотровский А. Право на песню. «Беглец» [Н. М. Стрельникова] в Театре оперы и балета // Там же. С. 824–827.
19. Пиотровский А. Малый оперный театр сегодня и завтра // Там же. С. 842–852.
20. Пиотровский А. Музыкальный театр // Там же. С. 852–856.
21. Пиотровский А. За советскую оперу // Пиотровский А. И. Театральное наследие – исследования, театральная критика, драматургия: в 2 т. Т. 2 / сост., вступ. ст., коммент. А. А. Теплов; коммент., науч. ред. А. Ю. Ряпосов. СПб.: НП «Балт. сезоны», 2019. С. 457–460.
22. Пиотровский А. «Комаринский мужик» – как оперное либретто // Там же. С. 203–206.
23. Пиотровский А., Лопухов Ф. Балет «Светлый ручей» // Там же. С. 404–413.
24. Пиотровский А. И., Лопухов Ф. В. «Светлый ручей». Комедийный балет в 3 действиях: либретто // Там же. С. 1061–1067.
25. Пиотровский А. И., Толмачев Д. Г. Дуня-тонкопряха: рабочая оперетта в трех действиях с приложением нот, клавира и хора. // Там же. С. 897–961.
26. Теплов А. А. Мастерство актера оперного театра в статьях А. И. Пиотровского // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Вып. 2 / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. А. Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2020. – С. 98–105.
27. Третьякова Е. В. Проблемы сценического воплощения советской оперы. Опыт МАЛЕГОТа в 1920–1930-е годы: дисс... канд. искусствоведения / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Л., 1985.

28. Учитель К. С. Ленинградский Малый оперный театр (1927–1948): организация и творчество: дисс... канд. искусствоведения / С.-Петреб. Гос академия театр. искусства. СПб., 2005.

#### Периодика

29. Пиотровский А. Советская оперетта // Красная газета, веч. вып. 1925. 25 мая. С. 4.
30. Пиотровский А. «Дальний звон» – спектакль // Жизнь искусства. 1925. № 20. С. 13.
31. Пиотровский А. О музыкальном театре // Жизнь искусства. 1925. № 50. С. 10.
32. Пиотровский А. «Орлиный бунт» // Красная газета, веч. вып. 1925. 9 ноября. С. 4.
33. Пиотровский А. «День и ночь» у Таирова // Красная газета, веч. вып. 1927. 2 января. С. 3.
34. Пиотровский Адр. «Кавалер роз» (В театре оперы и балета) // Красная газета. 1928. 27 ноября. С. 6.
35. Пиотровский А. «Колумб» // Красная газета, веч. вып. 1929. 11 марта. С. 4.
36. Пиотровский А. Мы это пересмотрим // Жизнь искусства. 1929. № 39. С. 4.
37. Пиотровский А. Завоевание танца. Героика якобинского Парижа на советской балетной сцене // Красная газета, веч. вып. 1932. 9 ноября. С. 3.
38. Пиотровский А. «Золото Рейна» // Вечерняя Красная газ. 1933. 22 февраля. С. 3.
39. Пиотровский А. Малый оперный театр сегодня и завтра // Рабочий и театр. 1933. № 17. С. 9.
40. Пиотровский А. Музыкальный театр // Вечерняя Красная газ. 1933. 3 июля. С. 3.
41. Пиотровский А. Об оперном спектакле, о Театре Немировича-Данченко, о постановке «Кармен» и о прочем // Рабочий и театр. 1933. № 3. С. 2.
42. Пиотровский А. Право на песню. «Беглец» [Н. М. Стрельникова] в Театре оперы и балета // Вечерняя Красная газ. 1933. 27 мая. С. 3.
43. Пиотровский А. Театральное дело Вагнера // Рабочий и театр. 1933. № 4–5. С. 6.
3. См.: Пиотровский А. И., Толмачев Д. Г. Дуня-тонкопряха: рабочая оперетта в трех действиях с приложением нот, клавира и хора. Л.; М.: изд. МОДПИК, 1926; Пиотровский А. И., Лопухов Ф. В. «Светлый ручей». Комедийный балет в 3 действиях: либретто // «Светлый ручей»: сб. статей и материалов к постановке балета в Государственном академическом Малом оперном театре. Л.: [изд. Гос. ак. Малого оперного театра], 1935. С. 35–40.

#### Примечания

1. В это же время Пиотровский и Д. Г. Толмачев написали либретто к советской оперетте «Дуня-тонкопряха».
2. Балет «Пламя Парижа» либретто Н. Волкова и В. Дмитриева, музыка Б. Асафьева, постановка С. Радлова и В. Вайонена, художник В. Дмитриев, премьера – ноябрь 1932 г.

### РЕЖИССЕР Н. В. ПЕТРОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ПЕТРОГРАДА-ЛЕНИНГРАДА 1920-Х – 1930-Х ГОДОВ

Для разносторонней сценической деятельности режиссера Николая Васильевича Петрова (1890–1964) в петербургско-петроградско-ленинградский период творчества 1910-х – 1930-х годов работа в музыкальном театре Петрограда-Ленинграда в 1920-е – 1930-е годы не являлась магистральным направлением приложения его постановочных навыков и умений, о чем сам режиссер вполне откровенно написал (см.: (10; 224)). Между тем на счету Петрова без малого десяток музыкальных спектаклей – и в жанре оперетты, и постановки оперные, и даже один балетный спектакль. К сожалению, в силу скудности имеющейся информации, данная составляющая творчества Петрова крайне мало исследована, и предлагаемая здесь статья ставит задачу восполнить, насколько это возможно, существующий пробел.

На петроградской музыкальной сцене Петров дебютировал постановкой «Соломенной шляпки» по одноименной пьесе Э.-М. Лабиша и Марк-Мишеля, композитор – Ю. А. Шапорин, художник – А. В. Ремизова (псевдоним Мисс, сотрудница журнала «Сатирикон» (см.: (10; 224))), премьера состоялась в Малом драматическом театре ПТО (Петроградского театрального отделения) 5 августа 1919 года. М. А. Кузмин отмечал, что постановка «<...> сопровождалась музыкой, отчасти старой (баллада из „Старой дамы“, старинный галоп и др.), отчасти заново написанной очень удачно Шапориным. Совершенно в стиле звучит полька 2-го действия, повторяемая перед 5-м» (13). И еще «<...> оркестр звучал прекрасно, с одушевлением, стройно и с оттенками» (13). По мнению критика, «<...> „Соломенная шляпка“ в смысле музыкального сопровождения была обставлена как нельзя лучше» (13).

П. И. Сторицын в статье, посвященной другому спектаклю – постановке «Соломенной шляпки» на сцене Александринского театра (режиссер М. А. Долинов), предпочтение отдавал спектаклю Петрова: «В „Малом драматическом театре“ хотя декорации Мисс и были просто раскрашенной графикой, местами слабо нарисованной, но они все-таки более сливались с пьесой. В них было больше юмора, больше наивной простоты и гротеска. Костюмы в „Малом драматическом театре“ тоже больше подходили к пьесе, в них чувствовалась смешная нелепость провинциальных пятидесятых годов (1850-х, то есть времени появления „Соломенной шляпки“ Э.-М. Лабиша и Марк-Мишеля. – Е. Л.)» (14);

1). М. А. Кузмин был еще более категоричен в превосходных оценках: «<...> представление „Соломенной шляпки“ <...> в Малом драматическом театре было не только самым удачным, слаженным, остроумно поставленным и прелестно разыгранным спектаклем этого театра, но и вообще было одной из самых веселых и дружных постановок года» (13).

В отзывах на спектакль Петров не был удостоен отдельного упоминания, не касались рецензенты и вопросов режиссуры как таковой, можно привести лишь следующий общий вывод, сделанный М. А. Кузминым: «<...> весь спектакль носил характер прочной *сделанности*, несмотря на всю свою видимую легкость и стремительность (курсив мой. – Е. Л.)» (13).

Первой оперной постановкой Петрова стал спектакль «Тангейзер» по опере Р. Вагнера «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге», вышедшей в свет 12 апреля 1923 года на сцене Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБ). Дирижировал Э. А. Купер, танцы были поставлены балетмейстером Ф. В. Лопуховым. Спектакль шел в старых декорациях постановки 1874 года (художники Е. П. Пономарев и проф. Лютке-Мейер).

Премьера была приурочена к 20-летию работы дирижера Э. А. Купера на русской сцене (см., напр.: (10; 175); (16); и др.). И выбор для постановки вагнеровского «Тангейзера», и предпочтение, отданное парижской редакции оперы, по мнению В. Г. Каратыгина, исходило от выдающегося дирижера (см.: (22)). Парижская редакция включила в состав оперы балетную сцену «Венерин грот» с участием вакханок и сатиров, вакханок и дриад, здесь танцевали нимфы, показана и картина Леды с лебедем (см.: (18; 25)). Все это открыло широкие возможности для творчества балетмейстера Ф. В. Лопухова.

Критика высоко оценила исполнение главной вокальной партии И. В. Ершовым. Так, например, Е. М. Браудо утверждал: «Сам Вагнер видел в Тангейзере олицетворение человека, отдающегося всему, что он делает, „целиком, без остатка“. Так „без остатка“ должен перевоплощаться в Тангейзера и его исполнитель, задача, идеально разрешенная Ершовым. Сильнейшее волевое напряжение, проникновенность фразировки делали Ершовского „Тангейзера“, даже при некоторых, весьма заметных вокальных недостатках, ярко впечатляющим, незабываемым для зрителя» (21).

Но в оценке всего спектакля рецензенты в мнениях разошлись. А. П. Коптяев высказался так: «Роскошь, блеск и режиссерская старательность Мариинской сцены дала себя знать в полной мере. „Тангейзер“ появился в достойных рамках» (19; 12). Б. В. Асафьев, напротив, считал,

что вагнеровский спектакль явился событием лишь в музыкальном отношении, о режиссуре Петрова критик написал следующее: «К сожалению, „Тангейзер“ возобновлен в старых декорациях и в прежнем, по существу, плане постановки с весьма незначительными видоизменениями в *группировках масс*, внесенными, по-видимому, режиссером Н. В. Петровым. Поэтому говорить о „Тангейзере“ как о первом опыте талантливого режиссера не приходится (курсив мой. – Е. Л.)» (16). Иными словами, Петров здесь выступал отнюдь не автором спектакля, но решал сугубо профессиональные задачи по возобновлению старой постановки и сосредоточил свое внимание прежде всего на выстраивании спектакля как целостной музыкально-драматической структуры. Петров вспоминал, что по совету Э. А. Купера он не вмешивался в репетиции исполнителей вокальных партий, поскольку они участвовали в предыдущей постановке «Тангейзера» и свое дело знали, а обратил свое внимание на хор и артистов миманса. По ходу репетиций выяснилось, что по отношению к хору возможности постановщика были ограничены лишь обозначением места расположения хористов в той или иной сцене, а вот из мимистов Петров попытался сделать хоть какое-то подобие вагнеровских героев. С особой теплотой режиссер вспоминал двоих из них, довольно удачно исполнявших роли мажордомов и хорошо, по отзыву Купера, чувствовавших музыку, – это были в будущем Народные артисты СССР Н. К. Черкасов и Е. А. Мравинский (см.: (10; 175)).

В том же 1923 году, но уже в сезоне 1923–1924 годов, Петров продолжил сотрудничество с Государственным академическим театром оперы и балета, осуществив еще одну вагнеровскую постановку. Спектакль «Риенци» на основе большой 5-актной оперы Р. Вагнера «Риенци, последний трибун» увидел свет 7 ноября 1923 года и был посвящен 6-летию Октябрьской революции (см.: (26; 7)). Оформлял постановку В. А. Щуко (ему принадлежали эскизы, сценическое исполнение – Н. А. Бенуа), дирижировал Д. И. Похитонов, танцы шли в хореографии Л. С. Леонтьева.

Критика уделила много внимания проблеме выбора театром ранней и несовершенной оперы Р. Вагнера. Отмечался подражательный характер вагнеровского «Риенци», ориентация композитора на творчество Д. Мейербера и Г. Спонтини (см.: (23)). Указывалось, что в «Риенци» Вагнер «<...> следовал итальянско-французской мелодической орнаментации» (26; 7). С композиционной точки зрения 5-актное произведение Вагнера было представлено в форме «большого спектакля» (*grand spectacle*), «<...> с обилием театральных эффектов в духе опер Д. Мейербера» (26; 8).

Текст либретто был написан Вагнером на основе романа «Риенци, последний из римских трибунов» Э. Бульвер-Литтона, в основе событий оперы лежала борьба римского народа с нобилиями-угнетателями в Риме XIV века. Совершенно очевидно, что руководство ГАТОБ искало музыкально-драматический материал, созвучный новой советской эпохе, но В. Г. Каратыгин подметил противоречивость сделанного театром выбора: «<...> „Риенци“ поставлена как опера, проникнутая подъемно-революционным элементом, подходящим к переживаемому нами моменту. Но вдумайтесь глубже в смысл „Риенци“. Основа драмы – гибель римского народного трибуна во время народного восстания, провоцированного римской знатью в сотрудничестве с папскими клевретами. Народ обманут нобилиями и клерикалами. По смерти трибуна восстанавлен аристократический образ правления» (24; 13).

Художественное оформление В. А. Щуко было стилизовано под соответствующую эпоху, в предложенных им декорациях и костюмах выявлялся лишь общий дух и колорит времени и места действия. Критика отмечала успешность исполнения главных вокальных партий Н. А. Большаковым и Н. Н. Куклиным (Риенци), А. Е. Яковлевой (Ирина), А. В. Смирновым и В. И. Грохольским (Орсини), П. Г. Шушлиным (Колонна), Л. А. Самариной (Адриана) и др. В работе балетмейстера Л. С. Леонтьева наиболее удачным оказался танец амазонок во 2 действии (см.: (26; 8)).

Крайне невысокую оценку спектаклю в целом дал В. Г. Каратыгин: «Постановка оперы, в отдельных сценах претендующая на грандиозность и фееричность, в общем мало интересна. Декорации (эскизы Щуко, раб. Н. А. Бенуа) скромны, но приятны» (24; 13). Как один из примеров неудачного планировочного решения массовой сцены критик отмечал следующее: «Совсем не страшно трактована заключительная сцена пожара и гибели Риенци. Опять красный свет (огонь), пар (дым), толпа с факелами в руках, обвал каменных ворот. Непонятно только, что и как может гореть на площади, где кроме каменных руин ничего, по-видимому, нет. И неясно, почему Риенци, имеющий полную возможность просто уйти из пожарища (толпа стоит только на авансцене и особо агрессивных намерений по отношению к трибуну не проявляет), предпочитает, однако, погибнуть в пламени» (24; 13). Нелестно отзывался Каратыгин и о руководстве музыкальной стороной постановки: «Дирижировал оперой Похитонов, корректно, но несколько вяло» (24; 13).

Совсем мало содержательной информации о работе Петрова на сцене ГАТОБ в сезоне 1924–1925 годов удалось обнаружить в связи

с постановкой «Дон Жуана». Премьера спектакля по опере В.-А. Моцарта «Дон Жуан, или Наказанный развратник» состоялась 11 октября 1924 года, дирижировал С. А. Самосуд, танцы были поставлены А. И. Чекрыгиным.

Сценическая версия моцартовского «Дон Жуана» была осуществлена на основе декораций и костюмов А. Я. Головина, подготовленных для спектакля В. Э. Мейерхольда «Дон Жуан» по комедии Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость» (премьера 9 ноября 1910 года). Иными словами, Петровым была проделана сугубо профессиональная работа по выстраиванию оперной постановки в рамках существующего сценографического решения, что и было отмечено критикой: «Спектакль в целом *задуман удачно* и во многом *удачно подан*. <...> Со стороны декоративной спектакль обставлен превосходно. Нужно воздать должное мастерству и вкусу Головина – его замечательные макеты на обычной высоте (курсив мой. – Е. Л.)» (39).

С точки зрения музыкальной возобновленная постановка также нареканий у рецензента не вызвала и, по большей части, была оценена положительно: «Музыкальная часть, находящаяся в надежных руках дирижера Самосуда, в целом представлена стройно. Опрятно „сделаны“ хоры и уравновешена оркестровая звучность. В партии Дон Жуана выступил, внезапно заменивший Сливинского, Ольховский. Замена ощутительная, главным образом, со стороны вокальной, что особенно досадно при явном господстве в замысле спектакля элемента музыкального, которому подчинена вся условная стилизация постановки. Донну Анну пела молодая артистка Кузнецова, справедливо пользующаяся репутацией хорошей певицы. В небольших, но ответственных партиях удачны Кобзарева (Донна Эльвира) и Горская (Церлина). Журавленко, незаменимый по своему владению словом, пока не нашел еще, однако, верных тонов в трактовке своей роли. Отличный Мазетто – Серебровский» (39).

О характере работы режиссера можно было судить по следующему эпизоду. Речь шла о вводе на роль Дон Жуана молодого артиста В. Р. Сливинского. Петров вспоминал: «На первой же репетиции <...> я начал объяснять Сливинскому природу и характер Дон-Жуана, стал рассказывать о множестве попыток различных авторов по-своему трактовать этот увлекательный образ, но артист, не дослушав мое повествование, остановил меня: „Вы, Николай Васильевич, мне ничего не рассказывайте. Я ведь все равно играть ничего не буду. Я буду только петь. А вас очень прошу указывать мне, на каких репликах и куда я должен переходить“» (10; 227). И такое положение дел, по свидетельству

Петрова, встречалось в его работе с оперными артистами довольно часто (10; 227).

Общее впечатление от постановки Петров передал следующим образом: «Балетные интермедии, бесчисленное количество арапчат, выполнявших роль слуг просцениума, и главное, великолепное исполнение основных партий – все дало возможность создать *праздничный спектакль*. Несомненно, этому способствовали и пышное декоративное убранство сцены А. Я. Головиным, и тонкое, выразительное звучание оркестра, с которым очень много работал С. А. Самосуд (курсив мой. – Е. Л.)» (10; 227).

Опыт постановки современной советской оперой Петров получил на сцене Ленинградского государственного академического Малого оперного театра (МАЛЕГОТ) в сезоне 1924–1925 годов. Спектакль «За Красный Петроград» по опере А. Гладковского и Е. Пруссак «За Красный Петроград, или 1919 год» увидел свет 24 апреля 1925 года, оформил постановку А. А. Арапов, за дирижерским пультом стоял С. А. Самосуд.

Установка оперного театра на обращение к современному актуальному материалу и ставка на молодых авторов-композиторов была оценена критикой неоднозначно. Так, например, В. М. Богданов-Березовский отметил: «Опера молодых композиторов А. Гладковского и Е. Пруссак „За Красный Петроград“ – первая попытка осовременивания оперного репертуара. Несмотря на отрадность факта появления у нас первой революционной оперы, следует все же считать таковое не совсем удачным, прежде всего потому, что опера в музыкальном смысле не революционна. Авторы ведут оперу по закристаллизовавшимся образцам опер Римского-Корсакова, раздробляя оперу на арии, дуэты и т. д. Сюжет же требует иных форм» (2; 141).

С точки зрения собственно музыкального материала авторы оперы обратились к современной песенной культуре: «В работе над оперой молодые композиторы широко использовали мотивы революционных рабочих песен, хорошо известных в народе, при обрисовке персонажей врагов воспользовались песнями, бытовавшими в белогвардейской среде. Музыка оперы, хотя и лишенная стилистического единства, оказалась понятной слушателям» (54).

По воспоминаниям Петрова, между двумя авторами музыки существовало следующее разделение творческих обязанностей: «Композитор Гладковский писал музыку для „красных“ сцен, а композитор Пруссак – для „белых“. Революционные, боевые наступательные сцены сочинял Гладковский, обреченные, агонизирующие, умирающие писал

Пруссак. И тем не менее опера получилась цельная, музыкальная, эмоционально воздействующая на зрителя» (10; 228).

Автор либретто В. Лебедев обратился к событиям 1919-го года – к героической защите Петрограда от наступления войск генерала Н. Н. Юденича. «Предстояло языком оперного жанра рассказать о том, как рабочие Петрограда формировали добровольческие отряды и уходили защищать город, как один из командиров – путиловский рабочий Железнов – в бою попал к белым в плен, и, хотя враги были разбиты и отброшены от Петрограда, Железнова спасти не удалось: белогвардейцы успели расстрелять героя» (10; 228).

Создатели спектакля при сохранении неизбежных оперных условностей стремились к максимально реалистической манере подачи сценического материала. Вот что в этой связи написал Н. П. Малков: «Несложная интрига <...> сводится к изображению судьбы двух действующих лиц: рабочего Железнова, стойкого борца за Красный Петроград, и мастера Пузанова, подлого изменника, приведшего к гибели Железнова, но расстрелянного после победы красных над белыми. Действие происходит то в подвальной квартире Железнова, где старуха мать варит обед на буржуйке, то на заводе (прекрасная декорация А. А. Арапова), то наконец в Гатчине у белых. Знакомая житейская обстановка, костюмы современного быта, куски жизни, выхваченные целиком из близкого, всем памятного прошлого, – все это вместе взятое создает непривычную для оперной сцены и остро действующую на зрителя правду» (37; 10).

И далее музыкальный критик приходил к следующему выводу: «Этой глубокой жизненностью происходящего на сцене объясняется непосредственность агитационного воздействия на зрительную залу многих моментов оперы. Чтение приказа о мобилизации рабочих, горячая речь организатора коллектива на митинге и другие эпизоды будоражат слушателя и поднимают его настроение, напоминая о пережитом. Свидетельством именно такого повышенного восприятия служат дружные аплодисменты по окончании 1-го акта, во время интермедии – пантомимы, изображающей победу красных в бое под Гатчиной (3-й акт), и после апофеоза» (37; 10).

Впрочем, по замечанию одного из рабкоров, далеко не все получилось на этом пути: «Первый акт: на заводе в Петрограде; хорошо спланированные декорации завода и его пристроек останавливают внимание зрителя. Второй акт: в Гатчине, у белых, пропадает, т. к. здесь, в сущности, никак не показано белое офицерство; на сцене один говорящий полковник и два безмолвных поручика. Не видно, что борьба

ведется с сильным и многочисленным врагом. Слаба сцена издевательства над пленными и опять-таки как-то по-„театральному“ расстреливают рабочего Железнова» (36).

О противоречивости установки на правдоподобие высказался и постановщик современной советской оперы. Петров вспоминал, что «<...> некоторые сцены, повествующие о голодном и холодном быте Петрограда времен гражданской войны, были наивны. И когда прекрасный актер Засецкий прибегал с улицы домой и, похлопывая руками, чтобы согреться, пел: „Холодно, холодно, а хлеба дали восьмушку“, – то возникал вопрос, как такое бытописание перевести на язык оперного искусства» (10; 228). Впрочем, отмечал Петров положительные моменты постановки на материале, предоставленном А. Гладковским, в качестве таковых можно было назвать «<...> боевые и патетические сцены, раскрытые композитором и через прекрасные хоры, и через очень музыкальные, а, главное, певческие арии», которые «волновали зрителя» (10; 228).

Положительно отмечал Петров и результаты постановочной работы, основанные на материале второго композитора-соавтора оперы: «Хороши были и сцены у „белых“. До сих пор помнится ария белого офицера, очень хорошо с точки зрения вокальной и сценической исполненная В. В. Киселевым. На фоне Петергофа, занесенного снегом (декорации Арапова), стоял Киселев и смотрел в бинокль, наблюдая за идущим боем. Шел снег, издали доносились пушечные залпы и разрывы снарядов. Офицер опускал бинокль, отходил в сторону и пел свою арию. В ней звучали и трагическое непонимание происходящего, и обреченность, и бесконечное одиночество. Композитор Пруссак глубоко человечески решил данную сцену, отказавшись от примитива и плаката, то есть от тех средств выразительности, которыми привыкли в то время раскрывать образ врага» (10; 228–229).

В воспоминаниях Петрова можно обнаружить и одно свидетельство о собственно режиссерской работе над спектаклем. Среди музыкальных фрагментов, написанных А. Гладковским, был один эпизод, который композитором мыслился как сугубо музыкальная сцена, но, по свидетельству Петрова, данную «<...> эмоциональную часть музыки длительностью в полторы-две минуты мы с Самосудом решили использовать для пантомимы боя. Автор убеждал нас, что он написал чисто музыкальное вступление к финалу, и никак не хотел, чтобы оно сопровождалось сценическим действием. – Но в операх всегда бывает и балет. Балет в нашей опере неуместен, и мы вместо балета поставим развернутую сцену боя. Пантомима – это будет то новое, что мы с вами внесем в искусство советской оперы, – продолжал настаивать Самосуд,

увлеченный нашей идеей. Автор в конце концов согласился, и сцена боя, следовавшая непосредственно за арией белого офицера, воспринималась *и закономерно, и сценически убедительно*. Она не только имела большой успех у зрителя, который постоянно аплодировал во время этой короткой пантомимы, но и являлась прекрасным вступлением для следующей за ней финальной картины митинга на заводе (курсив мой. – Е. Л.)» (10; 229).

Благодаря мемуаристике есть возможность привести следующее суждение: «В том, что спектакль, премьера которого состоялась 24 апреля 1925 года, имел большой успех у зрителя, – немалая заслуга режиссера и музыкального руководителя. Им удалось увлечь и сплотить многочисленный коллектив актеров и статистов – в массовых сценах участвовало до трехсот человек» (54).

Критика была почти единодушна в оценке работы исполнителей ведущих вокальных партий. Так, Н. П. Малков высказался по этому поводу следующим образом: «Из исполнителей особенно выделились Куклин в роли Железнова и Волгин, создавший яркую фигуру шкурника Пузанова. Куклин темпераментно проводит свою героическую партию, внося теплоту в лирические ее эпизоды. Так, очень хорошо и прочувствовано была спета им ария перед смертью. Отличные вокальные данные у вновь принятых в труппу меццо-сопрано Максаковой (Даша) и баса Рейзена. К тому же оба артиста интересны и сценически» (37; 11). Сходные оценки можно найти и в мемуарной литературе: «Несомненной удачей спектакля стал ряд актерских работ. Н. Куклин наделил своего героя, рабочего Железнова, волевым характером, сильным темпераментом, конкретными, правдивыми чертами. Искренностью и теплотой отличалась исполненная М. Максаковой роль работницы Даши. Критика отметила и успешное исполнение молодым актером из Харькова М. Рейзеном роли коммунара Молотова» (54).

Высоко оценила критика и дирижерскую работу. Н. П. Малков утверждал: «Дирижировал оперой С. А. Самосуд энергично и уверенно. Ансамбли сложены им очень старательно» (37; 11). Рабкор издания «Рабочий и театр» оставил такое свидетельство: «Великолепно звучали хоры и оркестр под управлением дирижера Самосуда. Как первый этап в истории русской революционной музыки опера имела успех» (35).

А вот высказывание другого рабкора с уверенностью можно отнести на счет режиссера Петрова: «Панорама манифестаций, видная из окна квартиры рабочего, сцена боя красных с белыми и пр. – полны жизни и очень правдоподобны. Последняя картина-апофеоз поразительна. Громадная толпа рабочих, красноармейцев и матросов, со знаменами

и оружием, обилие опускающихся красных флажков, мощный рабочий гимн в исполнении всех присутствующих и оркестра захватывают зрителей и заставляют забыть мелкие недочеты постановки» (36).

МАЛЕГОТ открыл для режиссера Петрова возможность не только принять участие в постановке новой советской оперы, но и новой советской оперетты. На сцене этого театра 19 июня 1931 года состоялась премьера оперетты Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена» на основе нового либретто, авторами которого были Н. Р. Эрдман и В. З. Масс. Оформил спектакль Н. П. Акимов, дирижером постановки был С. А. Самосуд.

Эксперимент показал противоречивые результаты. Б. Е. Гусман писал: «Здесь мы имеем совершенно новую пьесу, с новой драматургической концепцией, с новой обрисовкой характеристик действующих лиц, пьесу, в некоторых частях своего стихотворного текста ритмически совпадающую с музыкой Оффенбаха, но в целом находящуюся с ней в непримиримом противоречии» (42).

Сюжет и действующие лица в новой редакции оперетты приобретали символические смыслы: «В основном схема Н. Эрдмана и В. Массы сводится к следующему: „Прекрасная Елена“ это Европа, которая находится в тисках „исторической необходимости“, тисках железного закона исторического процесса, швыряющую ее от феодализма к торговому капиталу, которому она изменяет с финансовым капиталом (бывш. Менелай). К началу действия „Елены“ ее уже начинает одолевать „исторический процесс“, и она готова изменить Менелаю, то бишь финансовому капиталу с неким Парисом, возможно большевиком, по внешности, однако, больше напоминающим композитора Шостаковича, чем традиционного опереточного коммуниста. Понятно, что все действующие лица, знаменующие собой те или иные социальные категории, как, например, церковь (бывш. Калхас), империализм (бывш. Агамемнон), буржуазная пресса (бывш. Орест) и т. д. мешают этому. Но „исторический процесс“ торжествует, и большевистский Парис празднует победу» (42).

Предполагалось, что в качестве способа обрисовки действующих лиц в постановке выступят *маски*, а жанром спектакля будет *музыкальное ревю*. Выполнить поставленные задачи и уложить классическую оперетту в новую сюжетную схему не удалось: «Целый ряд вокальных эпизодов оказалось невозможно втиснуть в эту схему, и их пришлось оставить в виде своеобразных балетных привесков; весь музыкальный стиль Оффенбаха лежит целиком вне плана нового текста, пьеса распалась на свои составные части, – не образовав даже подобия ревю, к созданию которого, по-видимому, стремились создатели спектакля. В целом оффенбаховская „Елена“ умерла, а новая, принадлежащая перу

безусловно талантливых, но действовавших ошибочным методом, Эрдмана и Масса, не родилась» (42).

В плане сценического воплощения новой редакции «Прекрасной Елены» отмечались исполнители главных вокальных партий Е. Н. Карякина и Н. А. Дашковский, а также дирижер С. А. Самосуд: «<...> Карякина (Елена) и Дашковский (Парис), получившие некоторое подобие законченных сценических характеристик, дали запоминающиеся яркие образы. Дирижер Самосуд, с обычной для него музыкальной гибкостью и чуткостью, доносил музыкальную ткань Оффенбаха через голову Эрдмана и Масса» (42).

Значительно более успешной для режиссера Петрова стала работа над опереттой И. О. Дунаевского «Миллион терзаний», написанной в 1932 году по либретто В. Катаева. Премьера спектакля состоялась 24 мая 1933 года на сцене Ленинградской государственной музкомедии, оформил спектакль Е. П. Якунин, дирижировал Е. А. Искандер.

Успех постановки Н. П. Малков обосновал так: «Музыкальная комедия И. О. Дунаевского „Миллион терзаний“ (на текст Вал. Катаева), поставленная театром музкомедии УГПТ, принимается рабочей аудиторией с неослабевающим интересом. <...> Чем объясняется такой прием? Прежде всего – сценичностью пьесы, остроумием положений, добротностью текста, доходчивостью музыки, изобретательностью и нервом режиссерской работы (пост. Н. В. Петров)» (43).

Н. П. Малков считал, что «Миллион терзаний» по жанру – не оперетта, а скорее водевиль с пением, куплетами и танцами. Музыкально-драматическая структура произведения И. О. Дунаевского – составлена из музыкальных номеров. Постановка Музкомедии виделась Малкову не музыкальным спектаклем, но спектаклем с музыкой, не обладающим ни сатирическим содержанием, ни какой-либо общественной проблемой. Однако постановка, несомненно, заслуживала внимания как спектакль развлекательный (см.: (43)).

Конечный вывод критика был таким: «<...> в роли главного „героя“ оперетты (Экипажова) А. Н. Феона развернул во всем блеске свое выдающееся дарование комика. Изобретательно и остроумно построены Н. В. Петровым многие мизансцены, выявляющие руку многоопытного и находчивого мастера» (43).

Режиссер в опере в настоящее время хоть и является фигурой дискуссионной, но само его присутствие в числе создателей оперного спектакля ни у кого не вызывает удивления. Между тем наличие режиссера в балетном спектакле – явление редкое, если не уникальное. И у Петрова был такой опыт – он выступил режиссером-консультантом балетного

спектакля «Сердце гор» по одноименному произведению А. М. Баланчивадзе, поставленного 28 июня 1938 года на сцене Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Оформил постановку художник С. Б. Вирсаладзе, в качестве балетмейстера выступил В. М. Чабукиани, дирижировал М. П. Карпов, в основу спектакля было положено либретто Г. Леонидзе в переработке Н. Д. Волкова.

Для танцовщика В. М. Чабукиани, исполнителя главной балетной партии – крестьянина Джарджи, это был дебют в качестве хореографа, и критика единодушно отметила удачное соединение грузинских национальных танцев с техникой классического танца. Язык балета «Сердце гор» – танец, скульптурность поз, взлеты, прыжки (см., напр.: (49)).

Танец противопоставлялся мимодраме (см.: (44)). В. И. Голубов заметил: «„Сердце гор“ вернуло балету его трепетное сердце – танец» (50; 32). И далее: «„Сердце гор“ подтвердило еще раз, что классика ничего не теряет в своей обобщенности, когда принимает характерную национальную окраску. И грузины не хуже, чем французы, могут изъясняться на условном языке классики. Грузинское не стирает интернационального, и всеобщее не подавляет местного. Одно восполняет другое. Рядом с народными плясками классика выглядит вполне уместно. Более того, такое соседство и такая дружба благотворны для обеих сторон. Классике пришлось к лицу свежая расцветка. Классика получила новое применение, не поступаясь строгости и естественности своих форм» (50; 32).

М. С. Друскин в статье, посвященной балету «Сердце гор», следующим образом представил фабулу балета А. М. Баланчивадзе: «Это полупеленда, полубыль, выдержанная в духе народного сказания, повествует об отважном охотнике, поднявшем восстание в родном ауле. Непосильные оброки и поборы феодального князя Эристави явились причиной восстания. Поводом к нему послужил конфликт молодого охотника Джарджи с управляющим князя – Моурави. Социальный конфликт осложняется личной драмой: дочь князя Маниже, в горах случайно встретив Джарджи, полюбила его. Родители, однако, прочат ей в женихи соседа Эристави, молодого князя Заала. Маниже бежит в горы за помощью к Джарджи. Наступает день свадьбы. Под видом гостей приходят закутанные в плащи и башлыки горцы-крестьяне во главе с Джарджи. Моурави узнает молодого охотника. Свадебный пир сменяется жаркой битвой. Джарджи тяжело ранен. Его настигает Заал. Кинжал занесен над охотником – его заслоняет собой Маниже. Пораженная насмерть, она умирает. Горцы, предводительствуемые Джарджи, поджигают замок ненавистного Эристави» (4; 271–272).

Критика отметила целый ряд удачно сочиненных танцевальных номеров. «Сердце гор» начиналось сценой, в которой грузинские девушки спускались к ручью за водой, здесь шел танец Маниже, дочери князя Эристави, ее танцевальная вариация, в танце были представлены и беспричинная веселость, и беспричинные слезы. Танец «Хоруми» (вариант – «харуми». – Е. Л.) – воинственный танец горцев, в спектакле выступал как часть балетной драматургии, герой призывал горцев восстать против насильников. Чабукиани превращал эту пляску в символ народного восстания. Хороши были танец Маниже и Джарджи в 4-й картине, танец Маниже в 3-ей картине и ее танец с бубном, в последнем акте – горская лезгинка, танец соперников – Джарджи и Заала, жениха Маниже.

Но более всего привлек внимание критики танец харуми. Вот что написала Л. Д. Блок о данном номере: «Воинственный танец харуми дает момент максимального напряжения действие. Он же с невиданной до сих пор силой и служит заключительным аккордом трагедии. Товарищи Джарджи, готовясь к набегу на поместье князя, танцуют в заключение акта харуми и уходят со сцены танцевальной, сплоченной вереницей, с грозно занесенными кинжалами» (1; 486). И далее: «После боя, в время свадебного праздника, после смерти княжны и пожара дома – возвращение в горы. Сцена вся заволакивается черным. Лишь в глубине взлетают языки пламени на фоне ночного неба. В трепетном красном зареве появляется из глубины та же вереница из харуми во главе с изнемогающим от ран Джарджи. Воины проходят по диагонали всю сцену, с трудом поддерживая друг друга, но в том же крепком и напряженном ритме, судорожно отчеканенном одними ударными в оркестре» (1; 486–487).

Критика упрекала создателей балета в том, что лирические мотивы в спектакле превалировали над социальными. М. С. Друскин констатировал: «В результате личная драма перевесила социальную. Народный гнев против угнетателей прозвучал значительно слабее любовной драмы. В спектакле мало героики, мужества и больше задушевности и лирики» (4; 272). Более развернуто о том же самом написала Е. М. Люком: «Либретто – уязвимая сторона спектакля. По сути, любовная драма Маниже и Джарджи оттеснила основную драму спектакля – борьбу трудового народа со своими угнетателями, сделала ее лишь фоном, а не главным стержнем действия. Кроме того, либретто грешит надуманными и наивными ситуациями, оно рыхло и в драматургическом отношении. Эти недостатки либретто видел отчетливо видел и балетмейстер. Именно поэтому в своей работе Чабукиани шел не за либреттистом,

а за композитором, Находя в замечательной партитуре Баланчивадзе опору для драматургического развития сюжета и черпая в ней краски для обрисовки образов и характеров» (44).

Л. Д. Блок о главной сюжетной линии балета написала следующее: «Драматический конфликт разыгрывается между двумя персонажами. Княжна Маниже и пастух Джарджи, случайно столкнувшись, полюбили друг друга. Княжна склоняется перед судьбой, приготовленной ей семьей, и соглашается выйти замуж за нелюбимого человека. Джарджи не покоряется условностям общества и хочет вырвать силой любимую девушку. Но достигает лишь того, что губит ее: княжна принимает удар шашки, направленный против Джарджи, и умирает. Оба эти основные действующие лица хорошо контрастируют. Сила, отвага, ловкость сына народа пастуха Джарджи нашла яркое воплощение в танцах и игре В. М. Чабукиани» (1; 485–486). В меньшей степени, чем образ Джарджи в исполнении Чабукиани, удалась солисткам Кировского театра лирическая героиня балета «Сердце гор». Л. Д. Блок высказалась об этом так: «Княжна Маниже не вполне подошла и Т. М. Вечесловой, и Е. Г. Чикваидзе. Они обе делают ее старше, чем мы привыкли представлять себе поэтический образ „девы гор“. Сцена встречи с княжной происходит под цветущей черешней ранним утром ранней весной. Ждешь легкую, гибкую, как тростинка, полудевушку-полудевочку. Все же Т. М. Вечеслова благодаря тому, что она танцовщица классическая, дает в танце нужную тут чистоту линии и легкость в исполнении классических па. Этим она поднимает облик своей героини до уровня поэтического видения, каким она представляется восхищенному взгляду Джарджи. Е. Г. Чикваидзе, танцовщица характерная по сути своего дарования, берясь за классику, которая дается ей с трудом, создает более тяжелый, более прозаичный образ. Зато она владеет кавказским фольклорным стилем в совершенстве и в национальных танцах последнего акта остается вне конкуренции» (1; 486). Все остальные ведущие балетные партии, по мнению Л. Д. Блок, «остаются на втором плане» (1; 486).

Е. М. Люком о сценографии спектакля отзывалась так: «Декорации и костюмы Вирсаладзе превосходно передают гамму красок солнечной Грузии, они отлично гармонируют с творчеством композитора и балетмейстера» (44). М. С. Друскин о работе художника-постановщика С. Б. Вирсаладзе высказался более развернуто: «Его декорации просты и вместе с тем монументальны. В них много воздуха, простора. Как чудесны, например, синеватые линии горных цепей в пятой картине или сочная зелень долины во второй! Художник выказал также превосходное чувство цвета в подборе костюмов действующих лиц: надолго

запоминается контраст черных фигур воинов и белой черкески князя (финал балета), или строгое сочетание белых и синих цветов женских туник в танце с кувшинами (первая картина), или гамма желтых, голубых и черных красок в танце „Самайя“ (пятая картина) и т. д.» (4; 275)

О вкладе Петрова в постановочную работу над балетом «Сердце гор» совсем мало информации. Е. М. Люком свидетельствовала: «Существенную поддержку и помощь балетмейстеру и актерам оказал режиссер-консультант спектакля Н. В. Петров. Он проявил много режиссерской выдумки в мизансценах. Жаль только, что массовые сцены грешат однообразием: потрясение кулаками – вот единственное проявление народного гнева. И если во всех танцевальных сценах Чабукиани точно передал национальный колорит, то в массовых сценах именно этого колорита не чувствуется» (44). М. С. Друскин дал работе Петрова такую характеристику: «Высокой режиссерской культурой отмечена разработка мизансцен, особенно эпизодов в горном ущелье, церемоний брачного пира, сцены боя. Привлечение на правах режиссера-консультанта Н. Петрова способствовало уточнению и еще большей конкретизации сценических образов» (4; 274). Как уже отмечалось ранее, при постановке спектакля «Сердце гор» В. М. Чабукиани дебютировал в качестве балетмейстера. Будучи танцовщиком, Чабукиани выполнял фактически функции хореографа, то есть постановщика отдельных танцевальных номеров. Режиссер-консультант Петров понадобился для постановки спектакля как целостной музыкально-драматической структуры, ведь подобного опыта у Чабукиани не было совсем. И со своими функциями режиссера-постановщика, судя по отзывам, Петров вполне справился.

Подводя итоги, можно сказать, что спектакли, поставленные Петровым в музыкальном театре Петрограда-Ленинграда 1920-х – 1930-х годов, не были постановками, в которых режиссер Петров выступал автором спектакля. Петров привлекался к музыкальным постановкам как профессиональный режиссер-постановщик, перед которым ставились задачи по выстраиванию целостной структуры музыкально-драматического действия. Имеющийся материал не позволяет определить какие-то характерные черты режиссерской манеры Петрова, за исключением универсального характера его профессиональной постановочной работы с самыми разными сценическими жанрами – оперой, опереттой, балетом. Требуются дополнительные изыскания источников, которые позволили бы дать более точные характеристики режиссуре Петрова. Но у проделанной работы оказались и дополнительные, не планируемые изначально результаты. Изучение постановочной практики Петрова в рамках его деятельности в музыкальном

театре высветила некоторые аспекты режиссерской работы не в варианте отдельных выдающихся спектаклей, как, например, постановка оперы «Пиковая дама» В. Э. Мейерхольдом на сцене МАЛЕГОТа в 1934 году, но в повседневном театральном процессе с его практикой возобновления старых спектаклей; подготовкой спектаклей к памятным датам; с сохранившейся со времен императорского театра практикой использования одних и тех же декораций для драматических и оперных постановок; с часто встречающейся ограниченностью режиссерских функций разводкой исполнителей ведущих партий по мизансценам и организацией массовых сцен; и пр.

### Литература

#### *Книги и статьи из книг*

1. Блок Л. Д. «Сердце гор» в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова // Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 483–487. 2 фот.
2. Богданов-Березовский В. М. Статьи. Воспоминания. Письма. Л.; М.: Советский композитор, 1978. 304 с.
3. Грекова-Дашковская О. П. Старые мастера оперетты. М.: Искусство, 1990. 286 с.
4. Друскин М. Балет Баланчивадзе «Сердце гор» // Друскин М. Очерки, статьи, заметки. Л.: Советский композитор, 1987. С. 271–275.
5. Красовская В. М. Агриппина Яковлевна Ваганова // Красовская В. Павлова. Нижинская. Ваганова. М.: Аграф, 1999. С. 325–571.
6. Кузмин М. А. Условности. Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 114–116.
7. Кузмин М. А. «Соломенная шляпка» // Условности: [статьи об искусстве]. М.: Рипол классик, 2018. С. 196–200.
8. Кузнецов А. «Вагнеровский дирижер» // Эмиль Купер: Статьи. Воспоминания. Материалы / Под общ. ред. Г. Я. Юдина; [Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А. М. Кузнецова]. М.: Сов. композитор, 1988. С. 66–67.
9. Ленинградский государственный орден Ленина академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Л., 1957.
10. Петров Н. В. 50 и 500. М.: ВТО, 1960. 555 с.
11. Сахновская Наталья. Роберт Гербек. Петербургские мемуары. Выпуск 1. СПб.: КВТК, 1992.
12. Учитель К. А. МАЛЕГОТ, 1918–1948: Организация творческого процесса и художественный эксперимент: Монография. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2014. 148 с.

## Периодика

13. Кузьмин М. «Соломенная шляпка» // Жизнь искусства. 1919. 7 авг. (№ 209). С. 1.
14. Сторицын П. «Соломенная шляпка» (Александринский театр) // Жизнь искусства. 1920. 21–23 февр. (№ 377–379). С. 1–2.
15. Коптяев А. К постановке «Тангейзера» в б. Академическом оперном театре // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1923. № 31–32. 8–15 апр. С. 23–25.
16. Глебов Игорь (Асафьев Б. В.). Тангейзер // Жизнь искусства. 1923. № 15. 17 апр. С. 8.
17. Бернштейн Ник. «Тангейзер» или «Певческое поражение в б. Мариинке» // Музыка и театр. 1923. № 16. 23 апр. С. 8.
18. Коптяев А. «Тангейзер» в юбилейный бенефис Э. А. Купера (б. Мариинский театр) // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1923. № 31–32. 8–15 апр. С. 23–25.
19. Коптяев А. «Тангейзер» в юбилейный бенефис Э. А. Купера (б. Мариинский театр) // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1923. № 33–34. 24 апр. С. 10–12.
20. Канкарович А. «Риенци» в Мариинском театре // Петроградская правда. 1923. 9 нояб. (№ 254).
21. Браудо Евг. Академическая опера // Театр. Пг. 1923. № 11. 11 дек. С. 5.
22. Каратыгин В. «Тангейзер» // Жизнь искусства. 1923. № 49. 11 дек. С. 15.
23. Асафьев Б. Струя оживления. «Риенци» в Академической опере // Театр: еженед. гос. акад. театров в Петрограде. 1923. № 7. 13 нояб. С. 6.
24. Каратыгин В. «Риенци» // Жизнь искусства. 1923. № 46. 20 нояб. С. 12–13.
25. Бернштейн Н. «Риенци», да не тот // Музыка и театр. 1923. № 45. С. 6–7.
26. Вагнер о «Риенци» // Театр, Пг. 1923. № 6. С. 7–8.
27. Дэм. «Риенци» // Красная газ., веч. вып. 1923. № 267. С. 3.
28. Стрельников Н. «Дон Жуан» // Красная газ., веч. вып. 1924. 13 окт. (№ 233). С. 4.
29. Кузьмин М. Средства и выразительность // Красная газ., веч. вып. 1924. 15 окт. (№ 235). С. 4.
30. Бруксон Я. Дон Жуан // Рабочий и театр. 1924. № 5. 21 окт. С. 9. 1 фот.
31. Абашидзе С. Не бойтесь выводов! К постановке «Дон Жуана» // Рабочий и театр. 1924. № 5. 21 окт. С. 7.
32. Б[родерсен] Ю. Танцы в Дон-Жуане // Рабочий и театр. 1924. № 5. 21 окт. С. 9.
33. С. М. (Мокульский С. С.). «Дон Жуан» // Жизнь искусства. 1924. № 43. 21 окт. С. 11.
34. Стрельников Н. «Дон Жуан» // Жизнь искусства. 1924. № 43. 21 окт. С. 11–12.
35. А-ВИЧ. «За Красный Петроград» // Рабочий и театр. 1925. № 18. 1 мая. С. 14.

36. И. Я-ВИЧ. «За Красный Петроград» // Рабочий и театр. 1925. № 18. 1 мая. С. 14.
37. Малков Н. За Красный Петроград // Жизнь искусства. 1925. № 18. 5 мая. С. 10–11.
38. Пхор Б. Новая революционная опера // Искусство трудящихся. – 1925. – № 24. – 12–17 мая. – С. 15–16.
39. Валерьянов Б. Акад. опера // Рабочий и театр. 1926. № 42. С. 11.
40. Крюгер А. Дон-Жуан // Жизнь искусства. 1926. № 43. 26 окт. С. 8–9.
41. Музалевский В. Концерт в трех актах // Красная газ., веч. вып. 1931. 8 дек. № 289.
42. Гусман Б. «Прекрасная Елена» // Рабочий и театр. 1931. № 19. С. 7.
43. Малков Н. «Миллион терзаний» (Ленинградская музыкальная комедия) // Рабочий и театр. 1933. № 13. Май. С. 19.
44. Люком Е. Радостная победа. «Сердце гор» в театре им. Кирова // Советское искусство. 1938. 6 июля.
45. Госберг А. «Сердце гор» (балет А. Баланчивадзе в ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова) // Советская музыка. 1938. № 8. С. 58–65.
46. Сухишвили И. «Сердце гор». (Премьера театра оперы и балета имени С. М. Кирова) // Ленинградская правда. 1938. 29 сент.
47. Потапов В. Балетные темы // Советское искусство. 1938. 2 окт.
48. Друскин М. Радостный спектакль // Театр. 1938. № 12. С. 80–84.
49. Розенфельд С. Вахтанг Чабукиани // Искусство и жизнь. 1939. № 1. С. 32.
50. Голубов В. Современность и фантазия. Размышления о балете // Театр. 1939. № 7. С. 32–43.
51. Чабукиани В. Героический балет // За советское искусство. 1940. 16 мая. (№ 15). С. 3.
52. Кригер В. Мастера ленинградского балета // Ленинградская правда. 1940. 27 мая.
53. Тальников Д. Культура ленинградского балета // Театр. 1970. № 8. С. 29–41. 15 фот.
54. Гуткевич С. Первая советская: [воспоминания] // Театральная жизнь. 1981. № 5. Март. С. 31. 1 фот.
55. Гуткевич С. «За Красный Петроград» // Ленинградская правда. 1983. 20 февр. (№ 42). С. 4.

**СОЛОВЬЕВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ**

Настоящая работа посвящена проблемам режиссуры в музыкальных театрах начала XX века и содержит публикацию ряда документов, проясняющих изменения в режиссуре музыкальных театров первой половины XX века. Значительная роль в этом процессе принадлежала деятелям ГИИИ и особенно ученому секретарю Отдела истории театра В. Н. Соловьеву [1], теоретику и практику, осуществившему четырнадцать постановок в музыкальных театрах.

Начало XX века было временем радикальных перемен в театральном искусстве. Эти изменения коснулись не только драматического, но и музыкального театра, в котором обнажились недостатки и особую остроту приобрел вопрос о необходимости его реформирования.

Спектакли музыкального, прежде всего оперного театра, часто были статичны, малоподвижны, что объяснялось акустическими особенностями театральных залов, предпочтением исполнителей занимать на сцене исключительно выигрышные места, с которых их голоса получали наиболее выгодное звучание в зале. Спектакли, подобно концертам, были раздроблены на отдельные «номера», допускалось их бисирование, что нарушало логичное развитие сюжета.

Новое время потребовало создания цельного, осмысленного музыкального произведения, выявления сюжетного единства, четкости и убедительности в разработке драматического конфликта, правдивого отражения жизненной реальности, своеобразия эпохи. Эти черты проявились в творчестве Ф. И. Шаляпина и И. В. Ершова, их стремились внести в свою деятельность петербургский Театр Музыкальной драмы и ее главный режиссер И. М. Лапицкий в оперном искусстве, А. А. Горский, М. М. Фокин, С. П. Дягилев и другие в балете.

С 1920 г., со времени возникновения факультетов истории театра и истории музыки в петроградском Институте истории искусств, велась разработка проблем театра как самостоятельного вида искусства. Исследователи понимали, что развитие музыкального театра значительно отстает от новейших достижений драматического театра, которые воплотили в своих постановках К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, Н. Н. Евреинов, А. Я. Таиров, Е. Б. Вахтангов и другие, от того теоретического осмысления театрального искусства, которое было связано с рождением ленинградской школы театроведения.

Член президиума ГИИИ, основатель разряда (отдела) истории музыки ГИИИ, профессор Ленинградской консерватории Б. В. Асафьев, обладавший широкими гуманитарными знаниями, рассматривал музыкальный театр в ряду достижений мирового художественного развития, вскрывал его недостатки и видел необходимость изменения подхода к оперным постановкам. Он выступал за переработку учебных программ и расширение общехудожественного теоретического образования в Консерватории [2].

При ленинградской Консерватории в начале 1920-х гг. была организована инициативная группа для создания оперных спектаклей нового типа. Январем 1924 г. датирована «Записка» группы артистов, музыкантов и педагогов в правлении Консерватории о постановке спектаклей современных форм, в которой отразилось стремление использовать применительно к музыкальному театру «новейшие художественные идеи», и их дальнейшее развитие (см.: Документы. 2.).

В 1926 г. Асафьев писал: «Наше время требует композиторов, знающих театр, и режиссеров, знающих музыку, и даже режиссеров-музыкантов. Недавняя формула: „Опера – прежде всего произведение музыкальное“ со всеми вытекающими отсюда последствиями отжила свой век, и на смену ей пришло иное воззрение: нет оперы вне театра и его требований, ибо театр самостоятельное и властное искусство» (2); цит. по: (29; 319).

Программу по преобразованию музыкального театра «О реформе оперного театра» Асафьев выдвинул в 1928 г., он изложил идеи, разработанные в содружестве с ТОО ГИИИ, в соавторстве с А. А. Гвоздевым. В этом выступлении, построенном в форме тезисов, говорилось о необходимости перестройки оперных спектаклей в соответствии с требованиями новых зрителей, предлагалось пересмотреть репертуар, представить современное прочтение оперной классики, привлечь драматургов и композиторов к созданию новых произведений, повысить общий культурный уровень создателей постановок, ознакомиться с европейскими достижениями в области оперного театра, организовать экспериментальную работу по созданию музыкальных спектаклей.

При этом подчеркивалось: «Весьма важной задачей оперной режиссуры является преодоление наблюдаемой в нынешнем оперном театре несогласованности музыкальной и театральной стороны оперного спектакля, обусловленной наличием у дирижера и режиссера различных узко профессиональных отправных пунктов (в одном случае – только музыка, в другом – только театр). Теснейшее согласование работы режиссера и дирижера должно иметь задачей полное сценическое оправдание всех

музыкальных элементов оперы, а также – полное музыкальное оправдание всех ее постановочных приемов» (1).

Вслед за Асафьевым эти идеи подхватил Э. И. Каплан [3], актер и режиссер музыкального театра, один из активных борцов с устаревшими приемами и принципами музыкального театра, «архитектор, ушедший в театр, певец, пожертвовавший артистической карьерой ради режиссуры, выдающийся сценический руководитель, посвятивший половину жизни воспитанию молодых режиссеров» (23; 241).

Каплан стремился выйти из заколдованного круга штампов и отживших традиций, достигнуть в оперном спектакле единства музыки и сценического действия, мечтал о музыкальном театре как экспериментальной лаборатории.

Прекрасен его рассказ как увлеченные простотой и естественностью детской игры в театр, стоя на коленях в детской песочнице, Асафьев и Каплан переключили малышей в разыгрывание и увлеченную импровизацию на тему сюжета оперы Моцарта «Бастьен и Бастьенна», при этом принимали от детей «очень театральные и очень логические подсказы» (14). Постановка этой оперы стала первой режиссерской работой Каплана.

Он проявил себя как организатор единственного в мире оперно-режиссерского отделения (1934) и с 1937 г. как заведующий кафедрой оперной режиссуры Ленинградской консерватории (см.: (11; 79–80)).

По замечанию А. А. Гвоздева, молодой режиссер Каплан выдвинул свою систему работы с актерами: «Особенностью этой системы является разработка точной партитуры актерской игры, развертывающейся в зрительных образах так же последовательно, связно и закономерно, как развивается ткань музыкальной партитуры в оркестре» (6).

С. С. Мокульский писал: «Постановки Э. Каплана, вывезенные за границу, уже сейчас могут быть признаны *новым словом* в области оперного театра, – тем самым новым словом, которого не удастся сказать таким колоссам режиссуры, как К. Станиславский и В. Немирович-Данченко (не говоря уже о Лапицком и ряде других). И смысл этого „нового слова“ заключается в том, что Каплан исходит в своей реформе оперы не от драмы и сюжета, не от постановки и оформления, не от повышения технической и общехудожественной культуры отсталого оперного театра (главная заслуга С. Радлова), а от самого в опере существенного – от ее музыкальной стихии, определяющей и организующей всю актерскую и постановочную технику оперного театра. В противовес постановкам Станиславского, вносящего в оперу свой знаменитый метод „сквозного действия“, выработанный на материале

и опыте *драматического* театра и обнаруживающий в оперном спектакле свою явную недостаточность (ибо он не учитывает специфической музыкальной доминанты оперного спектакля), Каплан выдвигает проблему *сквозного ритма*, реализуемого одновременно в двух планах: музыкальном и сценическом, в партитуре и в действии, которые находятся в сложной функциональной зависимости и взаимоотношении.

Найти законы этого именно взаимоотношения – это и значит разрешить проблему оперного спектакля, утвердив его в его специфической сущности, принципиально отличной от природы драматического спектакля. Я не хочу сказать, что Каплан уже нашел эти законы и до конца вскрыл эти функциональные связи. Но он ставит эту проблему и пытается ее разрешить со своими молодыми, еще не зараженными оперной рутиной сотрудниками» (21); цит. по: (23; 244–245).

Как утверждал Каплан, «Только став профессиональным музыкантом, режиссер музыкального театра имеет право быть автором оперного спектакля наряду с дирижером и получает возможность „на равных“ отстаивать свое сценическое видение, возникающее на основе эмоционального восприятия партитуры и действенного анализа музыкальной драматургии» (23; 250).

Командированный РИИИ, он присутствовал на подготовительных репетициях к мейерхольдовскому «Ревизору» (премьера 9 декабря 1926 г.). Эта постановка Мейерхольда, ее партитура к драматическому спектаклю стала «откровением» для Каплана (см.: (13; 66)). Мейерхольд не только музыкально построил действие комедии, положил на музыку движения и слова актеров, но и сумел наполнить спектакль «музыкой воображаемой» (13; 66–67). Каплан составил поэпизодное музыкальное описание спектакля (см.: (13; 66–67); (15)) великого реформатора театра. Он восторженно отзывался о деятельности режиссера [4].

В период подготовки спектакля он познакомился с приехавшими на премьеру сотрудниками театрального отдела ГИИИ А. А. Гвоздевым, С. С. Мокульским и В. Н. Соловьевым. Особенно тесные отношения завязались у музыканта и певца с Соловьевым, учеником Мейерхольда, начавшим в 1918 г. разрабатывать свою методологию режиссерской деятельности.

К 1927 году режиссер оперной студии Ленинградской Консерватории Каплан разработал собственную систему воспитания и образования режиссеров для оперной сцены, которую представил на суд В. Э. Мейерхольду. Текст этого документа не обнаружен. Сведения о нем имеются в ответном письме Мейерхольда. Ознакомившись с программой руководимого Капланом оперно-сценического класса, в ответном письме

Мейерхольд обещал содействие в творческих опытах музыканта (см.: (11)). (См.: Документы. 3).

В апреле 1927 года Каплан был направлен руководством Консерватории в Москву к Мейерхольду для занятий режиссурой и стал стажером-лаборантом Театра им. Вс. Мейерхольда. Каплан вспоминал: «И учил он меня моему основному материалу, учил как профессионал, как мастер, как талант» (13; 64).

Он восхищался ярким своеобразием режиссерской деятельности Мейерхольда, режиссера драматического театра, получившего музыкальное образование (см.: (7)). Как известно, Мейерхольд с юных лет рос в атмосфере музыки, обучался игре на фортепиано, играл на скрипке [5]. Страстно влюбленный в музыку, слышащий ее постоянно во всех проявлениях реальной жизни, в окружающем «ритме жизни» (13; 65), он поставил несколько крупных музыкальных спектаклей [6].

Каплан признавал, что «...Мейерхольд – неиссякаемый кладезь выдумки, безудержной фантазии, волшебник вымысла, чародей и фокусник на театре...» (13; 63–64). Именно на его эксперименты в области построения спектакля, в том числе и относящиеся к дооктябрьскому периоду, ориентировался Каплан (см.: (22)).

Ему было свойственно «развитие идей условного театра Мейерхольда относительно расширения смыслового поля спектакля за счет создания режиссерского „сверхсюжета“, метафоризация жанров, комбинирование жанровых моделей из арсенала исторического прошлого европейского театра, пародийная стилизация, насыщение оперной сцены стихией театральной игры». Каплан понимал необходимость «актуализации содержания оперного спектакля, отражающего дух современности», высоко ценил стремление Мейерхольда к «пластической выразительности художественного образа». Идеи Мейерхольда дополняли теорию Б. В. Асафьева об оперном «театре, ставшем музыкой», согласно которой сценическое действие определялось музыкальными формами (см.: (17)).

Каплан занимался не только практической режиссерской и исполнительской деятельностью, но также теоретической и педагогической, его интерес был сосредоточен на разработке метода и технологии построения музыкального спектакля.

Взгляды Соловьева, его экспериментальная работа в области режиссуры сыграла заметную роль в формировании принципов режиссерского искусства советского театра, в том числе музыкального. Но его позиция исследователя, не обладавшего глубокими музыкальными знаниями, заметно отличалась от позиции музыкальных деятелей.

В собрании ЦГАЛИ СПб хранится дело, озаглавленное «Соловьев В. Н. Об особенностях режиссуры в музыкальных театрах» (25). В тексте документа фамилия автора и заглавие отсутствуют, следует предположить, что заголовок произвольно присвоен делу архивными сотрудниками, готовившими его для выдачи читателям. Изучение этого документа позволяет усомниться в его принадлежности Соловьеву. Стилистическое и текстологическое сравнение выявляет сходство этого текста с работами Э. И. Каплана и позволяет считать его автором этого документа [7]. Каплан в своих выступлениях выдвигал основное требование к оперной и балетной режиссуре: режиссер музыкального театра должен быть профессиональным музыкантом. Эти же утверждения повторяются в архивной рукописи, приписываемой Соловьеву, который не был музыкантом и не считал обязательным требованием музыкального образования для работы постановщика.

Свою режиссерскую деятельность Соловьев начал в 1911 г. в сотрудничестве с Мейерхольдом, придававшим в своих постановках и студиях большое значение воспитанию телесной выразительности. В организованной им Студии на Бородинской в 1913–1916 гг. Соловьев вел курс по изучению сценической техники комедии дель арте, в которой большое значение имели бессловесные пластические миниатюры, интермедии и пантомимы, с помощью жестов и движений передавшие и образно разрабатывавшие сюжет. Также благодаря Студии Соловьев был осведомлен о ведущейся М. Ф. Гнесиным работе по изучению музыкального чтения в драме [8] в Студии Мейерхольда, по обучению актеров «без нот, написанных композитором, фиксировать структурирующую мелодию, гармонию, интонацию, размер, темп, ритм, паузы, акценты звучащей на сцене речи» (18); (20).

В своих работах в музыкальном театре он сохранял многие принципы постановок на драматической сцене: опору на литературный сюжет, требовал осмысленной работы постановщика, выявления смысла музыкальных партий, четко обрисованного действия, сюжетного плана, отражения реальности.

Немаловажным для Соловьева было длительное сотрудничество в 1920-х гг. в Театре народной комедии и на других площадках с С. Э. Радловым, возглавившим в 1931–1934-х гг. ГАТОБ (бывший Мариинский театр) (см.: (28; 136–143)), осуществившим постановки ряда ранних драмбалетов, в которых стремился к созданию синтетического спектакля («подлинной музыкальной драмы с певцом, свободно переходящим от разговорной речи к пению и речитативу» [9]).

Очевидно, именно мечты о многоплановом спектакле стали причиной обращения Соловьева к музыкальному театру. В своих постановках

оперных и балетных спектаклей он стремился к созданию яркого достоверного образа персонажа, соответствующего действительности, осознавал свою деятельность как равновеликую музыкальным деятелям, выступал соавтором постановщиков оперных и балетных спектаклей, настаивал на необходимости актерского мастерства для участников таких спектаклей. Такое понимание сложности и многосоставности постановки вело к расширению смыслового поля спектакля, отражению реальности в ее актуальном аспекте.

В своих лекциях Соловьев утверждал, что как в драматическом театре, так и в музыкальном, режиссура строится на одинаковых принципах: «в основе своей режиссура едина. Основные вопросы режиссуры – это построение сценического действия и разработка сценических образов. Это два существенных вопроса, две существенные стороны режиссерского процесса» (см.: Документы. 10). «...Основной спецификой режиссерской профессии и является умение, ВСКРЫВАЯ СИСТЕМУ СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ, СТРОИТЬ СЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ. Это есть основное в режиссуре, по существу, самое главное.

В опере мы имеем дело с музыкально-вокальным действием, в балете – с музыкально-хореографическим, но всюду мы имеем дело с процессом сценического действия, которое режиссер обязан вместе с актерским коллективом выстроить, опираясь на разработку системы образов» [10].

Ученик Мейерхольда Соловьев в своей режиссерской деятельности первоначально к музыкальному спектаклю подходил с теми же требованиями, что и к драматическому спектаклю. Свой курс в консерватории он трактовал как курс театроведения, соединив теоретический подход к режиссуре с историческим экскурсом. В одной из первых программ курса оперной режиссуры в Консерватории (1935–1936 гг.) предмет, озаглавленный «Театроведение» состоял из двух основных разделов: теоретического (собственно основ режиссуры) и исторического.

Теоретический раздел заключал в себе 5 этапов режиссерской работы:

*Первый* из них: «Режиссерская экспозиция», после знакомства с драматическим текстом (либретто) и изучения материалов, связанных с готовящимся произведением, указывал на необходимость обязательного определения идеи спектакля и требуемого для ее раскрытия жанра. Далее определялся «режиссерски-драматургический каркас», состоявший из отдельных «тематических кусков», продумывались принципы работы с художником, особенности костюмов и вещевого оформления спектакля. Лишь после этого начиналась работа над музыкальной частью спектакля.

После детального обдумывания режиссером принципов и формы построения спектакля начинался *второй* этап, по свойственной драматическим постановкам терминологии названный «Работа за столом» и включающий изучение режиссером собственно музыкальной стороны спектакля: ролей или партий и установление актерских задач и лишь затем происходило определение «Общей смысловой и звуковой тональности спектакля» и начиналась работа с композитором.

Работа с актерами происходила лишь на *третьем* этапе в форме репетиций на сценической площадке.

В «Основах режиссуры» Соловьев давал пояснения к особенностям работы этого этапа, во время которого исполнители получали представление об общей и целно разработанной режиссером системе сценической композиции.

Далее следовали, 4 и 5 этапы работы, куда относились соответственно монтировочные и генеральные репетиции и премьера (см.: Документы. 8).

Программа Соловьева по режиссуре для Хореографического училища строилась по такому же принципу, основное внимание уделялось названному как начальный этап работы «составлению либретто балета», т. е. сюжетной канве музыкального произведения. Лишь затем следовала разработка его режиссерской трактовки (см.: Документы. 9).

Соловьев, давая пояснения применительно к балетным спектаклям, стремился объединить исполнителей основных и второстепенных партий в понимании целостной картины, сюжетного единства спектакля. По его словам, «В балетном спектакле, даже солисты обычно плохо знают последовательность тех сцен, в которых они заняты, а, что касается, кордебалета, то он не знает ничего.

Мне кажется, что и в практике хореографического спектакля можно так или иначе подойти к вопросу работы за столом.

Что для этого надо сделать?

Прежде всего собрать так называемых „солистов“, т. е. людей, занятых в действенной танцевальной части спектакля, еще раз прочитать им пьесу и вместе с тем проиграть (музыкально) либретто. (Прочтение либретто без музыки не имеет никакого смысла. Роль можно делать только тогда, когда каждому исполнителю даны куски текста и куски либретто по каждой сцене и куски музыки, под которую он должен действовать.)

Когда вся пьеса таким способом прослушана, режиссер, как и в драматическом театре (но в более развернутом виде), дает точную наметку образов и формулирует конкретные задачи для каждой сцены.

Таким образом определяются: действие всей пьесы, действие каждой картины, и конкретные задачи каждого исполнителя в каждой сцене».

«Думается, что в будущем балете должны различаться два вида танцев: **ДЕЙСТВЕННЫЕ** и **ЭКСПОЗИЦИОННЫЕ**.

Экспозиционный танец дается для выявления характера, для обусловленности действенного танца. Для этого надо в разговорах с исполнителями достаточно подробно остановиться на первом акте, детально обсудить каждую сцену (вернее, за роялем), тщательно разбирая все задачи, которые актер должен осуществлять на сцене.

Так же подробно и последовательно надо разобрать 2-й и 3-й акты, чтобы актер, пробыв на репетициях, хорошо знал все строение действия по всему спектаклю, чтобы понимал, где экспозиционная часть спектакля, где кульминация, где развязка. С другой стороны, он должен знать **СВОЮ ЛИНИЮ РАЗВИТИЯ**, свою кульминацию, свои отношения со всеми другими действующими лицами, должен ясно себе представлять, как эти отношения изменяются на протяжении пьесы, как он сам изменяется по ходу действия, чем заканчивается его роль. Только это даст ему возможность соразмерить свои собственные силы на протяжении всего спектакля, с теми задачами, которые перед ним поставлены. <...>

Еще сложнее с мимансом и кордебалетом. Здесь надо меньше говорить, стараться любыми средствами заинтересовать (284). Для этого лучше всего показать рисунки костюмов. Имея в руках эскизы, легче будет объяснить существо и характер поведения».

Четкое представление о методике преподавания курса теории режиссуры дает разработанная Соловьевым подробная программа основ режиссуры, представленная в его одноименном труде, подготовленном его учениками (см.: Документы. 9)

Безусловно, в обращении режиссера драматического театра к музыкальному театру отразились черты своего времени, новые веяния, нашедшие наиболее яркое воплощение в появлении жанра драмбалета, балета лирико-драматического жанра с четко обозначенным сюжетом. П. Гусев в воспоминаниях 1980-х годов утверждал, что «имя Соловьева до сих пор прочно связано с „драматическим балетом“ 30-х годов, хотя именно он, Владимир Николаевич, боролся за будущую хореодраму 60-х годов, которую уже тогда предвидел» (см.: Документы. 13.). Таким образом, знаменитый режиссер и теоретик оперной режиссуры подчеркивал важную особенность постановочного стиля Соловьева, который не отвергал главенство танца в балете, не стремился заменить его пантомимой. По утверждению историка музыкального театра Е. В. Третьяковой, «Автором спектакля в театре (независимо от его принадлежности) в двадцатом веке остается режиссер». Это положение в значительной

степени сохраняется и в наши дни, «в опере и до сих пор едва ли не ведущие позиции занимает режиссура» (29; 325, 330).

Теорию «Основ режиссуры» для музыкальных театров Соловьев разрабатывал применительно к оперным и балетным представлениям, но в своих режиссерских работах обращался в основном к жанру оперетты (большая часть его работ была поставлена в ленинградском Театре музкомедии), наиболее приближенному к драматическим постановкам. Сюда относились классические и современные комические оперы, оперы-буфф, и др. Также он участвовал в создании нескольких балетов.

Его деятельность в музыкальном театре начиналась и завершалась созданием либретто балетов-пантомим, получивших сценическое воплощение благодаря работе известных балетмейстеров А. И. Чекрыгина («Любовные цепи» к комедии Вольтера «Чудаки, или Господин с Зеленого мыса», 1917) и Р. В. Захарова (пластическая пантомима в манере Ж. Калло («Любовная записка» к «Пиковой даме» (19; 20–21, 108–112, 290, 373–375), как бы повторяющая эпизод оперы – передачу Германом записки Лизе).

В своих постановках он стремился придать классическим опереттам современное звучание, актуализировать сюжеты. Современная постановка «Там, где цветет картофель» Н. Сурина и С. Полоцкого на музыку А. А. Цур-Милена напоминала о романтической оперетте Ф. Легара «Там, где жаворонок поет» [11], трактовалась как «политоперетта», «политшаржа» (4). В постановке «Фиалки Монмартра» И. Кальмана (1933) И. Соллертинский отметил заслуги Соловьева, сделавшего много для изменения жанра балета, «для оживления действия и перевода сценических персонажей из венско-опереточного в комедийный план», связанного «с исчезновением неизбежного к концу II акта мелодраматического конфликта». Критик назвал постановку «веселым и непритязательным спектаклем» (24). Соловьевская «Служанка-госпожа» Д. Б. Перголези не избежала упреков в формализме и «схоластике» (5); цит. по: (9; 493).

Публиковавшиеся в составе театральных программ-буклетов заметки Соловьева к постановкам музыкальных спектаклей («Фадетта» (1934 и 1936 гг.); «Черное домино» (1937)), в которых он принимал участие, позволяют представить, как строились его сценические интерпретации этих произведений.

В 1934 при постановке балета «Фадетта» в Ленинградском хореографическом техникуме он выступил как режиссер-консультант (см. Документы. 4). По мнению Гусева, усвоившего многие уроки Радлова, в балет Соловьева привел «поиск путей к осуществлению столь модного с и н т е т и ч е с к о г о спектакля» (см.: Документы. 13).

Продолжив работу над либретто этого балета в 1936 г. (см. Документы. 5), Соловьев утверждал, что благодаря обращению к тексту повести Ж. Санд «Маленькая Фадетта» «драматургический костяк окреп и прочно увязался с музыкой Делиба» (27).

В связи с постановкой «Фадетты» и зарождением драмбалета Соловьев отмечал в «Основах режиссуры»: «Надо, однако, заметить, что балет очень часто испытывает влияние драматического театра – плохое влияние. Когда мы, драматические режиссеры, приходим в балет, мы, к сожалению, начинаем утрачивать ощущение специфики материала балетного спектакля. Нередко и самое либретто страдает отсутствием этого ощущения. Ситуации строятся в нем по законам драматического спектакля, без учета специфики хореографии и выразительных возможностей танца. Я считаю, что эти упреки полностью можно отнести ко второму балету Захарова „Утраченные иллюзии“ [12], где очень слабое либретто. Профессия балетмейстера такова, что она теснейшим образом связана с либретто. Если плохое либретто, то вы не сделаете хорошего спектакля. А в данном случае как раз была явная порочность либретто» (с. 38).

В 1937 г. в буклете-программе постановки комической оперы Д. Обера «Черное домино» в Ленинградском театре музыкальной комедии [13] был опубликован комментарий Соловьева «Как я ставил спектакль» и дополнявший его текст художника Т. Г. Бруни [14]. Соловьев писал, что видел стоящую перед ним задачу «по-новому осмыслить драматургический материал, страдающий ошибками против истории и этнографии, освободить его от условностей французского комического жанра, и уточнить и разработать сценические образы, едва намеченные автором».

Принципы художественного оформления спектакля были изложены в записке художницы Т. Г. Бруни, давшей высокую оценку работе с режиссером: «Пожалуй, ни одной своей театральной работы я не проводила в таком тесном контакте с режиссером, как работу над „Черным домино“. Буквально каждую деталь мы обсуждали вместе с В.Н. Соловьевым. <...> Режиссер показал мне большое количество очень редких и интересных материалов из своей библиотеки. Исходя из любимой нами музыки Обера, мы нашли возможным нарушить традицию, по которой „Черное домино“ всегда игралось в костюмах XVIII века, хотя в тексте нет никаких на это указаний.

Действие мы перенесли в 30-е годы XIX века и пытались наполнить и нашу работу той романтикой, которую ощущали в музыке.

Декорации я старалась делать небольшим и, чтобы комедия Скриба велась на интимном фоне» (см.: Документы. 6).

В 1938 г. Соловьев как режиссер-консультант участвовал в постановке балета А. К. Глазунова «Раймонда» в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова [15] (балетмейстер В. И. Вайнонен, художник В. М. Ходасевич). Музыку Глазунова Соловьев считал «содержательнее и глубже, чем романтический сюжет» [16]. Авторы сценария стремились вскрыть в музыке «возможно большее количество сюжетных ходов и эпизодов» [17]. Новое либретто способствовало осмыслению сюжета, позволяло приблизить его к насыщенности музыки Глазунова, породить «чувство ансамбля» (30). При написании сценария его создатели опирались на литературный первоисточник: романы Вальтер Скотта («Айвенго» и рыцарский роман «Талисман, или Ричард Львиное Сердце в Палестине» о борьбе Саладина с крестоносцами, о его великодушии, рыцарском отношении к женщинам). Действие балета было перенесено в Сирию, балетные пачки заменены туниками.

Отказавшись от мистического содержания, авторы либретто исключили образ Белой дамы, охраняющей замок, заклятие которой грозит обитателями дворца). Романтический сюжет был значительно преобразен: вместо благородного рыцаря выведен властолюбивый, жестокий, вероломный и грубый герой, лишенный романтического флера, рыцарь, нападающий из-за угла, совершающий предательство. «Его литературные прототипы у Вальтер Скотта – Бриан де Буагильбер из „Айвенго“, Конрад Монферратский и Жиль Амори из „Талисмана“». Авторы спектакля стремились «создать сквозное действие исторически-правдиво воскрешающее эпизод из крестовых походов» [18].

Согласно новой трактовке, Раймонда (Г. С. Уланова) отдает свое сердце благородному пленному арабу. Балетмейстер Вайнонен сохранил часть хореографии Петипа, ввел элементы пантомимы, тщательно разрабатывал сцены, в которые введена «игра с предметами» – влияние ученика Мейерхольда Соловьева (см.: (26)).

Балетмейстер придал психологическую наполненность, выражение чувств, красноречивость сценам соперничества рыцаря Коломана (под этим именем создатели спектакля вывели крестоносца Жана де Бриена) и Абдерахмана. Авторы сценария писали: «Наше внимание привлекла музыкальная характеристика, данная Глазуновым Абдерахману: вопреки сюжету Лидии Пашковой [19] музыка Абдерахмана искренняя, волнующая и глубоко содержательная. Единственный танец балета (adagio из Pas d'action 2-го акта), построенный на теме Абдерахмана, является настоящим взрывом страсти – высшей точкой напряжения в спектакле». «Развитие действия сталкивает

Раймонду с жизнью». В процессе работы велись поиски соответствия музыкальной темы и сценического действия.

Спектакль обрел цельность благодаря четко обозначенной фабуле и ее социальной заостренности. В отклике на премьеру отмечалась заслуга Соловьева: «Большую пользу спектаклю принесло в нем участие такого знатока театра как В. Н. Соловьев. Действенность либретто „Раймонды“ дала возможность постановщикам отказаться от обычного для последнего акта дивертисмента, часто практиковавшегося в старых балетах, и закончить развязку спектакля с закрытием занавеса» (31).

Тем не менее, в откликах звучало сожаление об утраченной в постановке традиционной трактовке любовного треугольника, о лишившемся благородства образе рыцаря-крестоносца (см.: (8)).

Последней работой Соловьева в музыкальном театре стала осуществленная под его руководством выпускниками оперно-режиссерского отделения консерватории И. Руч и Т. Стеркиным опера Д. Чимарозы «Тайный брак» (1941). Критик Н. Шелков писал об этом спектакле: «Трактованная, видимо, как комедия нравов, способная раскрыть в типически-собирабельных образах свойства представителей определенной социальной среды данной эпохи, опера вместе с тем молодыми режиссерами постановочно решена приемами комедии положений, т. е. путем расстановки акцентов на отдельных комических ситуациях», т. е. в спектакле был замечен отход от социологической трактовки сюжета в пользу чистой комедийности. Отметив простоту и четкость построения мизансцен, критик обращал внимание на то, что постановщикам удалось избежать «многочисленных реприз текста и музыки», повторов, замедляющих действие, не их купированием, обычно используемых с этой целью, а разнообразием их сценического обыгрывания. Несмотря на недостаточную сценическую опытность исполнителей. Спектакль был признан «определенной творческой удачей Оперной студии».

Последние семь лет жизни Соловьева были теснейшим образом связаны с преподавательской деятельностью (кроме Консерватории он преподавал в Институте сценических искусств, Хореографическом училище, Академии Художеств, Декоративном институте – б. Училище Штиглица и др.) Со времени организации факультета оперной режиссуры в Консерватории, с 1934 г. и до своей кончины в 1941 г., Соловьев был одним из ярких педагогов этого учебного заведения, нарушая основное требование этого ВУЗа к преподаванию оперной режиссуры о необходимости музыкального образования [20]. Эти годы оказались для него «временем собирать камни». Именно в это время он глубоко занялся изучением и осмыслением специфики режиссерской деятельности.

В 1940 году, в последний год жизни, делясь замыслами своих работ, признавался: «Мечтаю осуществить постановку моцартовской оперы „Дон Жуан“, где предполагаю подвести некоторые итоги моим теоретическим наблюдениям в области музыкального театра» (3). Вероятно, в этих планах кроме собственных разработок должен был отразиться и опыт его великого учителя, В. Э. Мейерхольда, которому Соловьев помогал в 1932 г. при возобновлении мольеровского «Дон Жуана».

В 1968 году, почти через три десятилетия после его смерти, на основе его подготовительных записей и других материалов его учениками был восстановлен капитальный теоретический труд Соловьева «Основы режиссуры». Основным источником для воссоздания идей Соловьева, позволившим звучать его голосу, передавать стиль и интонации его рассуждений, стали стенограммы многочисленных лекций, прочитанных им именно в музыкальных учебных заведениях второй половины 1930-х годов (стенограмм более ранних лекций в ИСИ, Декоративном институте и других учебных заведений не обнаружено). Эта книга была отпечатана на гектографе в виде учебника, выпущенного в количестве 400 экземпляров на правах рукописи, мгновенно разобранного и развезенного специалистами по территории всего Советского Союза [21].

Соловьева высоко ценили в Консерватории. Именно здесь ему было присвоено звание профессора [22], здесь хлопотали о тянущемся и нерешенном вопросе о присвоении звания заслуженного деятеля искусств, которого он так и не был удостоен. Незадолго до смерти он был награжден Орденом Трудового Красного Знамени [23]. Его заслуги в области музыкального театра отразились в высоких отзывах работавших с ним на сценических площадках и в педагогически учреждениях: Е. М. Неуйминой, П. А. Гусева, Т. Г. Бруни (см. Документы. 12–14).

По мнению создателя факультета оперной режиссуры Каплана спектакль в музыкальном театре должен строиться на основе партитуры, а не либретто [24]. «Примат музыки» (13; 11), «анализ музыкальных форм» – фундамент, на котором строится спектакль. «Режиссер может создать сценически оформленные темы, которые развиваются, сталкиваются, находятся в борьбе, как темы в симфонии» [25].

Настаивая на «строгом и точном технологическом анализе клавира», Каплан вел речь о «фиксации установленного композитором тонального плана, об анализе тематического материала, о мелодической и гармонической концепции героев данной оперы, о музыкальной кульминации каждого предлагаемого куска, о темпо-ритмических характеристиках музыкального материала и т. д.» [26]. «Творчески прочитанная партитура» позволяет режиссеру «овладеть всем идейно-художественным

комплексом данной оперы», увидеть «скрытую в партитуре образность», «все то, что между строк нотного стана». «Музыка указывает пути сценического воплощения партитуры; не либретто или литературный источник, а прежде всего и главным образом музыка» (13; 120).

В то же время Каплан, безусловно, опирался на разработки Соловьева в практическом подходе к методологии режиссуры. Как и Соловьев, он говорил о необходимости «глубоко ознакомиться с литературным первоисточником, который лежит в основе данной оперы» [27]. Он стремится к воспитанию «режиссера-организатора, который со знанием дела может вступить в переговоры и творческое общение с художником и балетмейстером». Непосредственно обращаясь к практической работе музыкального режиссера, он утверждал обязательность таких требований как умение осваивать сценическую площадку, на которой он мизансценирует. Студент воспитывается в понимании, что, т. к. «мизансцена это язык режиссера, <...> что в мизансцене может заключаться образный смысл, содержание, что мизансцена может быть правдивой и фальшивой, формальной и реалистической, что мизансцена должна быть органически связана с вокальной техникой, с звучанием ансамбля, что слитность тембров часто зависит от того или другого расположения голосов и органически вытекает из голосоведения или музыкальной формы самого ансамбля». Особо подчеркивалась сложность построения массовых сцен.

Оценивая деятельность музыкальных театров, Каплан указывал на ошибки в их постановках: «Создалась новая угроза для певца – речевая выразительность за счет вокала», «Эволюция музыкального театра шла, главным образом, по линии заимствования приемов драматического театра», требования «натуральной правды» (13; 180–181). Упомянул присущую спектаклям «вульгарную социализацию», «псевдо-новаторство, которое порой принимало обличие некоторой оригинальности». Однако он отмечал присущее этим театрам тяготение «к увлечению формалистическим изыском в трактовке классики, <...> натуралистическим излишествами» (12; 7). Что «приводило к оригинальничанью, к режиссерской вычурности, к формалистическому изыску. Субъективно хорошие намерения приводили к порочной практике» (12; 9).

Но эти упреки и замечания Каплана прямого отношения к Соловьеву не имели. Предложенное Соловьевым внесение элементов драматического театра в музыкальный спектакль было безусловно важным фактором, сыгравшим свою роль в развитии оперных и балетных постановок. Разработанные в период его сотрудничества вопросы вошли

и утвердились на долгое время в программе, преподаваемой в Консерватории: об основной теме, о технических вопросах: умении экономить место на сцене, об организации массовых сцен, о театральных аксессуарах и пр.

Среди предметов, преподаваемых на факультете в 1940-х гг., наряду обязательными общественно-политическими дисциплинами кроме музыкальных дисциплин входили актерские дисциплины: режиссура, актерская техника, основы сценического движения, техника сцены, история западноевропейского театра, история русского театра, история искусств и др. (См.: Документы. 17.)

Не менее значимы имена преподавателей, читавших в эти годы общетеатральные дисциплины: Режиссура – Каплан Э. И. Актерская техника – Я. Б. Фрид [28]. Основы сценического движения – И. Э. Кох [29], Техника сцены – Полубояринов, История европейского театра – И. Д. Гликман [30]. История искусства – Корнилович (см.: (16)). Это были яркие личности, но профессиональных музыкантов среди них не было, т. е. и после кончины Соловьева преподавание специальных, немзыкальных дисциплин было поручено профессионалам, специалистам в области теории театра. В т. е. со временем проясняется, что деятельность Соловьева в оперном театре не противоречила позиции Каплана, а наоборот дополняла ее, как показывает сегодняшняя практика музыкальных театров, драматическая работа с певцом и артистом балета сейчас общепринята и обязательна.

В публикацию документов, связанных с историей музыкального театра 1920–1930-х гг. и с деятельностью В. Н. Соловьева входят материалы, собранные из различных архивохранилищ и периодики, и выстроенные по хронологии. Открывает публикацию список постановок Соловьева в музыкальных театрах и рецензий на эти спектакли.

## ДОКУМЕНТЫ

### 1. Режиссерские работы В. Н. Соловьева в музыкальном театре

1. «**Любовные цепи**» либретто «алжирского балета-пантомимы», составленного по программе французских и итальянских балетов XII и XIII веков (постановка по планам автора, балетмейстер А. И. Чекрыгин) – интермедии В. Н. Соловьева к комедии Вольтера «Чудаки, или Господин с Зеленого мыса». 25 апреля 1917. Михайловский театр. Режиссер [31].
2. «**Там, где цветет картофель (Татакотта)**, опереточно-лимитрофное [32] представление в 2 действиях 3 картинах С. А. Полоцкого,

- Н. А. Сурина, муз. А. А. Цур-Милена. Танцы поставлены А. И. Чекрыгиным. Художник Н. Сурин. 26 октября 1929. Театр «Кривое зеркало». Постановка В. Н. Соловьева и А. В. Шубина [33].
3. **«Боккачио»** оперетта Ф. Зуппе. 24 мая 1930. Малый оперный театр. Худ. В. В. Дмитриев. Режиссер.
  4. **«Служанка-госпожа»** опера-буфф в двух интермеццо Д. Б. Перголези, текст М. А. Кузмина. 24 апреля 1933. Эрмитажный театр. Режиссер постановки и автор разработки историко-театральной части экспериментального спектакля. Худ. Б. А. Альмединген. Музык. руководитель А. Г. Мерович [34].
  5. **«Фиалка Монмартра»** И. Кальмана. 8 мая 1933. Театр музыкальной комедии (в Госнардоме). Режиссер. Худ. В. Н. Шкляев.
  6. **«Фадетта» балет** Л. Делиба. 21 марта 1934. Ленинградское государственное хореографическое училище (на сцене ГАТОБа). Режиссер-консультант. Балетмейстер Л. М. Лавровский. Худ. Н. Н. Никифоров.
  7. **«Летучая мышь»** И. Штрауса. 13 апреля 1935. Ленинградский театр музыкальной комедии. Постановщик. Режиссер Г. М. Полячек. Балетмейстер П. А. Гусев. Художник М. П. Бобышев.
  8. **«Андалузская свадьба»** И. Альбениса, Э. Гранадоса, Э. Шабрие (либретто Н. А. Анисимовой и В. Н. Соловьева). 6 июня 1936. Ленинградское государственное хореографическое училище (на сцене ГАТОБа). Режиссер-консультант. Хореография Н. А. Анисимовой. Художник Г. Н. Масеев.
  9. **«Фадетта»** Л. Делиба (автор либретто в соавторстве с Л. М. Лавровским). 9 июня 1936. Малый оперный театр. Режиссер-консультант. Балетмейстер Л. М. Лавровский. Художник Б. М. Эрбштейн.
  10. **«Черное домино»** Д. Обера. 18 июня 1937. Театр музыкальной комедии. Постановщик. Режиссер Г. М. Полячек. Балетмейстер Л. М. Лавровский. Художник Т. Г. Бруни.
  11. **«Золотая долина»** И. О. Дунаевского. 5 ноября 1937. Театр музыкальной комедии. Постановщик. Режиссер Г. Ф. Энритон. Художник Г. П. Руди.
  12. **«Раймонда»** балет А. К. Глазунова. 18 марта 1938. Театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Режиссер-консультант. Балетмейстер В. И. Вайнонен. Художник В. М. Ходасевич.
  13. **«Тайный брак»** Д. Чимароза. 9 февраля 1941. Оперная студия Ленинградской государственной консерватории. Художественный руководитель. Режиссура: И. С. Руч, Т. А. Стеркин. Художник В. М. Сунцева.
  14. **«Пиковая дама»** П. И. Чайковского. 25 января 1935 Малый оперный театр. Пост. В. Э. Мейерхольда. Балетмейстер Р. В. Захаров. Осенью

1934 г. Соловьев написал для этой постановки комическую пантомиму для сцены бала «Сарабанда (танец пастухов и пастушек) в манере Калло».

## 2. Докладная записка В ПРАВЛЕНИЕ ЛЕНИНГРАДСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА

Приглядываясь в течение долгого времени к жизни музыкально-художественного мира и оперы, в частности, и живя их интересами, мы давно питали надежду и лелеяли мысль вдохнуть новую струю в дело оперных постановок путем применения и развития в них новейших художественных идей.

В результате мы задумали ряд постановок, отличающихся следующими признаками:

1. Художественный и серьезный подход как к выбору самих музыкальных произведений, так и к их исполнению. [Здесь в оригинале сноска, означающая добавление в этот пункт следующего текста:] *При выборе музыкального материала мы руководимся желанием пропагандировать оперы современных композиторов. А также возобновлять наиболее интересные из забытых опер 17-го и 18-го вв<еков>.*

2. Применение новых современных форм постановок к опере и дальнейшее их развитие.

3. Художественность и образность текста.

Эти идеи привлекли внимание ряда музыкантов и художников, как молодых, так и лиц с именами, предложивших не только свои произведения, но и свой труд в качестве исполнителей и консультантов, и организующих ныне в группу-коллектив для осуществления указанных задач.

Участники коллектива выразили желание работать безвозмездно; техническая работа по мере возможности будет выполняться самими участниками также безвозмездно.

**ГРУППА, БЕЗУСЛОВНО, НЕ ПРЕСЛЕДУЕТ НИКАКИХ КОМЕРЧЕСКИХ ЦЕЛЕЙ.**

Подготовительная работа /эскизы декораций, разучивание партий, схема постановок/ выполняется, а по отношению к 1-й постановке заканчивается.

К 1-й постановке имеются:

- а) «Небо и земля» – музыкальная поэма М. О. Штейнберга / текст В. И. Бельского по Байрону/ – Эскизы декораций написаны Э. Каплан и Н. Троицким, эскизы костюмов – Е. Петровой.

б) «Бастьен и Бастьенна» – музыкальный водевиль Моцарта /перевод текста сделан Ю. Л. Вейсберг/. Эскизы декораций написаны Е. Петровой и Э. Каплан»

л 1 об.

#### СПИСОК УЧАСТНИКОВ ГРУППЫ

З. Я. Аббакумов, М. И. Бриан, Ю. Л. Вейсберг, В. В. Великанов, К. И. Высоковский, Д. Д. Гришин (?), А. В. Гордон, Л. Б. Жук, Э. И. Каплан, С. Д. Масловская, К. А. Мясоедова, Ф. И. Непорент, Е. Петрова, В. Ф. Райков, И. М. Рензин, А. Н. Римский-Корсаков, Н. А. Троцкий, М. О. Штейнберг, Е. О. Штейнберг, А. М. Цирульников, А. Шуров и М. В. Юдина.

Инициативная труппа» [35].

### 3. Из личного дела Э. И. Каплана. Письмо В. Э. Мейерхольда

РСФСР НКП  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР имени  
В.С. МЕЙЕРХОЛЬДА.  
Садовая, 20.  
ДИРЕКТОР  
Зав. Художествен. Частью  
НАРОДНЫЙ АРТИСТ РЕСПУБЛИКИ  
Всеволод Эмильевич МЕЙЕРХОЛЬД  
Москва, Большая Садовая, 20.  
Телефоны:  
Служебные (кабинет) 56–18» 3–33–82,  
3–63–01  
Домашний 3–04–11  
9–III-1927

### Режиссеру Оперной Студии Ленинградской Государственной Консерватории т. Э. И. Капану

Познакомившись с выработанной Вами программой для руководимого Вами оперно-сценического класса, а также с черновым планом разрабатываемой Вами постановки оперы Филидора «Санчо Пансо», считаю необходимым выразить свое одобрение как в отношении программы, так и в отношении экспликации к «Санчо Пансо». Положенная Вами в основу программы концентрическая система дает Вам возможность с наибольшей эластичностью вносить в нее те или иные изменения и дополнения, необходимость которых встретится в процессе Вашей работы. Я с своей стороны и в дальнейшем буду оказывать Вам свое содействие.

В. Мейерхольд [36]

### 4. В. Соловьев. Мое участие в «Фадетте». 1934

Привлечение режиссера драматического театра к работе над постановкой балета, хотя бы в качестве консультанта, ставит перед ним ряд труднейших задач. Прежде всего перед ним возникает вопрос о построении бессловесного режиссерского драматургического каркаса, объединяющего в себе сочетание многих тематических линий. В данном случае при постановке «Фадетты» эта задача частично облегчалась тем обстоятельством, что режиссер и балетмейстер одновременно являлись авторами либретто, хотя при этом их авторские возможности были ограничены уже имевшимся готовым музыкальным материалом (музыка Делиба к балету «Сильвия»). В либретто балета использован один из эпизодов повести Жорж Санд «Маленькая Фадетта», эпизод о трогательной любви молодого крестьянина Андрэ и маленькой девочки – нищенки Фадетты. В отличие от повести, в балете мотивировка личного характера заменена мотивировками (С. 9) социального характера лишь в той мере, поскольку эти мотивировки не противоречат «дансантиности» [37] музыки Делиба. С этой целью действие балета перенесено на юг Франции, где сильнее ощущалось влияние реакционного католического духовенства, образы двух отцов (Проспер и Барбо) трактуются как образы деревенских богатееров. Более заострены противопоставление семьи бедной Фадетты (бабушка Урсула, ее брат Сильвестр) богатым крестьянским девушкам и парням и заключительный уход Андрэ и Фадетты, который рассматривается как некий протест против существующих социальных условий.

В основу постановочного плана «Фадетты» положена реалистическая тенденция с соблюдением стилистических особенностей, присущих жанру романтического балета. Эта реалистическая тенденция нашла себе выражение в детальной разработке образов главных действующих лиц, в психологической мотивировке их сценических поступков и в насыщении отдельных танцевальных номеров определенным смысловым содержанием [38].

### 5. В. Соловьев. РАБОТА НАД ЛИБРЕТТО <ФАДЕТТЫ>. 1936

Материалом для либретто балета «Фадетта» служили одновременно повесть Жорж Занд «Маленькая Фадетта» и музыка Делиба к его балету «Сильвия». Имеющийся в повести тематический материал, возможный для инсценировки, авторами либретто всегда расценивался с точки зрения его сценически-музыкального использования. Таким образом

устанавливалась органическая связь между отдельными моментами сюжетной линии балета и средствами и способами их сценически-музыкального разрешения. С одной стороны, характер музыки Делиба ограничивал возможность развертывания сюжетной линии либретто, с другой стороны, тематический материал, заключенный в повести Жорж Занд, расширял возможности нового понимания и осмысления музыки Делиба.

Если в конечном результате такой работы над либретто очень немногое перешло из повести Занд в балет (образ ба(С. 20) бушки Фадетты, собирающей в лесу травы с лечебной целью и слывающей в деревне за колдунью, традиционные танцы на деревенском приходском празднике с их своеобразным ритуалом), то во всяком случае драматургический костяк окреп и прочно увязался с музыкой Делиба.

Вместе с тем постепенно вырисовывалась и основная тема балета: любовь Андрэ, сына зажиточного крестьянина, к бедной девушке Фадетте, развертывающаяся на фоне расслоения французской деревни и ожесточенной борьбы ее отдельных социальных группировок. С этой целью действие балета приурочивается к начальным годам реставрации Бурбонов, а место действия переносится на юг Франции, где в то время были наиболее остро выражены реакционно-клерикальные тенденции среди зажиточных слоев французского крестьянства.

При определении исторического фона (20-е годы истекшего столетия на юге Франции), на котором развивается действие балета, некоторые образы действующих лиц, (кряжистые старики, деревенские богатеи Проспер и Барбо, чванливая деревенская красавица Мадлон и др.) получили большую выпуклость и выразительность, а лирическая тема отношений Андрэ к Фадетте приобрела большую смысловую значимость. При этих условиях заключительный уход Андрэ и Фадетты из деревни должен рассматриваться как некий социальный конфликт.

#### 6. В. Н. Соловьев. КАК Я СТАВИЛ СПЕКТАКЛЬ [«Черное домино»]

«Черное домино» – комическая опера в трех действиях, слова Скриба, музыка Обера – была представлена в первый раз в Париже 2 декабря 1837 г. и в течение нескольких лет, как утверждает театральный справочник той эпохи, выдержала на сцене парижской Комической оперы семьсот представлений.

Чрезвычайный успех «Черного домино» объясняется как многими положительными достоинствами музыки Обера, так и особыми качествами либретто Скриба.

На эмоциональном фоне оберовской музыки, представляющей возможность актерам создавать убедительные сценические образы, Скриб развертывает увлекательное и занимательное действие, используя для этого богатейший материал сценических эффектов из арсенала романтической мелодрамы.

Задача постановщика «Черного домино» в ленинградском театре Музыкальной комедии была простой и в то же время сложной. С одной стороны, постановщику не приходилось много выдумывать и изобретать. Мастер театрального изобретательства, Скриб в достаточной мере потрудился за будущих режиссеров своей пьесы. С другой стороны – перед постановщиком возникла необходимость по-новому осмыслить драматургический материал, страдающий ошибками против истории и этнографии, освободить его от условностей французского комического жанра (С. 23) и уточнить и разработать сценические образы, едва намеченные автором.

Основная мысль спектакля в общих чертах заключена в увертюре. Это две перемежающиеся темы: тема монастыря и тема светской жизни (танцы). Сопоставляя эти музыкальные темы с линией развития сценического образа Анжелы, воспитанницы монастыря, в конце пьесы отказавшейся от пострижения и звания настоятельницы, идею спектакля можно определить так: жизнь побеждает и разбивает церковные оковы.

Действие всего спектакля построено на развитии образа Горацио и рассматривается как неутомимые поиски романтически настроенным юношей таинственной незнакомки.

Но отдельным актам действие в спектакле распределено так:

Акт первый – встреча при необычайных обстоятельствах на дворцовом маскараде; акт второй – страдания испанского Вертера (пирушка холостяков (С. 24) в рождественскую ночь с привидением); акт третий житейские дела «святых» отроковиц (сплети и склока в монастыре).

Исходя из определения жанра спектакля «Черное домино» как комедии интриги с ложной завязкой, решаемой приемами комедии положений, внимание постановщика было направлено, с другой стороны, на ложную ориентацию зрителя по отношению к Анжеле (в первом акте зритель должен считать Анжелу женой лорда Эльфорта, во втором – вначале королевой, а затем испанской танцовщицей Эстреллой), а с другой стороны, на заострение и превращение в развитые сценические положения отдельных авторских ремарок.

В трактовке сценических образов режиссура спектакля сохранила формулу романтического театра с ее разделением всех действующих лиц на две группы: на романтически настроенных молодых людей

и на преувеличенно-комические персонажи, рассматривая последние (Жиль-Перес, Гиацинта, монахиня-привратница) как бытовые фигуры испанской плутовской новеллы.

Декорации художника Т. Г. Бруни, уточняя место действия, во многом помогли режиссуре.

Декорация первого действия, несколько тяжелая по своим пропорциям, передает беспокойный и неуютный характер одной из проходных комнат королевского дворца, где на маскараде завязываются случайные знакомства.

Декорация второго акта вводит зрителя в настроения таинственной рождественской ночи. Это передняя в особняке Юлиана с большим традиционным камином, с панелью, отделанной под мореный дуб, и отделенная от столовой большим гобеленом с изображением на коне Изабеллы Арагонской, копьем поражающей кентавра.

В соответствии с благополучным окончанием пьесы несколько облегчена церковная архитектура третьего акта (приемная в монастыре), разрешенная художником в легком и изящном стиле «мануэлино». (Весь текст)

#### *Т. Г. Бруни. ПРИНЦИПЫ ОФОРМЛЕНИЯ СПЕКТАКЛЯ*

Пожалуй, ни одной своей театральной работы я не проводила в таком тесном контакте с режиссером, как работу над «Черным домино». Буквально каждую деталь мы обсуждали вместе с В.Н. Соловьевым. За те три месяца, что мы имели к своему распоряжению (срок, которым редко располагает театральный художник), мы детально обсуждали композицию декораций и костюмов. Я сделала очень много черновых вариантов. Режиссер показал мне большое количество очень редких и интересных материалов из своей библиотеки. Исходя из любимой нами музыки Обера, мы нашли возможным нарушить традицию, по которой «Черное домино» всегда игралось в костюмах XVIII века, хотя в тексте нет никаких на это указаний.

Действие мы перенесли в 30-е годы XIX века и пытались наполнить и нашу работу той романтикой, которую ощущали в музыке.

Декорации я старалась делать небольшим и, чтобы комедия Скриба велась на интимном фоне.

Декорации первого акта: маленький полукруглый мрачный зал испанского дворца, черный с темным золотом, – золотые блики должны были блеснуть только там, где они могли подчеркнуть архитектуру, круглую верхнюю галерею, объем колонн и игровые вещи (часы и т. д.).

Во втором акте хотелось сохранить приятный коричневый тон литографий (С. 26) XIX века. Сказочные мотивы на гобеленах (принцессы, кентавры, сатиры на ветвях) я взяла потому, что сказка, на мой взгляд, должна сопутствовать всякому новогоднему вечеру.

Последний акт – радостная развязка романтического приключения – сделана просто по цвету: светленький монастырь стиля «мануэлино», синее небо и черные монашки – светло и весело, без перехода в большую яркость, которой мы с режиссером не хотели в этом спектакле.

Так как в музыке я не чувствую упора на испанский фольклор, то и костюмы я сделала по мотивам французских романтических гравюр (где, кстати сказать, очень много изображений испанок). Для балета я использовала мотивы испанских костюмов Ф. Эльслера. (ВСЬ ТЕКСТ)

#### **7. Одно из ранних изложений задач предмета «Основы режиссуры»: Л. 2**

##### **В. Н. СОЛОВЬЕВ. ОСНОВЫ РЕЖИССУРЫ**

1. Общее понятие о режиссуре. Источники. Краткий очерк истории режиссуры. Две основных функции современного режиссера: лицо, ответственное за художественную сторону спектакля и организатор театрального представления.

2. Выбор пьесы (ТАК Везде) и замысел режиссера. Чтение пьесы. Ассоциативные образы. Методы сценических истолкований: сценический реализм, стилизация, реконструкция, конструктивизм.

3. Закон о театральном масштабе Закон Гуллильмо / / (ТАК). Временные и пространственные отношения в театре. Влияние драматургических форм на сценическую площадку. Макет. Сговор режиссера с художником.

4. Понятие о стиле. Стили: литературно-драматургический и театрально-постановочный: моменты их совпадения и несовпадения. Купюры и возможность изменения в тексте Режиссерской сценарии (ТАК).

5. Роль приборов в театре. Театральные аксессуары, имеющие сценическое назначение. Театральные аксессуары, имеющие декоративное назначение. Сценический анализ ремарок классической трагедии, романтической и реалистической драмы. Монтёрка.

6. Костюм актера. Театральная униформа и прозодежда.

7. Свет и музыка в театре. Системы театрального освещения. Рампа и просцениум. Музыкальные иллюстрации к тексту пьесы. Шумы в театре.

8. Распределение ролей. Формула постоянных масок итальянской импровизированной комедии. Амплуа. Метод музыкальных аналогий.

9. Так называемая «экспозиция пьесы» и вступительная беседа режиссера с участниками спектакля.

10. Различные приемы актерской игры. Школы: психо-аналитическая, эмоциональная и театральная рефлексологии.

11. Работа за. (ТАК) Нахождение общего тона пьесы [зачеркнуто и приписано: Установление за( )дачи? Для всей пьесы и у... ]. Разработка речевых интонаций. Понятие о темпе. Закон внимания [вписано: работа над живым л.]. Монолог, диалог и массовые сцены.

12. Зачеркнуто: Мизансцены. Вписано: К.... Принципы симметрии и асимметрии. Понятие о комнате, теле, сценическом мотиве и сценическом сюжете. Ряды чисел в театре. Чередуемость чета и нечета. Параллелизм и симметрия. ВПИСАНО: На...) Преодоление схемы.

13. Асимметрия. Две точки сценического равнодействия. (ВПИСАНО: Влияние чета и нечета на смысловое значение в мизансцене.) Сценическая разверстка традиционных схем

14. Техника записи мизансцен (ВПИСАНО: спектакля)

## Л 2 об

15. Работа режиссера на сц площадке

16. Равновесие между режиссерским замыслом и его выполнением. Репетиции монтажные. 1 и 2 генеральная. Первый спектакль. Закрепление результатов работы во время дальнейших спектаклей. Приписано: .... [39] (ВСЬ ТЕКСТ)

## 8. В. Н. СОЛОВЬЕВ. ПРОГРАММА КУРСА «ТЕАТРОВЕДЕНИЕ» в Ленинградской Консерватории. 1935–1936 гг.

«ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
ОПЕРНО-РЕЖИССЕРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

1935–1936 учебный год. II–III курсы

ТЕАТРОВЕДЕНИЕ

Курс В. Н. Соловьева

Курс ТЕАТРОВЕДЕНИЯ состоит из двух разделов:

I. ТЕОРЕТИЧЕСКОГО.

II. ИСТОРИЧЕСКОГО.

ОСНОВЫ РЕЖИССУРЫ

(Изложение основ построения спектакля и анализ драматической, идеологической, и других сторон построения спектакля).

5 этапов режиссерской работы:

I. Режиссерская экспозиция, работа с режиссерским экземпляром

1. Чтения (несколько чтений) пьесы

2. Собираание материалов

3. Определение идеи спектакля, смыслового значения и ЖАНРА.

4. Первоначальная работа над режиссерской партитурой

а) Вопросы драматургического анализа;

б) Режиссерски-драматургический каркас;

в) Установка тематических кусков.

5) Набор материала к построению сценических образов.

6) Работа с художником

а) Построение макета

б) Костюмы

в) Вещи

7 Музыкальная и световая части спектакля

II. РАБОТА ЗА СТОЛОМ

Поведение режиссера при изучении ролей или партий.

1. а) Тематические куски и подыскивание правильных соответствующих актерских задач;

б) Общая смысловая и звуковая тональности спектакля

2. Наблюдательная работа над обществ<sup>енным</sup> оформлением

3. Работа с композитором.

III. РЕПЕТИЦИИ НА СЦЕНИЧЕСКОЙ ПЛОЩАДКЕ

9. Вопросы сценической композиции;

10. Теория мизансцены

симметрия

асимметрия

3. Работа на сценической площадке

4. Окончательная примерка материальной части.

## Л. 1 об.

IV. МОНТИРОВОЧНЫЕ И ГЕНЕРАЛЬНЫЕ РЕПЕТИЦИИ

Использование случайностей

Вопрос творческой и чисто технической работы режиссера по этапам.

V. ПРЕМЬЕРА

Закрепление режиссерской работы в развитии спектакля.

Рост спектакля, его обрастание.

II. [ИСТОРИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ] АНАЛИЗ ПАМЯТНИКОВ  
ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ с описанием сценических постановочных систем

1. АНТИЧНЫЙ ТЕАТР

ГРЕЦИЯ Эсхил, Софокл, Еврипид

РИМ Теренций, Плавт, Сенека

ПАНТОМИМА

Игры в цирках

2. ФЕОДАЛЬНЫЙ ТЕАТР – описание жанров

3. РЕНЕССАНС

ИТАЛИЯ – Импровизационная комедия

ИСПАНИЯ – Сервантес, Тирсо де Молина,

Лопе де Вега,

Кальдерон

ФРАНЦИЯ – Расин, Корнель

Мольер

АНГЛИЯ – Шекспир

4. ЭПОХА БУРИ И НАТИСКА и РОМАНТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

5. ОСОБО: Пушкин, Гоголь, Островский [40].

#### 9. Требования по режиссуре на 2 курсе Хор<еографического> у<чилища>ща

- 1) Составление либретто балета.
- 2) Составление режиссерской экспликации по данному балету:
  - а) определение идеи, смыслового значения и жанра балета.
  - б) разбивка актов на отдельные тематические куски.
  - в) установление актерских задач.
  - г) сценические образы.
  - д) основные положения мизансцен
- 3) Контрольные вопросы по основам режиссуры [41].

#### 10. В. Н. Соловьев Основы режиссуры. 1968. Программа курса

Редакция.

С. 12

ПРОГРАММА КУРСА

«ОСНОВЫ РЕЖИССУРЫ»

С. 13

ПРЕДИСЛОВИЕ

Курс «Основы режиссуры» представляет собой, с одной стороны, ОБОБЩЕНИЕ НАВЫКОВ МОЕЙ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ, а с другой стороны – ПОДЫТОЖИВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА ЦЕЛОГО

РЯДА МАСТЕРОВ РЕЖИССУРЫ на основе их постановок и теоретических высказываний.

Курс строится по трем основным разделам:

Раздел первый – Некоторые вводные положения и описание основных этапов режиссерской работы.

Раздел второй – Основные проблемы, связанные с тем или иным этапом режиссерской работы. Я буду останавливаться на них в каждой из отдельных глав курса.

Раздел третий – Сообщение ряда методических указаний, которые, надеюсь, окажут вам помощь в вашей практической работе.

Последовательность изложения этих проблем определяется последовательностью основных этапов режиссерской работы и ее слагаемыми внутри каждого этапа. Эта последовательность зафиксирована в составленной мной программе курса «Основы режиссуры», в соответствии с которой я и буду строить наши беседы (I).

С. 14

ПРОГРАММА КУРСА

Раздел I-ый

Введение

1. Общее понятие о режиссуре.
2. Краткий очерк по истории режиссуры.
3. Объем знаний, необходимых режиссеру.
4. Различные виды режиссерского мышления (индукция и дедукция).
5. Этапы режиссерской работы и их краткая характеристика.

Раздел 2-й

Работа режиссера над экспликацией спектакля

1. Чтение пьесы.
2. Источники и материалы.
3. Определение идеи спектакля.
4. Первое впечатление от пьесы и второе ее чтение.
5. Определение смыслового значения.

Раздел 3-й

1. Драматургический режиссерский каркас (вопросы построения спектакля).
2. Идея, тема, сюжет, фабула спектакля.
3. Понятие о «чёте» и «нечёте».
4. Понятие о сценическом мотиве и сюжете.
5. Два принципа построения спектакля:
  - а) принцип монтажа (сопоставление тематических курсов);

б) принцип кривой.

6. Деление спектакля на отдельные части:

- а) экспозиция;
- б) завязка;
- в) центральная часть;
- г) кульминация (смысловая и эмоциональная);
- д) развязка;
- е) начало и концовка.

С. 15

7. Установление смыслового значения отдельных актов спектакля и разбивка актов на отдельные тематические куски.

#### Раздел 4-й

Форма спектакля.

Общее понятие о театральном жанре.

Работа режиссера в области жанра.

Театральные жанры и режиссерские приемы им свойственные.

Проблема жанра при постановке пьес классического наследия. (Переосмысление пьесы через изменение жанра). Вопрос создания нового жанра.

#### Раздел 5-й

1. Режиссёрская партитура как установление смысловых отношений во всех компонентах театрального комплекса.

2. Ведущая роль живого материала в спектакле.

3. Макет. (Двойное значение этого термина).

4. Три предварительных условия при работе над макетом.

5. Тематическое решение пространства.

6. Экспозиционные и действенные моменты в макете.

7. Методика работы с театральным художником.

8. Четыре этапа совместной работы:

- 1) стовор;
- 2) первоначальный набросок;
- 3) черновой макет;
- 4) окончательный макет.

9. К вопросу о смысловом значении цвета.

10. Проигрыш макета и фотографирование.

#### Раздел 6-й

1. Игра вещей в театре.

2. Бутафория и реквизит.

3. Вещи, имеющие динамическое назначение и статическое назначение.

С. 16

4. Сценическое использование материала вещей.

5. Преувеличение и преуменьшение размеров как комический эффект.

6. Так называемое обыгрывание вещей и передача смыслового значения через вещь.

7. Функциональное использование вещей.

#### Раздел 7-й

1. Общее понятие о театральном костюме:

- а) этнографический;
- б) исторический;
- в) условный.

2. Театральная проз. и спец. одежда (фрак, бальное платье).

3. Роль света в театре. Живые и мертвые источники света.

4. Театральная софитная система и система Фортуни (система горизонта, рассеянный свет в театре).

5. Немецкая театральная световая аппаратура.

6. Различные виды театрального освещения:

- а) освещение тематически насыщенного пространства;
- б) освещение, освещающее декорация;
- в) освещение, освещающее актера (прожектора лобовые и боковые).

7. Музыка в театре драмы.

#### Раздел 8-й

1. Режиссерская экспликация (установление идеи спектакля, смыслового значения и жанра. Ответы на вопросы: зачем, что, как).

2. Методика составления режиссерской экспликации.

#### Раздел 9-й

1. Работа за столом.

2. Школа актерской игры:

С. 17

1. Эмоциональная;

2. Психологическая.

3. Понятие об образе, характере, действии и теме. Кто, какой, — что делает и что делается.

4. Понятие об актерском амплуа (производственное и творческое распределение ролей в спектакле).

5. Разбивка актов на тематические куски и установление конкретных актерских задач.

6. Методика работы режиссера за столом.

Раздел 10-й

1. Работа режиссера на сценической площадке.
2. Общее понятие о мизансцене.
3. Тематическое решение мизансцены и тематическое ее оправдание.
4. Принцип построения мизансцены:
  - 1) симметрия;
  - 2) асимметрия;
  - 3) преодоление схемы.
5. Вопросы формы в мизансцене.
6. Роль жанра в работе над мизансценой.
7. Принцип построения массовых мизансцен.
8. Режиссерский прием пантомимического молчания и режиссерский прием использования цветочной тропы («ханамиты»).
9. Методика работы над мизансценами:
  - а) прокатные репетиции,
  - б) оркестровые репетиции.

Раздел 11-й

1. Монтировочные репетиции:
  - а) вопросы организации материальной части спектакля;  
С. 18
  - б) сборочная репетиция (прогонка отдельных частей и установление марок – зарубок на планшете);
  - в) монтировочные репетиции без исполнителей;
  - г) проверка костюмов и гримов;
  - д) монтировочные репетиции с исполнителями (поактно и всей пьесы).
2. Монтировочные репетиции как один из творческих этапов работы режиссёра в театре.
3. Сценическое использование случайностей, найденных на монтировочной репетиции.

Раздел 12-й

1. Общее понятие о генеральных репетициях.
2. Генеральные репетиции первая и вторая.
3. Методика проведения генеральных репетиций.

Раздел 13-й

1. Первый спектакль.
2. Вопрос организации зрительного зала.
3. Зритель как один из элементов театра, имеющий решающее значение в оценке спектакля.
4. Вопрос учета зрительских реакций.

## 5. Хронометрия спектакля.

Раздел 14-й

1. Дальнейшая работа над спектаклем после первого представления.
2. Режиссерский экземпляр, как окончательная фиксация режиссерского замысла.
3. Рост и обрастание спектакля.
4. Причины, способствующие разваливанию спектакля и борьба с ними. (Случайные вводы, неправильно поставленная работа с дублерами. (2)  
С. 19

**11. Соловьев В. Н. Основы режиссуры. 1968.  
(Выдержки о музыкальном театре)**

«Теперь позвольте коснуться следующего вопроса: существует режиссура драматического театра и существует режиссура музыкального театра – оперная и балетная. Есть ли тут своя специфика и в чем она состоит? Режиссура – единая. Я работал в опере, работал в оперетте, очень много работал в драме и, так или иначе, принимал участие в качестве режиссера в трех балетах: „Фадетта“, „Андалузская свадьба“, „Раймонда“. И вот, на основе этого своего опыта, я утверждаю, что в основе своей режиссура едина. Основные вопросы режиссуры – это построение сценического действия и разработка сценических образов. Это два существенных вопроса, две существенные стороны режиссерского процесса.

Специфические приемы обусловлены особенностями самого материала, но основные-то вопросы – они общие как для драматического театра, так и для музыкального театра, независимо от того, будет ли он оперным или балетным. Исходя из этого положения, мне и кажется, что основной спецификой режиссерской профессии и является умение, **ВСКРЫВАЯ СИСТЕМУ СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ, СТРОИТЬ СЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ**. Это есть основное в режиссуре, по существу самое главное.

С. 36

В опере мы имеем дело с музыкально-вокальным действием, в балете – с музыкально-хореографическим, но всюду мы имеем дело с процессом сценического действия, которое режиссер обязан вместе с актерским коллективом выстроить, опираясь на разработку системы образов. Только умение правильно, логически-последовательно строить действие обеспечит режиссеру владение искусством создания спектакля».

С. 39

«В логике есть два понятия: ДЕДУКЦИЯ И ИНДУКЦИЯ, т. е. умозаключение от общего к частному и умозаключение от частного к общему. Точно также и в области режиссуры имеется, условно говоря, два типа режиссеров: имеются режиссеры-дедуктивисты и имеются режиссеры-индуктивисты.

С. 40

Для режиссера-индуктивиста бывает иногда достаточно зацепиться за какое-нибудь случайное наблюдение, и в зависимости от этого частного момента он и будет работать над спектаклем. Режиссер-дедуктивист, напротив, не начнет работать, если у него не будет заранее точно представляемый (ого? – Ю. Г.) общий абрис будущего спектакля, и только тогда, когда общие контуры спектакля ему будут ясны, он может приступить к их практическому осуществлению.

Не следует думать, что режиссер-индуктивист не готовится к спектаклю. Он готовится, он очень много думает, собирает материал, занимается приобретением источников, но может начать практическую работу он лишь тогда, когда поймет что-то одно, от чего он может оттолкнуться. Иначе говоря, ему необходимо зацепиться за какую-нибудь частность – будь то решение отдельной сцены, ощущение атмосферы какого-либо действенного куска, конкретная броская мизансцена и т. д.

И все же, на практике, в творческом процессе характерно сочетание обоих методов, в том или ином конкретном их соотношении. Гипертрофия какого-либо одного метода приводит к крайностям. Чистый дедуктивизм связывает творческую инициативу коллектива и самого режиссера, лишает его импровизационности. Чистый индуктивизм ведет к аморфности формы, к отсутствию целеустремленного развития содержания спектакля, к его идейной шаткости. Нередко такой индуктивизм становится прикрытием неподготовленности режиссера.

Я думаю, что на практике, особенно в драматическом театре, есть золотая середина. У нас очень трудно найти тот или иной режиссуры в чистом виде, но все-таки преобладает, пожалуй, режиссер-индуктивист. Очень многое, конечно, зависит от характера создаваемого спектакля и от характера самого, театрального организма, в котором ставится спектакль.

Раньше учили рисовать так: сначала рисовали лоб, потом брови, под бровями глаза, потом шли к уху и т. д., а теперь совершенно иная методика рисования – сначала намечают общий контур. Это гораздо вернее и понятнее.

С. 41

То же самое можно отнести и к режиссуре. Режиссер-дедуктивист это художник, который, зная архитектуру сценического действия СТРОИТ спектакль. Режиссер-индуктивист не строит спектакль, он его ЛЕПИТ. Для спектаклей режиссеров-индуктивистов очень характерно отсутствие гармонии, правильного соотношения частей, их диспропорция. В итоге, часто отдельные детали заслоняют самое существенное.

(Если попытаться проиллюстрировать эти положения примерами, то Немирович-Данченко тяготеет к дедуктивистскому типу мышления, в то время как Станиславский, особенно в ранний период своей режиссуры, был типичным индуктивистом. Громадное место индукция занимала в творческом методе Мейерхольда, а также Ленинградского Трама (Соколовский). Напротив, последовательным дедуктивистом является Н. В. Петров, у которого на первом месте железный план, профессионально разработанная до деталей композиция, выверенная на строго расчерченной модели сценического планшета.

В опере так работали Арбатов в Мамонтовской опере, Лапицкий в Музыкальной драме. Напротив, режиссерская работа Шаляпина или Ершова проходила преимущественно в русле индуктивизма, поскольку отправлялась в общем от актерских импульсов.

В Ленинградском балете типичным индуктивистом является Вайнонен, и полная ему противоположность – Захаров. Индуктивистом является также Варковицкий, которого постигла неудача в первой редакции „Ночи перед Рождеством“. Он увлекся одной частной деталью – гигантскими шагами – и потерял целое. А в результате от гигантских шагов пришлось отказаться совсем. Обнаружилось, что без того, что казалось главным можно и совсем обойтись.

Последовательный дедуктивист Ф. В. Лопухов, который очень редко и неохотно отступает от точного, по тактам размеченного плана. Здесь, между прочим, лежит принципиальное различие между балетной и драматической режиссурой в смысле метода работы. Самое большое различие между драматической и балетной режиссурой (С. 42) кроется в подходе к самому существенному – к работе с актером. Режиссер драмы в большей степени должен развивать инициативу у актеров. Развивая актерскую фантазию, режиссер старается воздерживаться от показа. Но и в балете возможна исполнительская творческая инициатива. Я сам был свидетелем, когда Василий Иванович Вайнонен в «Раймонде» намечал только общие контуры (даже в адажио), а исполнители разрабатывали его самостоятельно. А, если вы работаете пантомимой с Улановой, то достаточно ей рассказать задание, и она выполнит их сама. А балетмейстеры, к сожалению, любят играть за актеров. Это,

конечно, неправильно. Я понимаю: балетмейстер ограничен временем, числом тактов, но это ограниченность относительная. Самое страшное, что, показывая характер, движение, балетмейстер часто дает уже интерпретацию этого движения. Талантливый человек возьмет движение, а интерпретацию даст свою. А неталантливый – просто механически скопирует. Другое дело, когда в работе над образом начинают преобладать законы драмы. Мне кажется, что хореографический театр переживает сейчас тяжелую болезнь – подчинение своей природы законам драматического театра. Это тенденция глубоко неверная, я уже говорил об этом. Хореографический театр должен взять многое у театра драматического, но взятое должен использовать по законам присущим ему – хореографическому театру. Сейчас мы очень часто начинаем многое некритически переносить из драматического театра в область балета, и от этого страдает сама природа балетного искусства. И это особенно важно в области работы с актером. Сценический образ в балете должен решаться, прежде всего, ПЛАСТИЧЕСКИ, избегая приемов внешней поверхностной изобразительности).

Мне хотелось бы сегодня ознакомить вас еще с одним весьма важным качеством режиссерского мышления. Речь идет о так называемом «ВЕРТИКАЛЬНОМ МЫШЛЕНИИ» (или «КОМПЛЕКСНОМ»). Это – то самое мышление, которое вырабатывает в себе дирижер. Когда дирижер читает партитуру, он умеет точно определить основную (С. 43) группу инструментов, ведущую главную музыкальную тему в отличие от тех инструментов, которые лишь аккомпанируют главной теме. Мне кажется, что подобная аналогия вполне уместна при характеристике творческого процесса режиссера-постановщика и драматического, и музыкального спектакля. Театр есть всегда сложный комплекс компонентов, и часто тема действия передается через все (или, по крайней мере, через многие) компоненты этого комплекса. Режиссер должен совершенно ясно представлять себе, какой из компонентов комплекса, в каждый данный момент, играет ведущую роль, т. е. несет основную нагрузку в раскрытии темы, и какова функция всех остальных компонентов. А для этого необходимо обладать тем самым своеобразным «вертикальным» мышлением, о котором здесь идет речь (4).»

С. 144

«Водевиль постепенно утрачивает свою музыкальную часть, куплеты исчезают, и водевиль превращается в так называемую шутку. „Шутки“ Чехова: „Юбилей“, „Свадьба“, „Медведь“, „Предложение“ – это последнее звено в истории русского водевиля.

Отличие водевиля от комической оперы в том, что он отличается гораздо меньшей музыкальной насыщенностью. В водевиле отсутствуют сложные детально разработанные музыкальные финалы».

«Мелодрама есть ДРАМАТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ, СОПРОВОЖДАЕМОЕ МУЗЫКОЙ И ИЗОБИЛЮЮЩЕЕ СОБЫТИЯМИ ОСОБОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ЗНАЧИТЕЛЬНОСТИ: мщение, убийство, казнь и т. д. Этот своеобразный жанр, возникнув во Франции в конце XVIII века, процветает на бульваре, в бульварных театрах. Создателем его считается Пиксерикур, а мы, обычный зритель, знаем о мелодраме по позднему ее представителю, драматургу этого жанра д'Эннери („Парижские нищие“, „Две сиротки“, „Два подростка“ и „Воровка детей“).

С. 145

Характерной особенностью этого жанра является прежде всего то, что драматический текст сопровождается музыкой. Музыка применяется в двух случаях: в первом случае она усиливает создавшееся впечатление, сопровождает все кульминационные моменты – горе, отчаяние матери, с другой стороны, музыка служит фоном, на котором совершается пантомима – кража ребенка, убийство и т. д.»

«Мне кажется, что можно пользоваться аналогией из области музыковедения. Недаром один из драматургов назвал свою пьесу „патетической сонатой“. Мне кажется, это возможно. Вполне реален драматический спектакль (и тем более, конечно, хореографический спектакль), трактуемый как соната, симфония, с четырехчастным делением, с наименованием отдельных частей спектакля: Allegro, Andante и т. д.

Можно пользоваться аналогиями и из области изобразительных искусств. И здесь на память мне приходит один спектакль, имевший место у нас в Ленинграде, на праздновании десятилетия (С. 154) Октябрьской революции в 1927 году, в Кировской театре, когда режиссером Виктором Романовичем Раппопортом был поставлен „Перекоп“. Это, несомненно, новый жанр, который может быть охарактеризован как БАТАЛЬНЫЕ СЦЕНЫ. Есть термин „батальная живопись“ и соответственно этому термину в живописи можно, по аналогии, определить этот жанр как батальные сцены или сцены из Гражданской войны.

Эти „батальные сцены“, мне кажется, чрезвычайно успешно могут быть применимы в так называемых цирковых пантомимах, где, правда, нужно сказать, этот прием уже пользовался. И там существует определенная традиция постановки батальных пантомимических сцен.

Мне кажется, что в области жанра режиссер, при постановке советского репертуара должен проявить большую творческую фантазию

и настойчивость в области создания и изобретения новых сценических приемов.

Он может осуществить эту задачу, с одной стороны заимствуя по аналогии из областей соседних, смежных искусств, а с другой стороны – в зависимости от нового содержания, создавая совершенно новые формы. Очень часто сами драматурги чувствуют необходимость в новых формах при новой постановке пьесы, но дают только отдельные намеки. А способности и внутренний такт режиссера, мне кажется, и рожают чувство необходимости понять эти намеки, поддержать и развить эти намеки как нечто основное и целостное.

Так дело обстоит с созданием новых жанров в области советской тематики.»

С. 194

«Неизбежно при этом прибегать к цвету: цвет больше, чем объемная форма, является передатчиком смыслового значения (например, контраст черного и белого).

Особенно важно это продумывать при оформлении спектаклей музыкального жанра. Вся гамма цветов делится на теплую гамму – от красного – и на холодную – от синего. В этом есть определенное соответствие с музыкой.»

«В балетных спектаклях, где есть частые перемены, должно быть учтено то количество тактов, которое существует в музыке на перемену; что же касается антрактов между отдельными актами, то, как правило, антракт больше 20 минут иметь не следует; для балетного спектакля 25 минут (учитывая, что очень часто приходится переодеваться всему кордебалету) – это предел допустимого антракта».

С. 205

#### «7. МУЗЫКА В ТЕАТРЕ ДРАМЫ

Музыка – одно из самых сильных средств сценического воздействия на театре. Театральный оркестр малочисленен (по сравнению с оперным или симфоническим), но в нем больше ударных, медных и деревянных инструментов (пропорционально к общему составу). Они дают тембры более разнообразные и более выгодные по выразительности, нежели струнные. Самый же «нетеатральный» музыкальный инструмент – рояль. Создавая музыкальное оформление спектакля, нужно добиваться, чтобы на протяжении всего спектакля чувствовалась бы единая музыкально-театральная форма, т. е. чтобы господствовал какой-нибудь один определенный принцип использования музыки. Иначе говоря, качество музыки (С. 237) в спектакле (т. е. ее характер, особенность) должно быть однородным. Производимое иногда соединение в одном

спектакле нескольких композиторов – Глинки, Бизе, Моцарта, Чайковского, Рахманинова и т. д. – тематически может быть оправдано, но все равно получается музыкально стиливой разноречивой, который мешает целостности впечатления. Поэтому, очень важно, чтобы музыкальные эпизоды оформлял музыкант. В сегодняшнем драматическом театре почти всегда имеется должность заведующего музыкальной частью так, что организационно этот вопрос не встречает серьезных трудностей.

Театральная музыка постоянно бывает наполнена заимствованиями и привычными театральными ситуациями; может быть это и неплохо.

Следует избегать большого количества музыки и давать ее только там, где она сюжетно или эмоционально необходима.

Качество музыки в спектакле может различаться по следующим признакам:

1. БЫТОВАЯ МУЗЫКА (когда играют или поют по ходу действия);
2. Музыка, дающее УСИЛИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ФОНА (т. е. создающая определенную атмосферу). Этот вид музыки особенно важен в моменты кульминаций. В мелодраме такая музыка повышает смысловую нагрузку;
3. Музыка ИЛЛЮСТРАТИВНО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ (бой, буря, гроза, ветер и т. п.).

С. 238»

«С. 259

Составлением режиссерской экспликации заканчивается этап кабинетной работы режиссера – его подготовки к постановке спектакля. Подготовка эта, как мы видели, охватывает огромный комплекс больших проблем и частных вопросов: анализ пьесы, ее драматургическая структура (текстовая – в драме и музыкальная – в опере), выяснение идеи сквозного действия, тематических линий, стилистических особенностей, определение жанра и обдумывание его сценического решения – таковы, как мы видели, основные проблемы, уяснение которых ложится в основу режиссерского замысла спектакля.»

«Если в драматическом театре застольный период представляет собой давно узаконенный этап работы, имеющий большой практический опыт и свою методику, то в музыкальном театре приходится еще бороться за его внедрение. При подготовке оперного спектакля этот метод, как мы уже говорили, принимает своеобразное качество, которое может быть названо „работа за роялем“. Гораздо больше сомнений вызывает этот вопрос в балетном спектакле.

Может ли иметь место „застольный период“ в работе режиссера над хореографическим спектаклем?

Насколько мне известно, существует такая последовательность работы балетмейстера в репетиционном зале: сначала проходятся все сольные партии, затем идут малые ансамбли (двойные, тройные и т. д.), затем сцены кордебалета, дальше работа с мимистами, и, наконец, сводные репетиции по актам. После этого балет репетируется (С. 282) целиком, и когда он примерно сложен, его переносят на сценическую площадку театра. Таким образом, к тому времени, когда начинаются репетиции на сцене, весь костяк должен быть уже сделан.

В практике хореографического спектакля почти ни ощущается того, с чем непременно знакомятся актеры драматического театра. В балетном спектакле, даже солисты обычно плохо знают последовательность тех сцен, в которых они заняты, а, что касается, кордебалета, то он не знает ничего.

Мне кажется, что и в практике хореографического спектакля можно так или иначе подойти к вопросу работы за столом.

Что для этого надо сделать?

Прежде всего собрать так называемых «солистов», т. е. людей, занятых в действенной танцевальной части спектакля, еще раз прочитать им пьесу и вместе с тем проиграть (музыкально) либретто. (Прочтение либретто без музыки не имеет никакого смысла. Роль можно делать только тогда, когда каждому исполнителю даны куски текста и куски либретто по каждой сцене и куски музыки, под которую он должен действовать.)

Когда вся пьеса таким способом прослушана, режиссер, как и в драматическом театре (но в более развернутом виде), дает точную наметку образов и формулирует конкретные задачи для каждой сцены.

Таким образом определяются: действие всей пьесы, действие каждой картины, и конкретные задачи каждого исполнителя в каждой сцене.

Иные балетмейстеры могут возразить, заявив, что это не соответствует технике балетного спектакля, что они должны начинать с танцевальных номеров. Может быть и нужно начинать с танца. Но ведь танец – это высшая действенная точка спектакля. Характер и сущность танца вытекают из пантомимического действия, которое танцу предшествует. Чтобы как-то насытить танец, нужно дать то предшествующее действие, которое обуславливает поведение данного персонажа, – его поведение в танце. При таком подходе к балетному спектаклю, он становится действенным и тематически насыщенным, что является в советском балете неслучайным требованием.

Что касается этюдов, то и они являются вполне возможными при подготовке балета. Надо только иметь в виду возникающую здесь трудность: этюд должен быть музыкальным, т. е. идти под музыкальное

сопровождение, при том – достаточно квалифицированное по качеству музыки и исполнения; надо, следовательно, обеспечить участие в этой работе композитора или концертмейстера, владеющего даром импровизации.

Думается, что в будущем балете должны различаться два вида танцев: **ДЕЙСТВЕННЫЕ** и **ЭКСПОЗИЦИОННЫЕ**.

Экспозиционный танец дается для выявления характера, для обусловленности действенного танца. Для этого надо в разговорах с исполнителями достаточно подробно остановиться на первом акте, детально обсудить каждую сцену за столом (вернее, за роялем), тщательно разбирая все задачи, которые актер должен осуществлять на сцене.

Так же подробно и последовательно надо разобрать 2-й и 3-й акты, чтобы актер, пробыв на репетициях, хорошо знал все строение действия по всему спектаклю, чтобы понимал, где экспозиционная часть спектакля, где кульминация, где развязка. С другой стороны, он должен знать **СВОЮ ЛИНИЮ РАЗВИТИЯ**, свою кульминацию, свои отношения со всеми другими действующими лицами, должен ясно себе представлять, как эти отношения изменяются на протяжении пьесы, как он сам изменяется по ходу действия, чем заканчивается его роль. Только это даст ему возможность соразмерить свои собственные силы на протяжении всего спектакля, с теми задачами, которые перед ним поставлены.

Так должна проводиться работа с солистами, и не только с ними. Так должна проводиться работа и с корифеями.

Имея дело с ролями „для пьесы“, надо стремиться к тому, чтобы ставить задачи простые, несложные и предельно конкретные. Особенно трудно в этом смысле с „подругами“. Это – роли, не создающие действия, а роли вспомогательные, служащие частным оттенкам действия, роли „для действия“.

Еще сложнее с мимансом и кордебалетом. Здесь надо меньше говорить, стараться любыми средствами заинтересовать (С. 284) вать. Для этого лучше всего показать рисунки костюмов. Имея в руках эскизы, легче будет объяснить существо и характер поведения.»

«Очень часто экспозиционная мизансцена требует музыкальных характеристик. Последние ставят акцент над смысловым характером мизансцены, расширяют ее содержание и масштабность. Темп по большей части замедленный. Неторопливое начало выгодно своим контрастированием с последующим нагнетанием динамики.

В смысле темпа и музыкальных характеристик здесь господствует „легато“.

Действенные мизансцены должны быть более быстрыми и стремительными – конечно в соответствии с нарастающей динамикой действия. 317»

С. 329

«Так, например, использование принципов симметрии и асимметрии ограничено рамками жанровых различий. Принцип симметрии в большей мере связан с моментом условности и удаётся в тех жанрах, которые возникли из традиций оперно-балетных представлений, комической оперы XVIII-го века, классицистической трагедии, музыкальной трагедии Глюка, комедии Мольера, Реньяра, отчасти Гольдони.»

С. 335

«Огромное значение имеют массовые сцены в оперных спектаклях и в некоторых балетах. В балете „Пламя Парижа“ весь третий акт представляет собой развернутую массовую сцену, которая получила в спектакле очень яркое действенное решение.

В оперном репертуаре наиболее яркие действенные сцены мы находим у Мусоргского в „Хованщине“, „Борисе Годунове“ и „Сорочинской ярмарке“. В зависимости от того, какую функцию несет каждая из этих сцен, совершенно различные задания будут даваться актерам. Так, сцена у Василия Блаженного является активно действенной, причем напряжение действия создается соотношением народа, сплоченного в своем негодующем требовании – „Хлеба“ – и одинокой фигурой потерявшего опору паря.

Напротив, в сцене смерти Бориса все действие перенесено на фигуру главного героя, а масса имеет чисто фоновое значение. Характерное построение имеет 1-е действие „Кармен“ у Бизе. Начало картины характеризуется активным действием различных групп, составляющих массу. Здесь могут быть даны различные сценки бытового содержания – продажа апельсинов, заигрывание кавалеров с девушками, игра в карты, мелкая кража и т. п. Но как только появляется Микаэла – все моментально прекращается, и качество сцены уже другое: масса становится фоновой. Это различие функциональной роли массовой сцены чрезвычайно важно для режиссера. Без него легко может быть нарушена вся логика действия, и массовая сцена приобретает характер вставного аттракциона».

С. 337

«Прием „цветочной тропы“ в музыкальном театре может быть использован особенно плодотворно, в частности, там, где имеются действительно-значительные выходы героев (337) на фоне оркестровой музыки [42].»

«Несколько дополнительных замечаний надо сделать применительно к монтировочным репетициям в музыкальных театрах.

С. 371

Здесь вступает новый фактор – оркестр, который определяет функции монтировки в точных временных рамках.

Поэтому, проводится монтировочная – оркестровая репетиция с исполнителями, которые не поют, а действуют пантомимически. Задачей является проверка всей монтировки актерами с функциональным исполнением всех находящихся на сцене вещей.

После поактных монтировочных репетиций назначаются корректурные сценические репетиции под рояль, для исправления ошибок, имевших место на оркестровых монтировочных.

В музыкальном театре очень важен еще момент соотношения ОРКЕСТРА И СВЕТА. Освещенность сцены, рассчитанная для драматического действия, может оказаться совершенно неверной при действии музыкальном. Существуют какие-то закономерные связи между звучанием оркестра и „звучанием“ света. Свет может сделать звучание музыки более интенсивным и, напротив, может его „погасить“. Режиссер и художник должны это очень остро чувствовать. Оркестровые-монтировочные репетиции и служат тому, чтобы вносить в эти соотношения необходимые коррективы.»

«Сколько нужно монтировочных репетиций с исполнителями, сказать очень трудно: пожалуй, чем больше, тем лучше. Но, во всяком случае, кроме поактных репетиций, необходимо иметь не меньше двух полных монтировочных репетиций для каждого состава.

Очень сложен этот вопрос в музыкальном театре. Здесь, скорее всего, необходимо провести для каждого состава по четыре репетиции: две под рояль и две с оркестром. Кроме того, очень плохо, когда полное число репетиций дается лишь первому составу, а остальные репетируют наскоро. Лучше репетировать с двумя составами параллельно. Это всегда трудно, но зато дает лучшие результаты. Ведь оба состава в одинаковой мере являются участниками всех элементов спектакля и должны быть поставлены в равные условия. Тогда только можно получить полное качество.

К сожалению, в оперном и в балетном театре всегда не хватает времени, количество репетиционных точек сводится к минимуму, и намеченные здесь нормы представляются лишь идеалом, о котором можно только мечтать.

С. 382»

«К сожалению, очень часто, особенно в условиях музыкального театра, исполнители (С. 398) лями обращаются как с куклами-марионетками,

которые, как по приказу, переходят с одного квадрата шахматной доски на другой. Такое отношение имеется, и это отношение – совершенно неправильно. В особенности этим грешит оперный театр.»

«Иногда, на первом спектакле может произойти, что какие-то отдельные сцены или даже какая-то очень крупная часть спектакля не воспринимается зрителем, хотя на генеральных репетициях она проходила вполне благополучно. В моем опыте был такой случай, когда я ставил вместе с Петровым «Дельца» на сцене бывшего Александринского театра. Генеральные прошли с полным успехом. На премьере пять картин имели бешеный успех, а шестая потерпела полное фиаско. Из-за чего? – Из-за словесной сцены старух. После премьеры пришлось мне и Петрову экстренно делать купюры, и следующий спектакль шел уже в новой редакции – словесная сцена старых женщин была выкинута (по тексту примерно 12–15 страниц).

С. 399

К таким случаям надо всегда быть готовым и не колебаться делать купюру, если, конечно, это не вредит логике действий. В музыкальных спектаклях это значительно труднее, т. к. каждая купюра связана с музыкой, с оркестром, но полагаю, что в крайнем случае и там могут быть сделаны купюры по договоренности с дирижером. Повторяю – только в крайнем случае.»

«Надо иметь ввиду, что хронометрирование, проведенное на последних репетициях, является предварительным. Точное понятие о хронометраже спектакля может быть установлено только после премьеры. Реакция зрителя вносит известные поправки и хронометрические записи, поскольку течение действия может прерываться длительным смехом или аплодисментами. В музыкальном театре, особенно в балетном спектакле, это может совершенно нарушить временные пропорции в ходе действия, благодаря бисированию отдельных номеров. Это совершенно уничтожает непрерывность действия и его нормальное развитие. Вы готовите кульминацию, происходит нарастание действия, напряжение растет, и вдруг эта кульминация срывается и заменяется „между-действием“, которое механически разъединяет последовательные его моменты. До тех пор, пока балеты не будут строиться так, чтобы одно действие непосредственно переходило в другое, чтобы непрерывность действия не нарушалась варварским обычаем бисировать отдельные номера, до тех пор достигнуть подлинной целостности хореографического спектакля представляется мне невозможным.

С. 413»

## 12. «ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ РАБОТА В. Н. СОЛОВЬЕВА НА РЕЖИССЕРСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

(Извлечение из статьи преподавателя

Госконсерватории Е. М. НЕУЙМИНОЙ, посвященной работе  
В. Н. Соловьева с режиссерскими кадрами музыкального театра)

С. 476

В 1935-м году В. Н. Соловьев был приглашен в Ленинградскую консерваторию для чтения курсов „История театральных течений“ и „Основы режиссуры“ на только что сформировавшееся отделение оперной режиссуры. Задачей нового отделения, носившего в значительной степени экспериментальный характер, было искание особых специфических методов сценического решения музыкального спектакля, а равно и основ актерского мастерства, которое опиралось бы на музыкальные законы, в отличие от закономерностей драматического театра. Отделение было небольшое, 5–6 человек, из которых почти все имели то или иное музыкальное образование.

В эту среду В. Н. Соловьев внес всестороннюю культуру и большой опыт режиссерской работы. Лекции по „Основам режиссуры“ В. Н. Соловьев строил таким образом, что они оказывались не только теоретическим курсом, дававшим основные знания по решению и построению спектакля, но, по существу, ставили на продуманный методический путь, ведущий к подлинному профессионализму в области режиссуры. Благодаря этому, занятия с В. Н. Соловьевым становились для нас действительно основой всей нашей практической работы. Этому в большой мере способствовало то, что ряд теоретических положений курса мы имели возможность проверять и „наблюдать в действии“ на практике создаваемых В. Н. Соловьевым спектаклей. Теснейшая зависимость теоретических положений и практического их воплощения была одним из основных отличительных качеств педагогического и творческого метода В. Н. Соловьева. В каждой работе своих учеников В. Н. Соловьев придирчиво следил за творческим претворением теории на практике, за последовательной реализацией в художественной форме основных положений курса.

В первоначальных работах студентов В. Н. Соловьев не боялся иной раз добиваться даже и сухой схемы построения спектакля, считая, что каждый студент должен пройти через такой этап, который являлся своеобразной „грамматической“ основой, необходимой для последующего творческого разворота.

С. 477

Не имея вначале своего специального класса режиссуры, В. Н. Соловьев на своих уроках не раз беспощадно „разносил“ ученические работы, за которые другие преподаватели не скупилась ставить пятерки. С первых же шагов начинающего свой режиссерский путь студента, В. Н. Соловьев требовал от него профессионального отношения к решаемой им задаче построения спектакля, а не просто вольной игры воображения.

Эти отличительные черты педагогического метода В. Н. Соловьева могут быть, мне кажется, раскрыты с большей конкретностью на примере двух моих ученических работ. Первую из этих работ я выполняла по классу А. Б. Винера, который на первых шагах обучения сознательно ставил чисто педагогическую задачу: раскрыть индивидуальность студента, выявить его творческие способности, развить воображение, научить творчески мыслить. В процессе работы с точки зрения применения основ режиссуры – я могла опираться лишь на первые два раздела курса, в которые входило прочтение пьесы, изучение вспомогательных материалов и анализ текста (в том числе и музыкальной драматургии). Все остальное разрабатывалось „по наитию“. Работа шла очень увлеченно, с большим творческим запалом, но, по существу, в большинстве своих разделов, чисто интуитивно. Поэтому, такие вопросы как жанровое решение спектакля, его идейно-тематическая концепция, смысловые тематические куски совершенно не были мной разработаны.

К весенней сессии работа была закончена и решена в макете. На экзамене я получила всеобщее одобрение и оценку «отлично». В. Н. Соловьев долго изучал макет, внимательно слушал и... молчал.

Мы все с большим уважением относились к В. Н. Соловьеву, очень считались с его мнением, и поэтому я с нетерпением ждала его отзыва о своей первой работе. Мне как-то чувствовалось, что он один придерживается особого и далеко не лестного для меня мнения.

С. 478

И вот, мы остались одни перед макетом. Владимир Николаевич не счел нужным смягчить удар и высказал свое мнение в достаточно резкой форме: „все это одно сплошное, ничем не оправданное нагромождение, сценическое беззаконие, отсутствие элементарной профессиональной грамотности. Ни на одной сцене ни один художник не мог бы всего этого нагромоздить.“

В решении спектакля нет никакой конкретной идейной направленности; отсюда почти полностью отсутствует логика мизансцен: непонятно, откуда они взялись, чем оправданы и для чего существуют“.

У меня возник огромный внутренний протест против этой жестокой критики, но Владимир Николаевич сумел очень точно, профессионально и логично разбить все мои доводы. В. Н. Соловьев сурово осуждал дилетантизм, в какой бы форме он не проявлялся. С первых же шагов он требовал от студента профессионального подхода к осуществлению режиссерского замысла, разумного, логически-обоснованного, а не эмоционально-интуитивного отношения к материалу сценического воплощения. Еще более ярким примером педагогической требовательности и метода В. Н. Соловьева может служить моя дипломная работа – комическая опера Делиба „Так сказал король“, которую я выполняла уже по классу В. Н. Соловьева.

Началась наша совместная работа с молодым одаренным художником В. Н. Сунцевой, которая, несмотря на свой сравнительно небольшой театральный опыт, подсказала мне ряд интересных, ярких решений.

Работа нас очень увлекала, и мы, довольные ее результатами, уверенные в правильности наших решений, пришли на первую встречу к Владимиру Николаевичу с рядом готовых эскизов и разработанной мною режиссерской экспликацией спектакля.

Спектакль решался нами в гротескно-буффонадном плане, в броских мизансценах – по существу внешне игровых. Жанр был нами определен как комедия положений, и, пойдя увлеченно по (С. 479) этой линии, я не особенно задумывалась об идейной направленности спектакля, об его смысловом значении, о логике развития мизансцен. Все было чрезвычайно легковесно, и носило в целом чисто развлекательный характер. Разработанный нами игровой занавес как бы задавал тон всему спектаклю, определяя стилевые черты его дальнейшего развития. На увертюре, после поднятия основного занавеса, в вырезанных медальонах, разбросанных по белому фону игрового занавеса, показывались в подчеркнуто-комическом виде все персонажи спектакля, из которых центральной фигурой был маркиз де Монкатур, окруженный всей своей многочисленной семьей.

Время действия определялось нами царствованием Людовика XIV-го, место действия – Версаль.

Владимир Николаевич принял нашу работу буквально в штыки, хотя многие частности ему и понравились. Он сразу же поставил передо мной задачу серьезной и профессиональной разработки материала, которую в данном варианте он считал совершенно недостаточной. „Эмоциональность, – говорил он, – восторженность, воображение и фантазия – все это очень хорошо, но этим будете заниматься после окончания вуза, когда станете режиссером. Сейчас же я хочу видеть, насколько вы

овладели не только эмоциональностью, фантазией и творческим воображением, но и технологией построения спектакля, умением в первую очередь направлять свою творческую мысль на анализ произведения, которое Вы должны творчески осуществить, правильно раскрывая авторский замысел“.

Всю работу пришлось начать сначала.

С позиций, подсказанных В. Н. Соловьевым, работа сразу же приняла совершенно другой характер. Если в первом варианте весь замысел концентрировался вокруг маркиза и его семьи и развивался через изобилие пестро сменяющихся мизансцен, то в новом варианте четче определилась идея спектакля, произошло (С. 480) подчинение каждого акта главному замыслу, возникла логически развивающаяся линия мизансцен, сменившая произвольные „находки“ режиссерского фантазирования.

Для этого пришлось пересмотреть с начала до конца весь материал. На этот раз я остановила свое внимание на первоисточнике либретто – пьесе Кондиня.

Дело в том, что музыка Делиба, лишенная сквозной драматургической линии, состоявшая из ряда прелестных, но отдельных номеров преимущественно танцевального характера, не давала возможности подойти к решению спектакля в более серьезном плане. В результате нового прочтения текста и тщательного анализа материала, на первое место выдвинулись образы служанки Жавотты и ее жениха, деревенского парня Бенуа. Их поведение и поступки резко контрастировали с поведением и поступками маркиза и всего его многочисленного семейства. Простота и непосредственность человеческих чувств, стремление к природе, слитность с ней, противостояли искусственности, изломанности, манерности, к которым тяготели провинциальные нувориши. Линия Жавотты и Бенуа была явно созвучна идеалам Руссо, и моя режиссерская мысль пошла теперь именно в этом направлении. В результате мы решили перенести время действия в царствование Людовика XVI-го, когда идеи Руссо занимали заметное место в общественной мысли французской передовой интеллигенции.

Определилась идея спектакля: смысл ее сводился к тому, что в борьбе двух начал – фальшивой искусственности и непосредственной чистоты человеческих чувств, последняя должна восторжествовать.

В итоге, спектакль, не теряя своей занимательности, получил совершенно иное звучание. Четко определились действенные линии, куски, задачи каждого акта, логика развития мизансцен. Была составлена режиссерская партитура спектакля.

С. 481

Сейчас очень трудно восстановить в памяти те очень острые действенные определения кусков и задач, которые были подсказаны Владимиром Николаевичем. Запомнилось одно из определений первого действия: „На пороге версальского вестибюля“. Маркиз собирается во дворец на представление королю, все семейство помогает ему в этих сборах, которые заканчиваются торжественным шествием разодетого в пух и прах маркиза. Таково содержание этого большого куска. Небольшая деталь в названии – „на пороге“ придавала совершенно иной характер всему поведению действующих лиц и развитию действий. В этом «на пороге» звучит насмешка, тонкая издевка над полуграмотным нуворишем, над жалкой напыщенностью всей его нелепой фигуры. В первом варианте определение было значительно прямолинейное, нечто вроде „волнительные сборы“, которое по сути дела никак не вскрывало действие и характер поведения действующих лиц.

Постепенно оказывалось, что линия Жавотты и Бенуа с каждым актом выявлялась все отчетливее и ярче. Спектакль заканчивался их основной темой – уходящие вдаль, обнявшиеся фигуры, постепенно растворяющиеся в розоватых тонах восходящего солнца.

При защите диплома мнения разделились... хотя всеми работа была оценена отметкой „отлично“. Некоторые педагоги считали решение спектакля слишком серьезным; мне ставили в вину недостаточную яркость воображения, приоритет рассудочного начала. Тем не менее, у меня навсегда осталась огромная благодарность В. Н. Соловьеву, который сознательно провел меня в процессе творческого воплощения спектакля сквозь строй теоретических основ режиссуры, которые не давали возможности решать спектакль лишь на основе чисто интуитивного, чувственного восприятия материала.

С. 482

Очень интересной, высоко профессиональной была коллективная работа троих выпускников по классу В. Н. Соловьева – Ожиговой, Руч и Стеркина – поставивших на сцене Оперной Студии консерватории оперу Чимароза „Тайный брак“.

В последующие годы самостоятельной работы мне еще и еще раз пришлось убедиться в правоте творческого метода В. Н. Соловьева. Думаю, что не ошибусь, если скажу, что его заветы тщательно хранят все его ученики и стремятся передать их молодому поколению. Донести педагогическое наследие В. Н. Соловьева до новой сцены музыкальной режиссуры является чрезвычайно важной актуальной задачей.

С. 483»

## 13. Г. Н. Гурьев. «Одна, но пламенная страсть»

Поздней осенью 1918 года в темный и холодный вечер я оказался во дворе дома I 27 по бывшей Миллионной, ныне улице Халтурина, в поисках немного загадочного учреждения с интригующим названием Курсцемас, что означало Курсы мастерства сценических постановок, организованные Мейерхольдом. Я долго смотрел на темные окна двора, пытался найти людей, которые указали бы мне желанное учреждение. Наконец, я набрел на одного опоздавшего на занятия курсанта, который по черной лестнице провел меня на второй этаж, в канцелярию курсов.

Формальности были просты. Меня встретил подвижный, энергичный человек, носивший парадоксальную для тех дней фамилию Буржуа.

Он оказался заместителем директора по художественной части, но ведал и бухгалтерией и организационными делами курсов. Записав карандашиком мою фамилию, он провел меня в класс, освещенный слабым пламенем камина.

Я увидел людей, одетых весьма разнохарактерно, сидевших за простым деревянным столом. Они внимательно следили за человеком в кресле у камина, освещавшего его лицо слабым огнем. Очень худое, усталое лицо, почти аскетического склада. Бородка типа Генри IV посередине щек переходила в запущенную небритость. Глаза все время менялись. То блуждали поверх голов слушателей, как будто в поисках объектов, нужных для формирования мысли, то напряженно глядели в одну точку, то обращались как бы вглубь себя и становились похожими на глубокие темные впадины. Вообще весь его облик напоминал изображения на старинных иконах.

Я обратил внимание и на голос – глуховатый, неопределенного тембра и все же притягивавший внимание. Шла речь о французском театре. Возникла ассоциация с испанским театром. Он говорил о режиссуре, Его речь, как и внешность, была своеобразной, синтаксически необычной. Понимать было трудно, я мучительно вслушивался и, наконец, уловил мысль, для меня очень новую и интересную. Оказывается, в каждой пьесе существует сценический сюжет и этот сценическим сюжет должен быть непременно раскрыт режиссером в действия и непременно в действии внешнем – физическом. И был приведен пример – интрига, которая ведется в „Бесприданнице“ вокруг Ларисы. Существует также сценический „мотив“. Это та психологическая ниточка, которая связывает сюжет и которая должна быть раскрыта путем психологического, внутреннего действия. Сценический сюжет должен быть реализован через сплетение сценических мотивов. То, что от завязки до развязки приводит к непрерывному

развитию действия – это и есть искусство режиссуры. Для меня это сверкнуло точно молния. Яркий, масштабный образ стал мне понятен.

Через несколько занятий я, как и все, очень хорошо понимал речь Соловьева. Впоследствии меня часто спрашивали – неужели вы понимаете Владимира Николаевича? Его, мол, невозможно понять! Но большинство учеников, моих товарищей, быстро начинали понимать это „непонятное“.

Мне кажется, такое противоречие объясняется тем, что Владимир Николаевич никогда не читал лекций. Он беседовал. Слушая его, мы каждый раз ощущали непосредственное рождение мысли – здесь, сейчас. Мысль развивалась при нас, и облекалась иногда в очень причудливые формы – речевые синкопы, постоянные смены ритма, выражений глаз, неожиданные жесты. Я понял, почему товарищи так напряженно слушали его. У нас было странное ощущение какого-то вдохновенного действия. Но тот, кто не воспринимал всем существом это таинство мгновенного рождения мысли, тот ничего и не понимал.

То же можно отнести и к спектаклям Владимира Николаевича. И в них было немало непонятного, запутанного, и тот, кто следил за отдельными словами ролей, тоже недоуменно пожимал плечами. Но зритель, следивший за рождением режиссерской мысли, подпадал под власть неотразимой образной силы и логики.

У меня часто возникал вопрос – в чем секрет притягательности и обаяния Владимира Николаевича. Разгадка не так уж легка. Нужно восстановить для будущих поколений творческий облик Соловьева, а это возможно только при серьезной, настойчивой работе. В ней мы найдем разгадку творческой личности художника.

Напомню эпизод, произошедший в ленинградском Доме Искусств в 30-е годы. На одной из режиссерских конференций Борис Вольфович Зон, выступая в прениях, задал вопрос, на который явно сам собирался ответить: „За что студенты любят Владимира Николаевича?“ Но, опередив оратора, ему неожиданно ответил многоголосый хор присутствующих: „За талант!“

И, действительно, те, кто помнит Владимира Николаевича, знают, что талантливость была его естественным, жизненным свойством – как дыхание. Прикоснувшись к пустяку, к безделице, он мог превратить ее в драгоценный перл. Вот эпизод из жизни Курсцемас. Перед 1 мая 1919 года к нам пришло распоряжение Театрального Отдела – принять участие в обслуживании первомайской демонстрации. Нам давали для этого трамвайную платформу. Распоряжение пришло за три дня до демонстрации. Владимир Николаевич с ходу организовал все группы. Начал рассказывать куски сценария. На следующий день принес тексты

отдельных фрагментов. Диктовал, складывал, объяснял, готовил бутафорию, репетировал до упада. В течение двух дней мы сделали программу. Два сценария. Один – „Петрушка, который любит“, другой – „Счастье планеты царя Магомета“. Это в первомайский-то праздник на второй год Революции! На фронтах – война, голод, театральная молодежь должна идти к революционным трудящимся Петрограда с творческой агитационной программой. И вдруг в это время мы выступаем с какой-то „бородинской отрыжкой“. Не вметается в голову! Но мы-то не задумывались, нам было интересно. Мы собрались, погрузились на трамвайную платформу и поехали по городу. На каждой остановке собирались огромные толпы. Нам хлопали, орали, заставляли повторять, нас не отпускали. Мы возвращались домой счастливые и без голоса. Скопом провожали Владимира Николаевича. На мою долю тогда выпало восемнадцать выступлений.

Теперь я вспоминаю эти спектакли как заряд какого-то абсолютно-го оптимизма, нечто, напоминающее в замысле вахтанговскую „Турандот“ – юмор, веселый смех, безошибочно дошедшие до зрителя. Заявка Комедии дель арте вдруг получила необычайное, остро современное и подлинно народное звучание. Весь эпизод – свидетельство блестящей одаренности Владимира Николаевича. Она сказала и в следующих массовых празднествах с его режиссурой.

Этот человек, такой слабый физически, нервный, невыдержанный, с рядом чудаческих черт, неприспособленный, как будто, к роли вождя и властителя дум, каждый раз им оказывался, столкнувшись с поверившей в него молодостью. К он был одержим в своей любви к театру, он, действительно, жил театром и ничего другого для него в мире не существовало. Но не потому, что от живой жизни он старался уйти в занимательную игру! Попросту, для него вся жизнь со всеми ее реальностями и чувствованиями преломлялась через волшебную призму театра. Подлинно: „Он знал одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть...“

Когда читаешь короткие записи в его дневниках, даже страшно становится иногда. Его день с 9, а то и с 8 утра был непрерывно заполнен различными делами без всякого перерыва. Лекции в Институте, репетиции в театре, заседания в Наркомпросе, снова репетиция на курсах или доклады, массовые зрелища и т. д. И так – каждый день. Он был больным человеком, но занятия редко пропускал. Вот запись в его записной книжке: „3 февраля. Чувствую себя плохо. Знобит. Померил температуру – 40°. – 4 февраля. Был врач. Что-то такое прописал, – 5-го утром. Репетировал в Институте“.

И так – несколько раз. 39° – 40° температура, а через день репетиция. Подлинное подвижничество. Но он-то никогда и не думал,

что совершает подвиг или что-то в себе преодолевает. Он просто жил своим магическим импульсом театра, как птица поет. И эта одержимость, чистая и беспорочная, она и была зерном его необычайной притягательности. „Только одержимые могут войти в храм славы“; хотя не все одержимые входят в этот храм. Он был одержимым и не вошел в храм славы. Няне дело, чтобы он занял в храме людской памяти достойное ему место.

Вот выдержка из письма В. В. Гиппиуса – Соловьеву:

„Мало людей, с которыми я встречался (а я встречался с бездной людей), доставили мне такую радость, как встреча с Вами“.

И еще – из письма к Соловьеву одного из талантливейших его учеников:

„Работа с Вами – это лучшее, что было в моей театральной жизни“. Юрий Лавров» [43].

#### 14. Петр Гусев. ВСТРЕЧИ С В. Н. СОЛОВЬЕВЫМ

Владимир Николаевич Соловьев начинал режиссерскую деятельность в Ленинградском ГАТОБе как партнер С. Э. Радлова [44]. Со стороны в их содружестве лидером казался Радлов. При ближайшем знакомстве выяснялось, что Радлов – организатор, толкач и пропагандист, а Соловьев душа общих идей и дел – серый кардинал.

Когда Радлов стал руководителем Ленинградского театра оперы и балета, ему пришлось взять на себя заботу о развитии двух новых для него видов искусства. И сразу же стал заниматься балетом и Соловьев. Он помог Ленинградскому хореографическому училищу создать сценарий „Фадетты“ для балетмейстера Л. Лавровского. Премьера состоялась в марте 1934 года. Могу заверить, что за весь период становления спектакля, душой его был Соловьев, хоть он и старался держаться в тени. Лавровский поначалу буквально ученически следовал мягким, но неотразимо убедительным советам, подсказкам, предложениям Соловьева. Фактически Соловьев был полноправным соавтором спектакля, но для афиши ограничился ролью консультанта.

Необходимо напомнить, что в это же время в ленинградском ГАТОБе шла работа Р. Захарова [45] и С. Радлова над „Бахчисарайским фонтаном“. Окружение у Захарова было завидное – Б. В. Асафьев, Н. Д. Волков, С. Э. Радлов, Е. А. Мравинский, В. М. Ходасевич – один другого образованнее, умнее и талантливее. <...> Премьера состоялась в сентябре 1934 года и оказала решающее влияние на Лавровского. В первоначальной редакции „Фадетты“ он не сумел еще выполнить многих

пожеланий Соловьева из-за возникших между ними разногласий. Однако новаторское решение „Бахчисарайского фонтана“ и советы Соловьева помогли Лавровскому значительно улучшить спектакль в его второй редакции на сцене ленинградского МАЛЕГОТа.

Разногласия между Соловьевым и Лавровским все же продолжались. К чему же подталкивал драматический режиссер Соловьев профессионального балетмейстера Лавровского? Как ни странно, к решению всех узловых моментов действия средствами активного, развитого классического и характерного танца. Лавровский мыслил в традициях того времени – он решал развитие действия только средствами пантомимы; в лучшем случае, средствами так называемой „танцевальной пантомимы“.

Мне довелось быть свидетелем споров Соловьева и Лавровского о сущности балетного спектакля. По их доводам и позициям могло показаться, что Соловьев – балетмейстер, а Лавровский – драматический режиссер. Причем Лавровский раздражался, а Соловьев посмеивался. Его острый ум и юмор ставили собеседника в тупик. Доводы были безупречны, а примеры из других балетов сверхубедительны. Особенно доставалось балету „Пламя Парижа“. Соловьев говорил: „Восемнадцать минут идет действие первого акта и нет ни одного танца. Если бы не гениальный танец басков и па-де-де в подражание донкихотовскому, то быть бы скуке и провалу! А ведь многие мизансцены первоклассны. Особенно финал третьего акта – „наплыв“, движение восставшего народа прямо на зрителя“.

Соловьев резко критиковал решение вне хореографии важнейших узлов сюжета, нападал и на традиционный дивертисмент в центре каждого акта. Ссылаясь на „Лебединое озеро“, Соловьев говорил, что хореография может потребовать остановки действия для рассказа о главном – о духовном мире героев, и само существо хореографии, ее богатство заключено именно в таких отступлениях. Лавровский не категорически утверждал, что будущее – за „драмой-балетом“, где все решается драматическим напряжением пантомимных сцен. Признаюсь, что, слушая их, мы склонялись тогда на сторону Лавровского. Нам понадобилось немало времени, чтобы убедиться в ошибках „драматического балета“ и пересмотреть свои прежние убеждения.

Крайняя противоположность взглядов не мешала Соловьеву и Лавровскому результативно работать вместе. Соловьев своих позиции не изменял, зато Лавровский постепенно начинал понимать значение и сущность больших композиций белотюникового балета. И вот неожиданный итог: имя Соловьева до сих пор прочно связано

с „драматическим балетом“ 30-х годов, хотя именно он, Владимир Николаевич, боролся за будущую хореодраму 60-х годов, которую уже тогда предвидел.

Мудрый был человек, высокообразованный, осторожный, понимавший несовместимость законов драмы, оперы и балета.

Случайность ли привела его в балет? Вряд ли. Скорее, поиск путей к осуществлению столь модного с и н т е т и ч е с кого спектакля; последняя проверка: нельзя ли получить синтез разных по своей специфике театральных искусств, то есть слить воедино их несовместимо разные выразительные средства? Задача неразрешимая даже для такого ума и такого уровня знаний, какие были у Соловьева. Да он и сам это знал.

Запомнились мне несколько прогулок с ним. Ему нравилось бродить по улице Росси и вокруг «Александринского» театра. Мы присоединялись к нему, и он вел неторопливую беседу, всегда – о человеческой душе, о долге, чести и красоте. От него я впервые услышал тезис древних: «Истина – это то же самое, что красота».

С Владимиром Николаевичем интересно было ходить по Ленинграду. Он знал о городе все и рассказывал о его архитектуре и архитекторах, о художниках, писателях, актерах, живших некогда там, где мы проходили. Он любил наш город, умел и нам внушить уважение и любовь к нему.

Радостно, даже лестно вспомнить, что общался с таким редким человеком, дарившим такое богатство души, ума, знаний. [46]

#### 15. Бруни Т. Г. <ВОСПОМИНАНИЯ О В. Н. СОЛОВЬЕВЕ. ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ВЕЧЕРЕ ПАМЯТИ РЕЖИССЕРА>

В моем возрасте вспоминать не просто. Старость стирает какие-то детали, другие – разбивает вдребезги, и нелегко из этих, иногда ярких и сверкающих черепков собрать целое.

Так и Владимира Николаевича Соловьева я гораздо ярче помню как человека, чем, скажем, как режиссера на репетициях...

Предварительную работу над оформлением спектакля он вел удивительно своеобразно, метод работы с художником был настолько необычен и интересен, что ему я обязана становлением своим как театрального художника больше, чем многим учившим меня педагогам. Он был прирожденным учителем... Считая самым главным войти в атмосферу, век, стилистику спектакля (тогда к этим вещам относились строго) и зажить во всем этом – он начинал бесконечные беседы «вокруг» спектакля, еще не касаясь самой пьесы...

Сколько он знал! Соединяя в себе историка, искусствоведа и фантазера, он обладал к тому же безошибочным в своем благородстве вкусом.

По ходу разговора мы начинали вместе смотреть книги, литографии, иногда даже, в увлечении, довольно далеко отходя в сторону от нашего «сюжета».

Владимир Николаевич собрал великолепную библиотеку (в те годы букинистические магазины были наводнены антикварными книгами). Особенно увлекался он романтической гравюрой первой половины XIX века и заразил этим увлечением и меня...

Мы сидели до поздней ночи в комнате с книжными полками, свет падал только на великолепные страницы, чудесно пахло старыми книгами, неслышно бродил на мягких лапах любимый рыжий кот Владимира Николаевича...

Поистине гофмановская обстановка! Стыл чай, к которому тщетно приглашала жена Владимира Николаевича. За книгой Соловьев был неутомим – бежали часы, уже не ходил транспорт, а он все меня не отпускал... Его нимало не волновало, как я отправлюсь домой (довольно далекое путешествие – иногда в мороз, иногда под проливным дождем). И я на это вовсе не сетовала – уж очень мне было с ним интересно!

Вот так открыл мне Владимир Николаевич прелесть и остроту Гаварни, романтический Париж Шампэна, причудливый мир Гранвиля.

Как-то, листая номера «Аполлона», во время работы над оперой Обера «Черное домино», мы натолкнулись на репродукции белой испанской готики, каменного кружева – архитектуры стиля «Мануэлино».

Это и стало основой сцены в монастыре. «Мануэлино» был открытием и для Владимира Николаевича.

Образ был найден настолько точно, настолько совпал со светлой музыкой Обера, что много лет спустя, когда уже не было на свете Владимира Николаевича, я, вернувшись к работе над «Домино» (на этот раз с режиссером А. Н. Киреевым), невольно перенесла в новый спектакль что-то от видения Владимира Николаевича. Времена. были другие, декорации условные – овальный паркетный станочек и кружевные «сукна», и завесы. Но в белых кружевных тюлях монастыря звучали те же мотивы белой архитектуры («соты», готические «стрелы») открытого Соловьевым «Мануэлино».

Подготовительный период в работе над декорациями был самым продолжительным – когда выкристаллизовывался «образ», когда Владимир Николаевич давал свои конкретные задания по спектаклю.

Он не любил сложных, запутанных композиций, не любил «перегруженности художником». Схема декораций была всегда очень проста, ясна, лаконична.

Две больших белых арки, за ними полукруглая стена и напряженно синее небо (монастырь в «Черном домино»).

Глубокий портал темного дерева (на весь спектакль), за которым менялись только монохромные завесы (конечно под романтическую гравюру!) – так было в спектакле «Лестница Славы» в театре Комедии.

На завесах были написаны, вернее нарисованы скрибовские интерьеры, в портале менялись скупые детали – то овальное окно, то вместо него – в том же овале – ваза с плющом (в той же общей коричневой тональности) или бюст философа. Намного мебели. Но зато каждая деталь этих очень простых декораций должна была стать предельно выразительной, точной.

Ничего случайного, «подборного». Все – до чернильницы с гусиным пером, подсвечника или кувшина нужно было точно продумать и скомпоновать.

У Владимира Николаевича была своеобразная черта – он не любил, в отличие от многих режиссеров, черновых набросков, хотя иногда они бывают очень динамичными и выразительными, несмотря на «перемазанность». Он добивался тщательных рисунков мебели, бутафории. А «черкушки», с которых начинается каждое оформление, должны были превращаться в маленькие законченные эскизы. Очень охотно он работал сразу в макете.

Как хорошо смотрелись в этих «простых» декорациях костюмы!

Владимир Николаевич очень любил работу над костюмом. Он часто «задавал» мне эскиз – играл мне задуманный персонаж. Играл так, как не мог сыграть после него ни один актер. Пластика Владимира Николаевича была удивительной. Очень худой, угловатый, похожий фигурой на причудливую марионетку – он обладал удивительным даром перевоплощения. И эти его «этюды» давали мне больше, нежели иные философские рассуждения о задачах и сущности того или иного действующего лица.

«Задав» художнику спектакль, Соловьев в общем оставлял его в покое, начинал общаться с ним уже реже, направлял очень мягко и ненавязчиво, в результате добиваясь поразительней слитности режиссуры с внешней формой спектакля.

Как я уже говорила, Владимир Николаевич был прирожденным педагогом, педагогом по призванию. Со своим тончайшим умом, он мог быть остер, насмешлив, ироничен... Но всегда добр. У него были удивительные глаза – необыкновенно светлые и всегда чуть печальные.

Вот таким он стоит передо мной – высокий, худой, весь из острых углов... Мне представляется, что таким был Карло Гоцци, когда

он бродил туманными вечерами по крутым мостикам и переулочкам Венеции, а ветер с моря трепал его плащ и срывал треуголку с его головы, наполненной причудливыми фантазиями и удивительными, волшебными сказками.

#### 16. Г. М. Полячек [47]. УЧИТЕЛЬ И ДРУГ

«У меня сохранился матрикул Ленинградского Государственного Техникума Сценических Искусств, на первом листе которого удостоверяется, что он выдан студенту режиссерского отделения в сентябре 1930 года.

Документ, на котором стоят подписи таких корифеев театральной науки, как С. Мокульский и Н. Извеков, И. Соллертинский и В. Дешевов, и – Владимир Николаевич Соловьев, личность едва ли не главная в моей жизни.

Наши учителя были энциклопедически образованными людьми, каждому была свойственна своя методика преподавания. Владимир Николаевич Соловьев, мастер по основному предмету – режиссуре, некоторым из нас назначал иногда встречи у себя дома. Там я стал книголюбом. Его увлекательные рассказы о книгах оказали влияние на всю мою последующую жизнь. Он разрешал мне рыться в его библиотеке и рассказывал целые новеллы о книгах. Особенно увлеченно – о французских изданиях и, прежде всего, о Мольере, перед гением которого Соловьев преклонялся всю жизнь.

Только по прошествии многих лет, обобщая свой творческий путь, невольно обращаешься к личности того, кто тебя направил, указал верный путь и доверил частицу самого себя.

Многие ученики Владимира Николаевича полностью оправдали его надежды. И среди них, угаданный в свое время Соловьевым, выдающийся артист современности Аркадий Райкин.

Для меня облик Соловьева-педагога близок облику таких корифеев педагогической науки, как Ушинский, Макаренко, Сухомлинский. Как и у них, у Владимира Николаевича главным в системе воспитания становилось воспитание личности.

Были труженики искусства, которые, хоть и не имели своих театров, своих трупп, достойно представляли передовую школу советского театра. Не случайно многие ученики Владимира Николаевича и сегодня украшают сцены МХАТ, Малого театра, оперных театров страны.

Я вспоминаю уроки Владимира Николаевича. Он нам ничего не навязывал. Он возбуждал творческую мысль, которая у каждого

из нас формировалась по-своему. Это часто порождало споры, дискуссии. В этих спорах рождались истины, которые мы воспринимали как открытия.

Сейчас благодородное дело исследователей театра – глубоко изучить творческую личность Владимира Николаевича Соловьева и, тем самым внести достойный вклад в советское театроведение.

xxx

После окончания второго курса, для прохождения режиссерской практики, я был направлен в Ленинградский театр Музыкальной комедии, который в то время находился в громадном здании Народного дома на Петроградской стороне.

То была тяжелая пора и для самого театра, и для жанра в целом. Прошло только два года с тех пор, как театр покончил с частной антрепризой и стал государственным. Репертуарные ограничения, запрет так называемой „венщины“, отсутствие ядра профессиональных актеров создали очень сложную обстановку. В этих условиях руководство театром, во главе которого стоял выдающийся театровед М. О. Янковский, находилось в непрерывном поиске нового, как в области музыки и драматургии, так и в области режиссуры.

В 1933 году театр получил клавиш одной из последних оперетт Кальмана „Фиалка Монмартра“. Сюжет и музыка этой оперетты заметно отличались от салонного, „венского“ направления своей демократичностью. Это не могло не привлечь театр. М. О. Янковский и режиссер Б. А. Чернявский написали новый текст. Встал вопрос, кому поручить постановку спектакля. Нужно было решительно отойти от формалистических изощрений, которыми грешили наши режиссеры и художники. „Фиалка Монмартра“ была хорошим поводом для утверждения в театре реалистических принципов.

Я вспомнил о том, как внимательно выслушивал Владимир Николаевич рассказы о театре оперетты и какие интересные мысли он мне „подбрасывал“. Я предложил М. О. Янковскому привлечь в театр Соловьева, и Янковский пригласил Владимира Николаевича для беседы.

Они встретились как старые друзья. Владимир Николаевич взял пьесу, прочел на обложке – «музыка Кальмана» и тут же, выкинув колленце, пропел – „Красотки, красотки, красотки кабаре...“ При этом он закашлялся (он страдал астмой и все же был заядлым курильщиком), а потом неожиданно схватил меня за шевелюру, притянул к себе и объявил: „Если я возьмусь, то при условии, чтобы Гриша (он называл меня по имени) тоже был со мной“.

Так я остался в театре, в котором после этого проработал 22 года.

xxx

Приступая к работе над спектаклем, Владимир Николаевич внимательно прочитывал пьесу, точно отмечая в режиссерском экземпляре драматургическое построение спектакля. По всей пьесе, по каждому акту, по каждому игровому куску и по каждой роли он определял репетиционный процесс по схеме: „завязка – развитие действия – кульминация – развязка“. От этой схемы он отталкивался в беседах с дирижером, в работе с художником и балетмейстером. По этой схеме я работал при воплощении на сценической площадке его замысла.

Владимир Николаевич пришел в театр в такое время, когда старое и новое стояли на грани решительного столкновения. Оперетте еще только предстояло решить задачу создания спектакля как единого цельного художественного произведения. И тут деятельность Владимира Николаевича была своевременной и полезной. Его знания, культура, режиссерское и педагогическое мастерство способствовали перестройке не только творческих методов театра, но и психологии творчества артистов.

Интересными представляются некоторые эпизоды из репетиционной практики Соловьева. Когда я репетировал по его заданию финал первого акта, возникла, казалось бы, неразрешимая проблема. По ходу действия выясняется, что двум обитателям мансарды, поэту и композитору повезло: их оперетта принята театром. По этому поводу получен аванс, и друзья ждут в гости своих коллег по искусству, которые всегда рады отметить любое торжество.

В ходе репетиции, на которую хор был вызван первый раз, выяснилось, что сделанный художником вход на мансарду – узкая, прорезанная в планшете щель – не способна пропустить такое количество людей, да еще за время, ограниченное 64-мя тактами быстрой музыки. Появился Владимир Николаевич (куривший до этого в фойе) и спросил, о чем мы спорим. Я сказал, что ищу решение выхода хора через узкую щель. Далее следует примерно такой разговор:

– Какого выхода?

– Как какого? Они же идут поздравить друзей!

Тогда Владимир Николаевич с криком – „Откройте занавес!“ – вбегает на сцену, снимая на ходу пиджак и, заикаясь немного от волнения, объявляет:

– Они не идут, а прут изо всех щелей!

Далее, он подбегает к выгородке, обозначавшей окно во всю величину сцены, и говорит: „По лестнице на мансарду поднимаются только несколько человек, а все остальные, особенно молодые, лезут в окно,

через крышу. Это – по-французски!“ – заключил он под одобрительный хохот всех артистов.

Такое решение сцены не нарушало ритм спектакля и всегда встречалось дружными аплодисментами зрителей.

В спектакле „Черное домино“ по комической опере Обера, как ни в одном другом, гармонически переплелись таланты режиссера Соловьева, художника Татьяны Бруни, дирижера Сергея Орланского и балетмейстера Леонида Лавровского.

Работая над спектаклем, ярче, чем когда-либо раньше, я понял силу воздействия музыки на Владимира Николаевича. На этот раз Владимир Николаевич особенно много работал с артистами, которые за прошедшие годы познали его творческий метод и научились брать от него все самое существенное для правильного решения сценических задач.

И „Черное домино“, и другие спектакли, поставленные Владимиром Николаевичем в театре Музыкальной комедии, выдержали испытание временем. Они украшали афиши театра, работавшего в осажденном городе в 1941–1944 гг. Я их неоднократно возобновлял, и всегда они звучали современно и ново. Я убежден, что и сегодня, по прошествии десятилетий, спектакли Соловьева внесли бы в театральную жизнь Ленинграда свежую струю, потому что сработаны они талантливым мастером, а талантливое не стареет».

### 17. Роман Тихомиров [48] „СТАРЫЙ МАСТЕР“

Я впервые увидел Владимира Николаевича в 1936 году в Театре Комедии, где он ставил «Лестницу славы» Э. Скриба. В театре я работал тогда оркестрантом, о режиссуре только мечтал, мало что понимая в этой профессии. Но как-то интуитивно, шестым чувством, что ли, ощущал творческий масштаб, профессиональную силу постановщиков, работавших в театре Н. П. Акимова. /А он приглашал к себе «на гастроли» только крупных мастеров-режиссеров/.

Точно так же, следя за работой Соловьева на сцене, я остро ощутил незаурядный масштаб его личности. Меня тогда буквально потрясли его поистине всеобъемлющая эрудиция, тонкое режиссерское мастерство и какое-то удивительное, бережно-осторожное обращение с актерами. И при всем том – неиссякаемый юмор.

В 1937 году я был принят на оперно-режиссерский факультет Ленинградской Консерватории, в класс профессора Э. И. Каплана. Но случилось так, что нас, вновь принятых, встретил «на пороге знаний» не наш мастер, а Соловьев: нашим первым занятием была вводная

лекция к курсу «Основы режиссуры», который, как оказалось, вел В. Н. Соловьев.

Надо признаться, все мы сразу влюбились в этого обаятельного человека. А меня снова поразила уже знакомая мне по его работе с актерами, манера обращения – та же бережность, осторожность. И разговаривал он с нами, еще желторотыми ребятами девятнадцати-двадцати лет, как с «коллегами», на равных. Говорил о режиссуре очень просто, доходчиво. Но не скрывал трудностей, какие придется нем преодолевать. И с первого же урока сумел вызвать у нас огромное желание все преодолеть – лишь бы овладеть этой удивительной театральной профессией.

Вскоре начались занятия в классе моего мастера – Э. И. Каплана. А лекции Соловьева продолжались. Соловьев и Каплан – творческие личности, можно сказать, полярно противоположные. Каплан, в основном, развивал в нас режиссерскую фантазию и музыкальность, требовал точного ощущения музыки, изучения партитуры, музыкальной драматургии произведения. А на уроках Соловьева закладывался фундамент режиссерского мышления, изучалась технология режиссуры, взаимосвязь глубины содержания с яркостью формы, методика работы с актером, общие законы построения спектакля. В итоге мы не оказывались «между двух огней». /Как нам иногда предрекали/. Напротив, оба мастера как бы дополняли друг друга, и мы получали всестороннее музыкально-режиссерское образование у двух наших педагогов.

Мы считали в ту пору Владимира Николаевича очень старым человеком, нашим «старым мастером». Но мы не знали, что у него тяжело больное сердце. Иногда после занятий ему приходилось брать такси, чтобы добраться домой. В таких случаях он заодно сажал в машину и учеников. Владимир Николаевич садился рядом с шофером, а мы набивались на заднее сиденье. В то время для нас, студентов, путешествие на такси было целым событием! В одну из таких поездок, Соловьев рассказал о своей мечте приобрести машину, но добавил, что вряд ли сможет водить ее – сил не хватит. И тут на меня, что называется, нашло – я решил «подбодрить» Владимира Николаевича. Начал с энтузиазмом излагать содержание недавно виденного фильма, историю шофера-пожарника, дряхлого уже пенсионера, который, когда заставила необходимость, не только мгновенно домчал машину к горящему дому, но и ребенка из огня вытащил. Когда я, наконец, умолк, в машине воцарилась мертвая тишина. Затем Владимир Николаевич, обернувшись ко мне, изрек: «Значит и такому старому хрычу как я, позволено будет сидеть за рулем? Примем к сведению!» После чего всю дорогу молчал.

«Старому хрычу» было в ту пору всего сорок девять лет. Товарищи потом отругали меня крепко за бестактность. Я с перепугу ждал, что Соловьев мне ее не простит. Точно мог Владимир Николаевич всерьез думать о таких мелочах! Все дальнейшие /немногие/ годы своей жизни он оставался неизменно добр и внимателен ко всем нам, какие бы промахи мы не совершали.

Наше общение с Соловьевым было, к сожалению, недолгим, но память об его уроках не исчезает. В своей практической режиссерской работе я и сейчас продолжаю следовать «заповедям» Владимира Николаевича. Вот одна из них: «Только точно определив для себя идею, жанр, стилистику произведения, можете предлагать задания художнику». Тем из нас, кто откладывал подобный анализ оперы, оправдываясь – «Вот мы потом, с художником поищем...» – Владимир Николаевич объявлял: «Вот художник и сядет вам на шею и попадете вы к нему в кабалу, и будет спектакль увиден глазом художника, а не режиссера!» Впоследствии, в работе с такими большими сценографами как Вирсаладзе, Юнович, Севастьянов, Арефьев и другие мастера, соловьевская «заповедь» помогала мне находить с ними общий творческий язык и точное художественное решение спектаклей.

Свой теоретический, казалось бы, курс «Основ режиссуры», Соловьев вел на базе практической работы с учениками. Каждое теоретическое положение неизменно подтверждалось практическими примерами, разработкой этюдов. В особенности много времени уделялось технике разбивки на смысловые тематические куски, которые потом выстраивались в линию развития действия. И до сих пор, чтобы я ни ставил – оперу или кинооперу, кино- или телефильм, через всю жизнь проношу, как «закон режиссуры», разбивку на тематические куски. С них начинаю работу над каждым произведением, иначе не могу. Смысловой кусок, его название определяет мизансцену. Приведу хотя бы один пример. В кино-опере «Князь Игорь», найденная тема куска – «Перед выходом временщика», натолкнула на динамическую мизансцену массовой. Гудошники, приспешники Галицкого, незаметно передвигаясь все ближе к дверям, откуда должен появиться князь, умело перемешивают, перемещают, увлекают за собой вою толпу. И в итоге этого непрерывного движения, вся масса скапливается у крыльца Галицкого, как бы для его торжественной встречи.

У Владимира Николаевича в искусстве три лица: режиссер-педагог-театровед. Мы, ученики, естественно, больше знали Соловьева-педагога. Но запомнились и его безупречно выстроенные спектакли. Особенно один из них помню – «Золотую долину» И. О. Дунаевского в театре Музыкальной комедии. Надо сказать, несмотря на отличную музыку,

труднейший для режиссера материал. Пьеса рыхлая, ситуации в ней шаблонные, сплошь образцы опереточного штампа. Поэтому оперетта почти и не ставилась в театрах страны. Насколько мне известно, Дунаевский настоял, чтобы на этот раз на постановку «Золотой долины» пригласили Соловьева. Что же сделал Владимир Николаевич? Спас это произведение, иначе не скажешь. Он работал не только как постановщик, но и как драматург. Заново выстроил всю линию действия, убрал все ситуации, несвойственные советской жизни, мышлению советских людей. И примитивно-опереточные номера и дуэты героев стали восприниматься как логичные поступки и живые диалоги молодых людей, связанных и своей любовью, и бескорыстным стремлением к знаниям. Зритель ощущал в спектакле свой сегодняшний день и «Золотая долина» шла с неизменным успехом.

Слушая лекции Соловьева, посещая его спектакли, мы учились режиссуре. Но в общении с ним, быть может бессознательно, воспринимали и нечто другое и наверно – наиболее важное. Он учил нас без слов, только собственным примером тому, что составляло его человеческую сущность, его главную «заповедь» – кристальной честности в искусстве, как и в быту: никогда не поступаться ни художественной, ни жизненной правдой ради карьеры и жизненных благ.

## 18. РЕЖИССУРА МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ.

### Программа на сайте Консерватории

#### Вступительные испытания профессиональной направленности:

1. Режиссура (представление режиссерской экспозиции).
2. Актерское мастерство.
3. Собеседование.

На отделение музыкальной режиссуры принимаются лица, проявившие на вступительных испытаниях режиссерские способности в области музыкального театра и обнаружившие требующийся уровень культуры. Для поступления на отделение музыкальной режиссуры необходимо иметь музыкальное образование и некоторый опыт работы в театре. Поступающие должны иметь познания в области музыкального и драматического театра, музыки, изобразительного искусства, кинематографии, литературы.

Одновременно с подачей документов, предусмотренных общими правилами приема, поступающие должны представить в письменном виде режиссерскую экспозицию оперы, оперетты, музыкальной комедии с подробной режиссерской разработкой одного акта или картины. Представленные материалы обратно не возвращаются.

#### Режиссура

Поступающий должен:

1. Изложить данные о творчестве композитора представленной работы, охарактеризовать соотношение либретто и его литературного первоисточника. Представить список художественной литературы, исторических, мемуарных, кинематографических и других материалов, связанных с разработкой (режиссерской экспозицией).
2. Защитить перед экзаменационной комиссией представленную в письменном виде экспозицию, определив идею и жанр будущего спектакля на основе анализа произведения, его музыкально-сценической драматургии. Дать характеристику образов-персонажей.
3. Замысел спектакля должен быть воплощен в декоративном оформлении (представляются эскизы или макет декорации), а сценическое действие выражено в мизансценах.
4. Поставить сценический этюд на предложенный экзаменационной комиссией музыкальный отрывок.

#### Актерское мастерство

Поступающий должен:

1. Прочитать заранее подготовленные басню и стихотворение.
2. Прочитать заранее подготовленный отрывок из прозаического литературного сочинения.
3. Исполнить сценический этюд по заданию экзаменационной комиссии.
4. Исполнить сценический этюд на предложенный экзаменационной комиссией музыкальный отрывок.

Экзамен по актерскому мастерству включает также проверку ритмичности и музыкальности.

#### Собеседование

Собеседование выявляет профессиональные возможности поступающего, общекультурный уровень, эстетические взгляды, эрудицию. Поступающий должен:

1. Обнаружить знакомство с историей и крупнейшими произведениями отечественной и зарубежной музыки, литературы, драматургии, живописи, скульптуры, архитектуры и кинематографии.
2. Знать крупнейшие отечественные и зарубежные оперы, оперетты и музыкальные комедии выдающихся композиторов, а также проявить осведомленность в области истории музыкального и драматического театра.

3. Обнаружить знакомство с практикой современного оперного театра, театров оперетты и музыкальной комедии, наиболее значительными событиями театральной и музыкальной жизни страны.

4. Обнаружить знание основ теории музыки.

Проведение 2 части вступительного испытания проводится во время «Собеседования»: Исполнение сценического этюда по заданию экзаменационной комиссии, а также проверка ритмичности и музыкальности.

### Собеседование

Собеседование выявляет профессиональные возможности поступающего, общекультурный уровень, эстетические взгляды, эрудицию.

Поступающий должен:

1. Обнаружить знакомство с историей и крупнейшими произведениями отечественной и зарубежной музыки, литературы, драматургии, живописи, скульптуры, архитектуры и кинематографии.

2. Знать крупнейшие отечественные и зарубежные оперы, оперетты и музыкальные комедии выдающихся композиторов, а также проявить осведомленность в области истории музыкального и драматического театра.

3. Обнаружить знакомство с практикой современного оперного театра, театров оперетты и музыкальной комедии, наиболее значительными событиями театральной и музыкальной жизни страны.

4. Обнаружить знание основ теории музыки.

### 19. Список дисциплин, проходимых на оперно-режиссерском факультете Ленинградской Консерватории. Б. д. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 92 Оп. 1. Ед. хр. 179

Список дисциплин, проходимых за 5 лет:

Кроме марксизма-ленинизма на 1 и 2 курсах, политэкономии и диалектики на 3 и 4 и основ марксистской эстетики на 5; кроме музыкальных дисциплин: фортепиано, гармония, полифония, инструментовка и анализ партитур (на 3 курсе), народного музыкального творчества, истории музыки и истории театра:

1 курс:

Режиссура, Актерская техника, основы сценического движения  
Техника сцены

Оперная драматургия

Всеобщая история музыки

Иностранный язык, физкультура

2 курс

Режиссура, Актерская техника, основы сценического движения  
(стиль-эпоха)

Техника сцены

Оперная драматургия

История оперы и оперного театра

История западноевропейского театра

История искусств

3 курс

Режиссура

Актерская техника

Основы сценического движения /бой и фехтование/

Техника сцены

Оперная драматургия /Моцарт, Верди, Бизе, Вагнер/

Педагогика

Производственная практика

4 курс

Режиссура

Актерская техника

Оперная драматургия русская /Глинка, Даргомыжский/

Производственная практика

История русского театра

5 курс

Режиссура

Оперная драматургия

Производственная практика

### Литература, источники

1. Асафьев Б. В. Об опере: Избранные статьи. Л., 1976. С. 38.
2. Асафьев Б. О музыкальном театре // Асафьев Б. В. Об опере. Л., 1976. С. 31.
3. Б. п. Замыслы // Искусство и жизнь. Л., 1940. № 4. С. 50.
4. Б. п. Перспективы «Кривого зеркала» (Беседа с зав. лит.-реперт. частью театра «Кривое зеркало» М. Падво) // Жизнь искусства. 1929. № 42. 20 окт. С. 14.
5. Богданов-Березовский В. В. Музыкальный Эрмитаж // Красная газета. Утр. вып. 1934. 18 янв.
6. Гвоздев А. Актер на оперной сцене // Жизнь искусства. 1928 № 47. С. 2.
7. Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. Л.: Советский композитор, 1989.

8. Гришко В. Так осваивать? (в порядке дискуссии) // За советское искусство. 1938. № 7. С. 3.
9. Дмитриев П. В. Два перевода М. Кузмина для музыкально-исторических выставок в Эрмитаже («Служанка-госпожа» и «Противо-Скурра») // Дмитриев П. В. М. Кузмин: разыскания и комментарии. СПб. «Реноме», 2016.
10. Золотницкий Д. Сергей Радлов: Режиссура судьбы. СПб, 1999.
11. Из личного дела Э. И. Каплана / Материал к публикации подготовлен М. И. Алейниковым // Opera musicological. № 1 [3]. 2010. С. 74–90.
12. Каплан Э. И. Доклад на заседании художественного совета Ленинградской консерватории о работе оперно-режиссерского факультета. 9 ноября 1948 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 92. Оп. 1. Ед. хр. 182.
13. Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре. Л., 1969.
14. Каплан Э. «Мои университеты» – Борис Владимирович Асафьев // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Сост. А. Крюков. М., 1974. С. 192–193.
15. Каплан Э. Режиссер и музыка // Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний. М., 1967. С. 332–351.
16. Каплан Э. И. Учебный план оперно-режиссерского факультета Ленинградской консерватории на 1948–1949 учебный год. Автограф. Машинопись. 5. Л. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 92. Оп. 1. Ед. хр. 177.
17. Левиновский В. Неизвестный Асафьев: Театр, ставший музыкой. Саратов, 2006. С. 513–515.
18. Любовь к трем апельсинам (1914–1916). В 2 т. Т. 1. С. 82.
19. В. Э. Мейерхольд. «Пиковая дама»: Замысел, воплощение, судьба. Документы и материалы. СПб, 1994.
20. В. Э. Мейерхольд и Мих. Гнесин. Собрание документов. М., 2008. С. 44–72.
21. Мокульский С. К. Заграничная поездка Оперной студии Консерватории // Жизнь искусства. 1928. № 30. С. 12.
22. Селиверстова Н. Б. Европейские театральные традиции и оперная режиссура Эммануила Каплана. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2010.
23. Слуцкая М. Э. И. Каплан (1895–1962) Заметки к творческой биографии // Музыкальный театр: Сборник научных трудов / Отв. ред. и сост. А. Л. Порфирьева. СПб., 1991.
24. Соллертинский И. Музыкальный дневник // Рабочий и театр. 1933. № 14. Май. С. 17.
25. Соловьев В. Н. Об особенностях режиссуры в музыкальных театрах. Проект учебной программы / Машинопись. (1930-е) // ЦГАЛИ СПб. Ф. 40. Оп. 1. Ед. хр. 234.
26. Соловьев В. Н. Игра вещей в театре. Из театрализованного доклада, прочитанного на открытом заседании Отдела Истории и Теории Театра Г. И. И. от 20 декабря 1925 г. Показательная часть доклада проработана

- совместно с заведующим Театральной лабораторией Н. П. Извековым // О театре. Вып. 1. Л., Academia, 1926. С. 51–59.
27. Соловьев В. Работа над либретто // Фадетта. Балет в 3 действиях. Муз. Лео Делиба. Л., 1936. С. 20.
28. Третьякова Е. Оперные спектакли С. Радлова // Музыкальный театр: Сборник научных трудов. СПб, 1991. С. 217–240.
29. Третьякова Е. В. Оперный театр // Введение в театроведение. Л., 2011.
30. Фехнер В. Музыка «Раймонды» // За советское искусство. 1938. № 7. С. 4.
31. Франгопуло М. На премьере 22 марта // За советское искусство. 1938. 31 марта. № 6. С. 3.

### Примечания

1. Владимир Николаевич Соловьев (1888–1941), режиссер и теоретик искусства театра, ученик В. Э. Мейерхольда, в 1910–1930-х гг. осуществил более ста постановок в крупных театрах Петрограда-Ленинграда, в том числе в музыкальных театрах. В 1918 г. он начал работу над теоретическим трудом по основам режиссуры, в 1930-х гг. обратился к разработке методологии оперных и балетных постановок в Ленинградской консерватории и Хореографическом училище.
2. См.: Асафьев Б. В., Гвоздев А. А. О реформе оперного театра // Жизнь искусства. 1929. № 5. 27 янв. С. 4–7. Перепечатано в кн.: Асафьев Б. В. Об опере: Избранные статьи. М., 1976. С. 33–41.
3. Эмануил Иосифович Каплан (1895–1961) – артист оперы, режиссер, художник. Окончил в 1923 г. архитектурный факультет Академии художеств и в 1925 г. петроградскую Консерваторию. Работал как постановщик и солист (тенор) в петроградских-ленинградских театрах, преподавал в Ленинградской консерватории и в Ленинградской академии художеств. В 1920–1925 гг. – солист Петроградского Малого оперного театра. С 1925 года вел режиссерскую работу в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова и Малом оперном театре. Оформил несколько своих постановок как художник.
4. Каплан писал: «Мейерхольд!? Тогда для нас, молодежи, он был подобен богу огня, подобен оглушающим раскатам грома, ослепляющей молнии, освежающей бури. Казалось, в мятежном порыве он ниспровергал и строил, метался, искал, как порыв, как ветер, не знающий покоя и стремящийся куда-то в невообразимые дали. Новатор, влюбленный в старинные, насыщенные мудростью и юмором, страданием и смехом многоликие народные театры, театры на площадях и улицах, на ярмарках и в деревенских балаганах, ... в древние театры, высеченные амфитеатрами среди скал, ... новатор, влюбленный в комедию импровизации,

- в театр пантомимы, в народный фарс и уличный бурлеск, первый „комиссар театрального Октября“ – вот каким он представлялся нам, пылкой молодежи, в которой всегда таится некий избыток жизни, избыток энергии, избыток фантазии, рвущийся наружу. Мы были мятежно влюблены в него. Это было прекрасное безумство, которое всегда необходимо каждому новому поколению, – Мейерхольд мечты, мечты режиссерского младенчества, возможно, был прекраснее, живее, ярче настоящего Мейерхольда» (Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре. С. 62.)
5. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 частях. Часть первая. 1891–1917. М.: «Искусство», 1968. С. 308–309. Там же. Часть вторая. С. 413–414. См. также: Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. Л.: Советский композитор, 1989. С. 26.
  6. «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, 1909; «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, 1911; «Орфей» Х.-В. Глюка, 1911; «Электра» Р. Штрауса, 1913; «Каменный гость» А. Даргомыжского, 1917 и др. В 1935 г. осуществил постановку «Пиковой дамы» в подготовке которой Каплан помогал ему.
  7. См. тексты Каплана Э. И. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 92. Оп. 1. Ед. хр. 180 и № 159 – те же пункты и выражения).
  8. См. программу занятий класса Гнесина: «Изучение законов ритма и мелодии и применение их в чтении стихов. Ритм и метр. Отношение длительности долей и выражение. Стяжение долей; разрыв музыкальной ткани (паузы). Выразительность интервалов. Музыкальное истолкование стихотворных ритмов. Стихи записываются нотными знаками. „Полуударения“ и триоли. Применение сложных ритмов. Полуударения в стихе и в музыке. Лирические стопы. Античная метрика. Удлинения. Изучение техники музыкального чтения. Естественные интонации. Отличие чтения от пения. Приемы удлинения в чтении: глиссандо и предъём. Ритмическое и музыкальное чтение. Разучивание хоров из „Антигоны“ Софокла и „Финикиянок“ Еврипида. Сценическая постановка фрагментов из „Антигоны“ с хором и отдельными исполнителями» (Любовь к трем апельсинам (1914–1916). В 2 т. СПб., 2014. Т. 1. С. 92).
  9. Золотницкий Д. Сергей Радлов: Режиссура судьбы. СПб, 1999. С. 137. См. также воспоминания П. Гусева «Встречи с В. Н. Соловьевым» (см.: Документы. 14).
  10. С. 36. Здесь дана нумерация страниц по гектографированному изданию 1968 г.: Соловьев В. Н. Основы режиссуры. Курс лекций, прочитанных в Ленинградском Театральном институте, в Ленинградской Государственной консерватории и в Ленинградском Хореографическом училище (на балетмейстерской надстройке) в 1937–1941 годах. Л., 1968 г. (на правах рукописи). Далее ссылки на это издания даются прямо в тексте с указанием страницы.
  11. Первая постановка 1 февраля 1918 года в Будапеште, в 1923 состоялась премьера в Петрограде в Малом оперном театре.
  12. «Утраченные иллюзии» – балет Б. Асафьева на либретто известного художника В. Дмитриева по мотивам одноименного романа О. Бальзака, балетмейстер-постановщик Р. Захаров. Премьера в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова 3 января 1936 (художник-постановщик В. В. Дмитриев, дирижёр-постановщик Е. Мравинский. См. рецензию Соловьева: Соловьев В. «Утраченные иллюзии». Новый балет в Ленинградском академическом театре им. С. М. Кирова // Правда. 1936. № 7. 7 января (кратко излагая содержание балета и воздержавшись от его характеристики, Соловьев называет его «большим реалистическим спектаклем».
  13. Премьера состоялась 18 июня 1937 г. в Театр музыкальной комедии. Постановщик В. Н. Соловьев. Режиссер Г. М. Полячек. Балетмейстер Л. М. Лавровский. Художник Т. Г. Бруни.
  14. Татьяна Георгиевна Бруни (1902–2001) – театральный художник, график и педагог, оформила несколько спектаклей Соловьева («Лестница славы» в Театре комедии и «Черное домино» в Театре музыкальной комедии). Правнучка художника Федора Антоновича Бруни (1799–1875).
  15. См.: <https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/petipa200/>
  16. В «Основах режиссуры» Соловьев признавал: «В танцевальном смысле, к сожалению, „Раймонда“ Петипа сильнее и пластически выразительнее, чем новая редакция В. И. Вайнонена».
  17. Вайнонен В., Слонимский Ю. Вступительная статья. // Программа – буклет к «Раймонде». С. 5.
  18. Вайнонен В., Слонимский Ю. Вступительная статья. С. 6, 7.
  19. Автор либретто балета в постановке М. Петипа.
  20. Соловьев В. Н. Личное дело. Архив Консерватории. Дело 220.
  21. См.: Соловьев В. Н. Основы режиссуры. Курс лекций, прочитанных в Ленинградском Театральном институте, в Ленинградской Государственной консерватории и в Ленинградском Хореографическом училище (на балетмейстерской надстройке) в 1937–1941 годах. Л., 1968 г. (на правах рукописи). Машинописный текст см.: «Основы режиссуры». 481 лл. Машинопись. // СПБГМТиМИ. Нвм 1288/13. ОРУ нвм 1245.
  22. Приказ № 98 по ЛГОЛК от 7 мая 1940 – утвердить В. Н. Соловьева в уч. звании профессора по кафедре режиссуры. На основании Постановления ВАК от 5 апр. 1940.
  23. См.: Указ Президиума Верховного Совета // Известия Совета Депутатов трудящихся СССР. М. 1940. 2 июня. № 125. С. 1.
  24. Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре. С. 160.
  25. Каплан Э. И. Доклад на заседании художественного совета Ленинградской консерватории о работе оперно-режиссерского факультета. 9 ноября 1948 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 92. Оп. 1. Ед. хр. 182. Л. 11.

26. Каплан Э. И. Доклад на заседании художественного совета Ленинградской консерватории... Л. 22.
27. Каплан Э. И. Доклад на заседании художественного совета Ленинградской консерватории... Л. 10.
28. Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре. С. 172. Л. 11. См. также: Каплан Э. И. Доклад на заседании художественного совета Ленинградской консерватории... Л. 22; Каплан Э. И. Музыка и литературный источник. 26 л. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 92. Оп. 1. Ед. хр. 148.
29. Ян Борисович Фрид (Яков Борухович Фридланд, 1908–2003), ученик Соловьева по ИСИ, режиссер, сценарист, музыкальный деятель, позднее получил широкую известность как кинорежиссер (снял фильмы «Собака на сене» (1977), «Летучая мышь» (1979), «Благочестивая Марта» (1987), «Тартюф» (1992) и др.
30. Иван Эдмундович Кох (1901–1979) – театральный педагог, автор первого советского учебника по сценическому движению (Кох И. Э. Основы сценического движения. Л., 1970). С юности увлекался фехтованием, занимался в школе при Пажемском корпусе. По окончании Ленинградского театрального института (1933), был оставлен в институте как преподаватель фехтования и физкультуры.
31. Исаак Давыдович Гликман (Давидович; 1911–2003 – литературовед, театровед, либреттист, сценарист, преподаватель Санкт-Петербургской консерватории, профессор. На филологический факультет петроградского университета поступил по рекомендации Мейерхольда. Ленинградском техникуме сценических искусств был учеником И. И. Соллертинского.
32. Комедия А.-Ф.-М. Вольтера «Чудаки, или Господин с Зеленого мыса» («Les Originaux, ou Monsenior du Cap Vert») была поставлена Ю. Л. Ракиным 25 апреля 1917 г. в петроградском Михайловском театре.
33. Лимитрофное – группа государств из окраин бывшей царской России, в основном Прибалтика, Польша, Румыния и др.
34. См.: Кривое зеркало. 1923–1930 гг. 26 октября 1929 г. // СПбГМТиМИ. ОАП 53771. КП 7979/28. Л. 15.
35. Итальянский буржуазный музыкальный театр XVIII в. Служанка-госпожа [Текст. К постановке в Эрмитажном театре]: Опера-буфф Перголези / [Пояснит. статья: С. Гинзбург]; Гос. Эрмитаж, музей истории культуры и искусства. Л., тип. Госкартмонопии, 1933.
36. Докладная записка группы артистов (среди них Э. И. Каплан) в правление Ленинградской консерватории об организации инициативной группы по постановке новых спектаклей. Январь 1924. 1 л. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 92. Оп. 1. Ед. хр. 170.
37. Из личного дела Э. И. Каплана / подг. к публ., вступ. ст. и коммент. М. И. Алейникова // Opera Musicologica. 2010. № 1 (3). С. 74–90.
38. Дансатность в музыке – ее танцевальность, пригодность для танца, позволяющая слиянию музыки и танца в одно целое.
39. См.: Фадетта. Балет в 3 действиях [Ленинградский хореографический техникум]. Л., 1934. С. 8–9. Ср. с аннотацией постановки в 1936 г.: Соловьев В. Работа над либретто // Фадетта. Балет в 3 действиях. Муз. Лео Делиба. Л., 1936. С. 19–20.
40. Соловьев В. Н. Обзор Современных театральных течений. Основы режиссуры. 2 л. Машинопись // ЦГАЛИ СПб. Ф. 407. Оп. 1. № 233. Л. 2.
41. СПбГМТиМИ. ГИК 11287/21. ОРУ 10354.
42. Вл. Соловьев (Соловьев В. Н. Требования по режиссуре на 2 курсе Хор<еографического> училища>ща. Б. д. Автограф // СПбГМТиМИ. ГИК 11287/28. ОРУ 10361).
43. В качестве примера можно указать на мост, который часто фигурирует в 1-м акте „Кармен“. На нем только один раз строится выход героини. Другие действующие лица ходят под мостом, за мостом, около моста, но по мосту, кроме Кармен, никто не идет. В подобных условиях это и будет, до известной степени, приемом „Ханамити“.
44. КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 779. Л. 225–229.
45. См.: Золотницкий Д. Сергей Радлов: Режиссура судьбы. СПб, 1999. С. 136–143.
46. Р. Захаров был выпускником режиссерской мастерской Радлова в ТСИ (Золотницкий Д. Сергей Радлов: Режиссура судьбы. С. 137).
47. КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 779. Л. 308–311.
48. Григорий Маркович Полячек (1911–2001) – режиссер, историк эстрады. В 1929–1933 учился у Соловьева в ТСИ. В 1933–1953 – режиссер Ленинградского Театра Музыкальной комедии. С 1953 – в Ленконцерте. На протяжении нескольких лет собирал материалы, связанные с эстрадой. На основе этого собрания создал Музей Эстрады.
49. Роман Иринархович Тихомиров (1915–1984) – музыкант, оперный режиссер и сценарист. В 1936 поступил на факультет музыкальной режиссуры Ленинградской консерватории (класс Э. Каплана), в 1941 г. окончил консерваторию по классу скрипки и в 1945 – дирижерский класс, заведовал кафедрой музыкальной режиссуры в консерватории. Параллельно с музыкальной деятельностью работал помощником режиссера на картинах С. Герасимова, Я. Протазанова, М. Ромма. В 1962–1977 – главный режиссер в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова.

Д. Д. Уразымбетов

## ПОСТАНОВОЧНАЯ МЕТОДОЛОГИЯ МИНТАЯ ТЛЕУБАЕВА

## Введение

За годы формирования балетной режиссуры осуществлялись разные попытки ее теоретизации. В первую очередь постановочные методы так или иначе описывались самими режиссерами и балетмейстерами. К примеру, практиками драматического театра оставлено обширное литературное наследие, но и балету посчастливилось с переведенными и оригинальными текстами Ж. Новерра, М. Фокина. Ф. Лопухова, Р. Захарова, Г. Алексидзе, И. Смирнова, О. Тарасовой, С. Бейнс, М. Каннингема, Д. Хамфри, М. Грэм, А. Мелехова и некоторых других авторов – создателей хореографических произведений или педагогов балетмейстерского искусства. Очевидно, что далеко не все методы, применяемые режиссерами драматического театра, уместны в хореографии в силу многих причин. В конечном счете, в отношении методов работы над театральным произведением все решается на уровне практического освоения/применения тех или иных способов режиссерского и балетмейстерского инструментария.

Теоретическое наследие известного казахстанского режиссера и балетмейстера Минтая Тлеубаева [1], о чьей постановочной методологии пойдет речь в данной статье, включает в себя лишь три небольших работы («Балетмейстер» (13), «Искусство балетмейстера» (14) и «Концертмейстер балета» (15)), которые кратко охватывают вопросы истории балетного искусства, хореографической драматургии, музыкального воспитания балетмейстера; сохранилась также его учебная программа, в которой можно определить его взгляды на работу хореографа. В целом тексты Тлеубаева включают основополагающие принципы, преследуемые им во время постановочного процесса и, как следствие, передаваемые студентам.

М. Костерина писала, что балетмейстерский метод предполагает «тематику, отбор и творческую трансформацию жизненного материала, приемы реализации замыслов балетмейстера выразительными средствами хореографии» (7; 75). Важно разграничить режиссерское видение от постановочной методики, так как они не тождественны, хотя имеют много общего. Первое больше связано с пониманием интерпретации первоисточника балета или идеи хореографического произведения, а постановочная методика воплощается в практической работе с материалом – современными составными компонентами балетного спектакля (хореография и сценография), а также исполнителями и техническими службами театральных площадок. И то и другое

часто определено мировоззренческой эстетикой постановщика. Остается добавить, что система творческого труда Тлеубаева как таковая не становилась предметом специального изучения, потому актуально об этом говорить сейчас, когда уже есть определенная основа в балетмейстерской школе Казахстана, а также в изучении его творчества.

## Материалы исследования

Для автора статьи опорой в изучении постановочных методов Тлеубаева составили его собственные теоретические труды; книги и статьи по затрагиваемой теме. Весьма важны также воспоминания исполнителей и студентов, работавших с ним; анализ видеоархивов; личный опыт общения и обучения автора статьи у Тлеубаева. Благодаря вышеперечисленному есть возможность зафиксировать основные принципы творческой работы известного балетмейстера с адресантами и адресатами его постановок.

## Основная часть

Тлеубаев остался в памяти современников как незаурядный человек и режиссер. Он располагал к себе любого, кто оказывался в поле его обаяния. Но главное – он был яркой творческой личностью. Его стремительная мыслительная реакция, меткость высказываний, умение разрешать сложные творческие вопросы говорят о состоявшемся мировоззрении. Тлеубаев был компетентен во многих областях знаний, составляющих сложнейшую профессию режиссера-хореографа. Безусловно, исполнительская и балетмейстерская школа, богатейший опыт, масса знаний и созидательная фантазия «работали» в тандеме в творческом сознании балетмейстера.

От своих алматинских и ленинградских учителей [2] он воспринял стремление к совершенству, к глубокому постижению жизни, к поиску яркой театральной формы. Реалии творческого пути Тлеубаева помогали ему создавать постановки: все, что он видел, – откладывалось в его «копилке» знаний и опыта. В нужный момент он извлекал из нее необходимое, наделял правдоподобными характерами своих героев и воплощал различные философские, творческие и дидактические идеи в спектаклях.

## Постановочный процесс

По сути, подход Тлеубаева к созданию нового спектакля был традиционен. Сначала возникала идея по мотивам музыки, литературных первоисточников или жизненных ситуаций. После этого следовало написание сценария, обсуждение партитуры балета с композитором (дирижером-постановщиком), постановка хореографии и ее «разводка» на исполнителей. Параллельно велась работа с художниками. Затем шло

сведение всех компонентов постановки в единое целое. Иные варианты работы над спектаклем были исключены, так как он создавал каждый балет «с нуля», не делая собственных редакций классических произведений, чтобы бывает присуще творчеству некоторых балетмейстеров. В работе же над театрализованными представлениями и концертами подход менялся в зависимости от задач заказчиков или условий труда.

Если говорить об общих закономерностях построения любой постановки, то Тлеубаев следовал законам драматургии и правилам композиции: от экспозиции до развязки. Для его творчества характерно наличие пролога и эпилога («Вечный огонь», «Бал юных гвардейцев» и др.). Как чуткий художник Тлеубаев точно рассчитывал распределение эмоциональных красок, избегая монотонности. Здесь его взглядам близки размышления И. Бродского, считавшего, что «качество рассказа зависит не от сюжета, а от того, что за чем идет» (3; 779): Тлеубаев выстраивал действие так, что оно все время поддерживало интерес зрителя, развиваясь и углубляясь в своей направленности, и главное, – его спектакли чаще всего оканчивались, что называется, «на позитивной ноте».

Впитав в себя опыт классиков хореографии, балетмейстер виртуозно руководил постановочным процессом. Распределяя нагрузку и обязанности каждого члена команды или балетной труппы, он создавал целостный спектакль, подчиненной режиссерской идее. Тлеубаеву было свойственно стремление к быстрой работе в темпе *allegro*. На репетициях он легко управлял как камерным составом исполнителей, так и массовыми мизансценами с участием нескольких тысяч человек.

Накопив большой постановочный опыт, он начал преподавать сам, передавая свои знания и навыки молодому поколению в Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова (Алматы). Тогда он писал студентам, что «для балетмейстера основной задачей является идейно-эстетическое воспитание масс средствами хореографического искусства, показ средствами танца характера человека, впечатляющей красоты его деяний, воплощение тех мыслей и чувств, которые волнуют нашего современника» (13; 4).

Тлеубаев часто использовал в работе схематические рисунки – квадраты делили лист бумаги на восемь или шестнадцать частей, где с помощью стрелок, крестиков, кружков выстраивались передвижения артистов, движения и характеристики для сольных и массовых эпизодов. Это позволяло ему максимально понимать задачи, которые он будет ставить перед исполнителями, перед техническими работниками, машинистами сцены, осветителями. Один из студентов Тлеубаева вспоминал: «В начале работы над проектом, когда Минтай Женельевич приглашал

ассистировать ему на площадные мероприятия, он показывал нам монтажные листы с программой концерта. В них содержались пункты с порядком номеров, реквизитом и т. д. Отдельно он рисовал графические схемы цветными маркерами с рисунками композиции, где цвета обозначали различные группы исполнителей» (16). В русле размышлений о разных подходах к балету и массовым представлениям интересно положение из методического пособия Тлеубаева о высокой профессиональной подготовке руководителя коллектива. Он писал, что принципы сочинения хореографического произведения балетмейстером одинаковы как для профессионального, так и для любительского творчества. «Единными являются вопросы композиции танца, драматургии, принципы работы над образом <...>, хотя методика работы в профессиональном и самодеятельном коллективах различны» (13; 3). Сам Тлеубаев работал со многими коллективами, с начинающими и уже известными артистами. Потому он не понаслышке был знаком с методами, о которых он упоминает в своих пособиях для студентов – будущих балетмейстеров.

Л. Коряковцева, работавшая с Тлеубаевым на массовых мероприятиях, писала: «Минтай щедро делился опытом, мыслями и я жадно внимала всему, что он говорил, запоминала все, что он делал и как. Его речь была образной, действия четкими и последовательными» (цит. по: (12; 47)).

#### *Драматургия балета*

Тлеубаеву важно было создать спектакль как таковой. Не вариации и рисунки движений, а целостное состояние и ощущение балетной драматургии. В этом отношении на первый план выходил режиссер, но тот режиссер, который конструировал хореографическую лексику после создания его музыкальной и балетной драматургии. Один из его учеников из академии искусств Д. Досбатыров подчеркнул фразу, которую часто повторял Тлеубаев и которая характерна для его искусства: «Чувство – первично, хореография – вторична» (19). Ему важнее была идейная основа и эмоциональное осмысление сценической ситуации, чем то, *каким* способом это выражалось. Постановки Тлеубаева созвучны идеям И. Соллертинского, который в размышлениях о балетном театре, писал: «Вопрос заключается именно в преодолении бессюжетного танца» (11; 44). Во всех балетах и хореографических миниатюрах Тлеубаева наличествует фабула.

Бытование художественного мира литературных произведений, к которым обращался режиссер, являлось реалистическим. Он не прибегал к напыщенным метафорам, к символизму на сцене, хотя часто адаптировал сюжетную канву первоисточника для определенного спектакля. Но при этом, учитывая условность балетного искусства, не приемиющего усложненности образов, Тлеубаев «одушевлял» на сцене

героев своих спектаклей образно, поэтично и динамично. При работе с литературным текстом он развивал сюжетную линию (как это произошло с легендой об «Аксак кулане»), сокращал либо добавлял героев («Доктор Айболит», «Дама с камелиями») и создавал для образов соответствующую их характеру пластику.

#### *Музыкальный материал*

Метод музыкального анализа Тлеубаева заключался в детальном и углубленном осмыслении нотной партитуры. Он обращал внимание на изменения темпа, динамические оттенки, модуляции, длительности нот и т. д. Потому любая композиторская мысль в хореографии Тлеубаева была логически оправдана и драматургически последовательна в танцевальных эпизодах и даже актерских мизансценах.

Л. Якобсон, за чьим мнением и творческим кредо часто следовал Тлеубаев, писал: «Ощущать танец прежде музыки, непосредственно переводить литературную образность в танцевальную – это умение делает хореографа самостоятельным художником» (23; 56). Его отношение к выдающемуся балетмейстеру было весьма уважительным: Тлеубаев «влетал» в балетный зал, где работал со студентами – будущими балетмейстерами – и в нетерпении услышать скорый ответ, вопрошал: «Кто лучший хореограф?» Студенты заученно, еще не до конца осознавая это, отвечали: «Якобсон и Килиан». Только потом у студентов приходило понимание, что известные хореографы обладали абсолютным слухом музыки и умением гармонично и нетривиально воплощать ее в своих постановках. Один из педагогов Тлеубаева Ф. Лопухов выделял, в первую очередь, дарование, потом – музыкальные познания «почти что в объеме теоретико-композиторского факультета консерватории, ибо вся работа балетмейстера зиждется на музыке» (8; 148).

Когда партитура балета писалась специально для спектакля, Тлеубаев досконально вникал в процесс сочинения, рассказывал композитору о своем видении того или иного эпизода, обрисовывал характер музыки. При этом Тлеубаев во многом отталкивался от идей композитора, от принципов музыкальной драматургии. По свидетельствам современников, хореограф «всегда очень темпераментно и в ярких красках рисовал композитору тот или иной образ. Обязательно танцевал перед ним, помогая таким способом определить стиль будущего музыкального произведения, характеры героев» (12; 26). В подобном сотворчестве Тлеубаев и композитор находили общий язык, результатом которого и было рождение нового. По такому принципу создавались спектакли «Аксак кулан» и «Брат мой, Маугли» А. Серкебаева, «Три поросенка» С. Кибировой, «Вечный огонь» С. Еркимбекова и другие. В этом видится

продолжение Тлеубаевым исторических традиций «хореограф – композитор», воплотившихся в знаменитых содружествах Перро – Пуни, Петипа – Минкус, Петипа – Чайковский, Петипа – Глазунов.

Тлеубаев относился к музыкантам с большим уважением. На репетициях он «мог найти тот или иной компромисс, убедить их в необходимости изменить что-либо в отношении темпов или нюансов, когда это было необходимо для воплощения единого целого в спектакле – музыки и хореографии» (12; 25). Работая совместно с композитором, дирижером или аранжировщиком при необходимости корректировки или адаптации музыки к определенному сценическому произведению, он мог на «языке музыканта» объяснить все, что ему требовалось для постановки.

«Проблема перевода музыкальных образов в сценически-зримую живую „плоть“ танца всегда предполагает (и предполагала) некое преобразование музыкального материала» (5; 48). Так случилось со спектаклями «Русская сказка» М. Чулаки (работа с дирижером-постановщиком Б. Акитаевым), «Прощание с Петербургом» на музыку И. Штрауса (работа с концертмейстером С. Тищенко), «Дама с камелиями» Дж. Верди (работа с композитором В. Миловым). В первом спектакле изменения заключались в перестановке фрагментов партитуры и купюрах некоторых эпизодов, во втором – в создании музыкальной компиляции и драматургии на основе камерных произведений И. Штрауса, в третьем – новая оркестровка и адаптация музыкального материала оперы для балета. Во всех случаях Тлеубаевым преследовалось достижение цельной музыкальной драматургии хореографического спектакля, и оно было успешным.

Еще в отзыве на его дипломную работу руководство московского Музыкального холла выделяло следующую особенность: «Все до единого композитора, с которыми работал Тлеубаев, отмечают его высокую одаренность, музыкальность, ясность суждения. Геннадий Гладков, заметив это, подчеркнул: „Музыку он может писать сам – настолько точно он знает, что ему надо“» (1). Подтверждал эти слова и Булат Аюханов: «Минтай прекрасно владел инструментом, музыкальной грамотой. Мог сам сочинять» (18).

В своем творчестве Тлеубаев практически не обращался к партитурам трагедийного склада, предпочитая им диаметрально противоположные – мажорные, легкие, танцевальные. В этом ярко проявлялась «моцартианская» черта его творчества.

Таким образом, можно утверждать, что музыка есть основа режиссуры и творческого метода Тлеубаева. В гармонии музыкального и визуального строев рождались его спектакли и хореографические миниатюры, даря зрителям незабываемые впечатления от пластических образов и балетных сюжетов.

*Выразительные средства спектакля*

В хореографических произведениях Тлеубаева можно уловить влияние творчества Ф. Лопухова, Л. Якобсона, Г. Алексидзе, Ю. Григоровича, М. Бежара, которое выражалось в симфоничности построений пластических комбинаций («Аксак кулан»), в синтезировании нескольких театральных жанров («Брат мой, Маугли», «Три поросенка»), в авторской музыкальной и хореографической драматургии («Прощание с Петербургом», «Русская сказка»), в создании миниатюр («Королевские пингвины», «Бал юных гвардейцев»).

Тлеубаев в своих постановках стремился использовать новейшие достижения музыкального театра и хореографического искусства, претворяя их через призму классического танца как первоосновы балета. Хотя он сам говорил своим студентам, не имеющим хореографической базы: «Ваше сознание самобытно, не избито штампами, как у нас – балетных, – поэтому творите, как вам вздумается, лишь бы это было музыкально и осмысленно» (19). Тлеубаев расширял художественный диапазон классического танца, вводя *акробатические, физкультурные, речевые и импровизационные приемы*. Этому благоприятствовала школа, полученная им в алматинском хореографическом училище и ленинградской консерватории, а также широта его мышления и стремление к постоянному совершенству в профессии. При этом ему не чужда была пластика, которую И. Соллертинский называл *хореографической пантомимой*, игравшей важную роль в создании действенного образа.

Гротескная пластика предназначалась образам отрицательных героев или животных в детских балетах. Пантомимические вставки зависели от контекста развития сюжетного действия и актерской игры. Тлеубаев ставил мизансцены для конкретных поступков героев, исполняемых балетными артистами и их импровизаций. Потому можно сказать, что пантомима была двойственной – хореографической и экспромтной.

Вкрапления акробатических элементов были в основном присущи для детских спектаклей Тлеубаева, где юных зрителей можно было удивить трюками или обозначить физкультурные упражнения персонажей животного мира. В спектаклях «Аксак кулан», «Брат мой, Маугли», «Вечный огонь» они добавлялись балетмейстером для усиления образов героев, чтобы показать их силу и мощь.

Элементы современного танца как таковые не использовались Тлеубаевым (за исключением «Брата моего, Маугли»), но свободная или современная пластика помогала воссоздавать симфоническую хореографию артистов кордебалета и солистов в партнерных, тер-а-терных и других комбинациях.

Что касается сценографии, то Тлеубаев, как правило, в своих спектаклях предпочитал условное, абстрактное оформление (и в костюмах, и в декорациях), которое символизировало или олицетворяло необходимые ему местность, стиль, цветовую гамму. Например, в спектакле «Аксак кулан» в оформлении художника Э. Гейдебрехта в качестве основных выступали декорации в серо-зеленой цветовой гамме с крупными белыми мазками, олицетворяющими собой казахскую степь, лошадей, птиц, ветер; в спектакле «Три поросенка» художник Н. Рымжанов создал стандартные кулисы и падути, где сказочный лес изображался за счет основного зелено-желтого фона, украшенного «мультичными» цветами, кустарниками и деревьями.

Тлеубаев разворачивал действие балета не только на сцене, но и в зрительном зале («Три поросенка» и т. д.), стирая границу между артистами и зрителями. Также он первым в ГАТОБе им. Абая использовал спускающиеся почти до пола световые фермы как элемент декорации, усиливающий эмоциональное восприятие («Брат мой, Маугли»).

*Работа с исполнителями*

Используя *метод осмысления образа* артистами, который им предстояло воплотить на сцене, Тлеубаев вводил их в контекст постановки, размышлял о подтексте, музыкальном прочтении и актерски выразительно показывал текст: хореографический язык, пластическое движение и прочее. После подробного объяснения артисты входили в физическое и/или эмоциональное состояние своих героев и создавали пластику, требуемую режиссером.

Как Тлеубаев работал с исполнителями? Чаще всего это был репетиционный процесс в балетном зале с тем материалом, который имелся в его распоряжении [3]. «Он ставил конкретную цель, которую ему надо и добивался ее решения» (18). Задавая стремительный темп репетиции, он «сам показывал каждую партию – свободно вживаясь в любой образ, досконально обтанцовывая все па», – вспоминали артисты (см.: (20)). Его методика постановки была основана на доступных объяснениях движений и их логического построения. На репетиции хореограф приходил подготовленным, поэтому комбинации ставил быстро, движения и рисунки танца давал конкретные. В спектаклях Тлеубаеву было важно, чтобы танцоры являлись хорошими актерами, применяя весь арсенал выразительных средств, *проживали жизнь* на сцене, согласно фокин-ской традиции. Особенно это было важно в детских спектаклях.

Сын Тлеубаева – солист балета Майлен Тлеубаев [4] – вспоминал о сольной хореографической композиции «Тас аруак» [5]: «Отец поставил мне ее для московского международного конкурса артистов балета

в 1997 году. В дальнейшем я танцевал „Тас аруак“ в Эрмитажном и Александринском театрах в Санкт-Петербурге в рамках балетных концертов, а также в 2010 году на Вечере памяти отца в АХУ им. А. В. Селезнева. Смысл этой композиции заключался в том, что я изображал каменное изваяние в степи, смотрящее в небо и молящее Бога меня оживить. Я на мгновение „оживал“, показывая свой необузданный характер, но к концу танца снова „окаменевал“. Отец показывал все мне очень выразительно и это словами не передать» (21). Миниатюра строилась на классическом танце с элементами модерна – работой на полу, прыжках, положениях корпуса и рук из лексики казахского танца.

Эмпирический опыт Тлеубаева вкупе с личными аналогиями артистов помогали «создавать на сцене человеческие характеры, умение находить в повседневной действительности нужные ему движения и сценически их интерпретировать» (6; 55) – все это по праву принадлежало художественным портретам героев хореографа. Он говорил, что балетмейстер должен показывать лучше исполнителя, чтобы помочь донести ему свою мысль. Однажды в доказательство этому он тут же начал исполнять *jeté en tournant* по кругу, удивив своих студентов артистизмом и юношеской прытью, привыкших видеть мастера как делового серьезного человека в костюме.

Известный российский и казахстанский артист балета Юрий Васюченко рассказывал: «Работать с ним было удовольствием! Мы жили практически одной жизнью в творческом процессе, понимали друг друга с полуслова. Минтай был настолько одарен и профессионален, что когда давал разучивать какое-то движение, то заранее знал, что оно получится у исполнителя. Его хореография была органичной, удивительно музыкальной. По молодости я думал: „Ну, что я могу сделать в национальном балете? Это совсем не мое“ (речь идет об „Аксак кулане“. – Д. У.). А когда я начал работать с Минтаем, то он меня так заинтриговал и заинтересовал этой темой, что я действительно чувствовал себя акыном [6]. Я вошел в образ до такой степени, что начал сочинять стихи. И до сих пор я это делаю» (22).

В работе с исполнителями Тлеубаев благосклонно встречал их инициативы. Он любил импровизации на репетициях. Если кто-то из артистов предлагал что-то интересное, что «цепляло» постановщика, он просил оставить это в композиции. Если заранее подготовленный материал не прижился, если артист не соответствовал заданному образу, он моментально *по-другому* решал его пластику, хореографическую лексику. В этом тоже была его особенность – *метод импровизации*. Такое могло случаться не только при работе над балетами, но и на стадионах и площадях, где масса часто сложно управляемая, а подчас и неподготовленная,

и задачи, с которыми она не может справиться, необходимо было урегулировать в кратчайшие сроки.

«Во время работы над балетом „Вечный огонь“ Минтай показывал какое-то движение, позу или поддержку. Смотрел, как мы это делаем с партнером. Предлагал другое, если не ложилось на музыку, – вспоминала ведущая солистка балета Раушан Байсеитова. – Потом менял подход и ставил задачу „Ты проводила сына, он ушел. Что бы теперь ты делала?“ Помимо „пластических переживаний“ (смятения, тоски, любви) стояла задача и техническая, определенная режиссером – перейти от правой верхней кулисы до центра сцены. А там шаги – буквально на каждую ноту. При этом я не должна была выйти из образа. И тут он кричит: „Вот, вот! Это то, что мне нужно!“ – все рождалось в процессе работы» (17).

Одними из важных в тлеубаевском постановочном процессе являлись *эффект неожиданности и применение юмора*. Режиссер часто через блистательные шутки, каламбур, гримасничество и юмор работал с исполнителями. В зависимости от контекста он по-доброму шутил и заставлял улыбнуться, а чаще засмеяться в голос всех присутствующих на репетиции. Он мог забавно и выпукло показать образ, который должны были впоследствии воплотить артисты. Делал он это с абсолютным проникновением в роль (заранее обдуманной им всесторонне), очень характерно и ярко. Как правило, это вызывало запоминающиеся умозрительные ассоциации и настолько сильное впечатление у артистов, что у них не оставалось ничего иного, как постараться повторить показанное постановщиком. В 2001 году Тлеубаев по инициативе директора АХУ им. А. В. Селезнева У. А. Мирсеидова восстанавливал своих знаменитых «Королевских пингвинов» (1979). Он пришел в балетный зал на репетицию к детям серьезный, насупленный и строгий. Обвел всех грозным взглядом: «Внимание! Сейчас показываю пингвина только один раз. Кто не запомнил – тот не танцует!» После этого он быстро высунул язык, скорчил гримасу с поднятыми бровями и широко открытыми глазами и начал изображать «пингвиний ход». Дети были покорены.

Коллеги вспоминали: «Работая с большой массой людей, <...> обладал удивительным даром общения с любой аудиторией. Своей уважительностью добивался от нее эффекта быстрого восприятия поставленных перед ней задач. <...> Он никогда не держал участников на репетиции без особой надобности. Конкретно знал, что нужно на тот или иной момент. <...> Понимал и знал, как и когда можно пошутить, дать участникам расслабиться» (12; 45).

Он стремительно врвался в балетные залы, аудитории, на сценические площадки и активно начинал рабочий процесс, не давая опомниться

никому. За его темпом жизни трудно было угнаться. Будучи человеком суггестивным, для воплощения идей он мог привлечь соратников, увлекая их своим творческим порывом. Многие коллеги режиссера вспоминали, что любое импровизированное решение, принимаемое Тлеубаевым в ходе постановочной работы, всегда было художественно осмысленно и целостно по драматургии и композиции, будь то хореографическая миниатюра, спектакль или массовое театрализованное представление. Такой метод (импровизации) он применял при недостаточном количестве времени на подготовку, либо в момент, когда запланированное действие не могло состояться в первоначально задуманном варианте, либо для разрядки психолого-эмоционального состояния творческой команды. Последнее всегда сопровождалось юмором и бережным отношением к человеку, что положительно влияло на процесс работы. Он «был предельно спокоен, уверен в себе и в тех, с кем работал. Никакой суетности, истерии, хаоса он на площадке не допускал. Были высокий темп работы, оправданные требования, замечания, поправки и железная дисциплина» (цит. по: (12; 57)), – вспоминала балерина З. А. Кастеева, работавшая с ним на мероприятии, посвященном столетию города Туркестана в 2000 году.

Коллега Тлеубаева А. Н. Есекеев вспоминал о его методах работы на республиканском семинаре «Творчество Минтая Тлеубаева в хореографическом искусстве Казахстана»: «Летим однажды с Минтаем Женельевичем в самолете из Алматы в Астану. Подходит бортпроводница и предлагает „взлетные“ конфеты. Он „загребает“ целую горсть. Я говорю ему с улыбкой: „Ничего себе, сколько Вы отхватили!“. Он: „А ты смотри и учись!“. Когда мы уже приехали на площадку для постановки, он подходил к осветителю, к работникам сцены и каждому давал по конфете. Они очень радовались такому отношению главного режиссера и делали свою работу с большим рвением» (4). Часто Тлеубаев любил употреблять слово «гениально» с разной интонацией произношения и подтекстами, что впоследствии стало его «фирменным словом», которое перешло и к ученикам.

Режиссеру не только по профессии, но и по мироощущению, Тлеубаеву с самого начала репетиции или постановочного процесса важно было задать тональность работы. Важно подчеркнуть, что ему была подвластна работа в любом «возрастном» пространстве – от маленьких детей до звезд балетного искусства – со всеми он мог найти общий язык и способствовать их желанию трудиться над постановкой.

### Заключение

Таким образом, исходя из исследования деятельности Тлеубаева, можно подытожить, что для его творчества характерны музыкальность

любой постановки, глубина раскрытия сюжета через основательно разработанную драматургию и сценарий, продуманная режиссура, изящество стиля, графическая точность пластического решения, лаконизм композиции, широкий диапазон использования классического танца, и, если позволяла фабула, – юмор. Эта эстетическая программа сопровождала творчество Тлеубаева на протяжении всех периодов его деятельности в театрах, танцевальных коллективах, массовых мероприятиях и театрализованных представлениях.

Тлеубаев говорил, что «без смелого подхода к творчеству, невозможно воспитать себя как режиссера, который сможет выразить себя по-новому» (10; 16), на личном примере доказывая это высказывание. Он был ярким художником, с мироощущением ребенка и режиссера в одном лице. Его студентка вспоминала его уроки: «Прочь все правила, законы, освобождайтесь, не думайте, можно или нельзя, хулиганьте, творите!» (10; 19)

Постановки, созданные Тлеубаевым как балетмейстером и режиссером, отличаются единством музыкального и хореографического прочтения образов, большинство из них имеют сюжетную основу, в которой образно воплощалось отражение жизни. Он стремился к постоянному открытию себя и мира, неостановимо творчески совершенствуясь.

Тлеубаеву, как и его педагогу Алексидзе, было близко стремление к разножанровости, многоголосице самовыражения, но «не от безразличной всеядности, а, наоборот, от азартного желания расширять круг собственных возможностей, решать увлекательные... задачи» (2; 45). Его творчество включало в себя разнообразные по направлению и жанра балетные спектакли, хореографические миниатюры, дивертисменты, танцевальные сцены в операх, площадные представления и театрализованные концерты. Различие тем и сюжетов у Тлеубаева дает возможность говорить «не о случайности находок, но об особенностях творческого мышления балетмейстера» (9; 38).

Главная интенция творческого кредо Тлеубаева – зрелого мастера режиссуры и театральной педагогики – складывается из его моцартианского мироощущения и понимания, что театр должен быть праздником чувств, украшающим повседневный быт человека в противовес тому, что сегодня в условиях рыночной конкуренции и современных технологий молодые балетмейстеры и режиссеры часто самоутверждаются за счет эпатажа и стремятся к коммерческому успеху, забывая подлинное назначение театра, не только предоставляющего развлекательные услуги, но и воспитывающего духовность и нравственность личности.

В предложенной читателю статье автор продолжает свое изучение балетмейстерского творчества Минтая Тлеубаева, делая попытку

зафиксировать его постановочные методы. Отдельной темой для изучения представляются педагогические методы хореографа, с помощью которых он передавал режиссерский опыт молодым ребятам. Без них его методику и режиссерское мироощущение нельзя назвать полными. Но это дело будущего.

### Литература, источники

1. Архив Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Дело № 434.
2. Барутчева Э. С. Георгий Алексидзе: хореограф Божьей милостью. Санкт-Петербург: Сударыня, 2005. 208 с.
3. Бродский И. Набережная неисцелимых / И. Бродский. Власть стихий: стихотворения, эссе. Санкт-Петербург: Лениздат, Книжная лаборатория, 2016. 928 с.
4. Выступление А. Н. Есекеева // Стенограмма республиканского семинара «Творчество Минтая Тлеубаева в хореографическом искусстве Казахстана», посвященного его 70-летию в Алматинском хореографическом училище имени А. В. Селезнева. Съемка Т. Куандыкова. Алматы, 2017. 21 февр. (Личный архив автора).
5. Звездочкин В. А. Балетмейстер и музыка (о творческом методе Л. Якобсона) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 15 (40). С. 56–52.
6. Карпенко В. Н., Скоморохова А. В., Карпенко И. А. Методы работы известных балетмейстеров над раскрытием темы хореографического произведения // Таврический научный обозреватель. 2017. № 2 (19). С. 54–60.
7. Костерина М. А. Балетмейстерский метод Вацлава Нижинского (на примере балета «Весна священная») // Современный танец и его изучение в науках об искусстве: материалы Всероссийской студенческой научно-практической конференции в рамках II Всероссийского фестиваля-конкурса «Новая лиса». 2013. С. 75–79.
8. Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. Москва: Искусство, 1972. 216 с.
9. Мусина Ф. Б. Становление и развитие казахского балетного театра: диплом. работа / Кафедра истории театра России, театроведческий факультет РАТИ. Москва: 1997. 53 с.
10. Самарбаева А. Б., Сaitова Г. Ю. Первые мастерские мэтров казахстанского балетмейстерского искусства // Arts Academy. 2018. № 6 (7). С. 5–24.
11. Соллертинский И. За новый хореографический театр // Соллертинский И. Статьи о балете. Ленинград: Музыка, 1973. 208 с.

12. Спасибо, Мастер! / Под общ. ред. Л. А. Тихоновой. Алматы: Полиграфия-сервис К°, 2012. 243 с.
13. Тлеубаев М. Ж. Балетмейстер: методическое пособие для студентов I курса. Алматы: Фонд XXI век, 1998. 16 с.
14. Тлеубаев М. Ж. Искусство балетмейстера: методическое пособие для студентов II курса. Алматы: Фонд XXI век, 1998. 20 с.
15. Тлеубаев М. Ж., Тищенко С. Н. Концертмейстер балета: учебно-методическое пособие для преподавателей и студентов. Алматы, 2005. 87 с.
16. Уразымбетов Д. Д. Беседа О. О. Паком. Алматы, 2015. 15 дек. (Личный архив автора. Публикуется впервые).
17. Уразымбетов Д. Д. Беседа Р. Х. Байсеитовой. Алматы, 2016. 21 янв. (Личный архив автора. Публикуется впервые).
18. Уразымбетов Д. Д. Беседа с Б. Г. Аюхановым. Алматы, 2016. 10 янв. (Личный архив автора).
19. Уразымбетов Д. Д. Беседа с Д. К. Досбатыровым. Берлин, 2020. 15 фев. (Личный архив автора. Публикуется впервые).
20. Уразымбетов Д. Д. Беседа с К. О. Джумагалиевой. Астана, 2017. 5 мар. (Личный архив автора. Публикуется впервые).
21. Уразымбетов Д. Д. Беседа с М. М. Тлеубаевым. Алматы–Токио, 2017. 9 июля. (Личный архив автора. Публикуется впервые).
22. Уразымбетов Д. Д. Беседа с Ю. В. Васюченко. Алматы, 2016. 23 нояб. (Личный архив автора. Публикуется впервые).
23. Якобсон Л. В. Письма Новерру. Воспоминания и эссе. Нью-Йорк: Hermitage Publishers, 2001. 508 с.

### Примечания

1. Минтай Женьельевич Тлеубаев (1947–2009) – режиссер, балетмейстер, педагог, заслуженный деятель искусств КазССР, лауреат премии Ленинского комсомола, профессор.
2. См.: Уразымбетов Д. Д. Минтай Тлеубаев в Ленинградской консерватории (1968–1975) // Opera Musicologica. 2019. № 4 (42). С. 87–104.
3. Известно, что профессиональный уровень артистов может сделать слабый спектакль сильным и наоборот. В основе казахского балета лежат ленинградская и московская школы. В 1930-х годах в Казахстан приехали представители русской школы балета, а позже и сами казахстанцы получили педагогическое образование в ГИТИСе в 1960-х годах (Е. А. Усин, Б. Г. Аюханов, С. А. Наурызбаева, К. М. Жакипова, Р. М. Курпешева, К. Н. Андосов и другие) и новые поколения артистов балета воспитывали уже национальные кадры. При этом ГАТОБ им. Абая – ведущий музыкальный театр до 2010-х годов – пополняли выпускники из стран СССР – Р. С. Бапов, Л. Г. Рудакова, Д. Т. Накипов, Р. Х. Байсеитова, Г. У. Туткибаева, Б. Ж. Смагулов, М. Ш. Кадырова, Г. Ж. Алиева и другие.

4. Майлен Минтаевич Тлеубаев (р. в 1977) – артист балета, хореограф. В 1994 окончил Академию Русского балета им. А. Я. Вагановой как артист балета, в 2002 году – как хореограф. С 1994 по 1998 годы работал в Санкт-Петербургском Камерном балете (рук. О. М. Виноградов), с 1998 по 2002 годы работал в Михайловском театре, с 2002 по 2015 годы – солист Нового национального театра Токио.
5. «Тас аруак» в переводе с казахского языка – «Каменный идол (божество)». Первым исполнителем постановки (в другой редакции музыки и хореографии) на конкурсе артистов балета в Корее стал Антон Богов. После него танец исполнял Сержан Кауков в 1997–1998 годах на конкурсах в Болгарии, России, Франции. Другие исполнители «Каменного идола»: Аскар Алимбетов, Ержан Доскараев (репетитор У. А. Мирсеидов).
6. Акын – народный поэт-импровизатор и певец. В балете «Аксак кулан» (1975) акын Кербуга – один из главных персонажей.

### **«ВСТУПЛЕНИЕ В СФЕРУ СМЫСЛОВ»: ХРОНОТОП В РЕЖИССЕРСКОЙ МЕТОДОЛОГИИ ДМИТРИЯ ЧЕРНЯКОВА (НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВОК В МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ) [1]**

Будучи одним из самых значительных режиссеров современности, Дмитрий Черняков к 2021 году имеет за плечами около пятидесяти постановок, преобладающее число из них – не в России, а за рубежом. Его режиссерский старт пришелся на рубеж XX–XXI веков, и уже первые театральные работы («Молодой Давид» В. Кобекина (1998) и «Аида» Дж. Верди (2004) в Новосибирске, «Похождения повесы» И. Стравинского (2003) в Большом театре) уверенно заявили о смелом, индивидуальном подходе к прочтению оперных сочинений. Период становления профессионального самосознания Чернякова в известной мере связан с Мариинским театром, на сцене которого состоялись три его постановки, по сей день сохраняемые в репертуаре: «Сказание о невидимом граде Китеже» (2001), «Жизнь за царя» (2004), «Тристан и Изольда» (2005).

Актуальность сегодняшнего обращения к трем указанным спектаклям «мариинского» периода продиктована несколькими факторами.

В контексте творчества Дмитрия Чернякова эти постановки обладают неоспоримым значением, несмотря на то что сам режиссер в недавнем юбилейном интервью характеризовал их как «период ученического разгона» (26; 15). Они демонстрируют уже сформировавшуюся систему режиссерского мышления и содержат те методологические принципы, которые будут развиваться в последующих работах Чернякова. Во многом именно они (наряду со спектаклями в Большом театре и Новосибирской опере) сыграли роль «звездного старта» режиссера в мировое оперное пространство, поскольку Мариинский театр всегда привлекал внимание профессиональных театральных кругов Европы. А в глазах российской критики эти спектакли обрели значимость во многом благодаря фестивалю «Золотая маска»: постановка «Сказания» стала лауреатом в двух номинациях («Оперный спектакль» и «Работа режиссера в опере») в 2002 году, «Тристан» получил несколько номинаций фестиваля 2006 года.

В контексте современной истории Мариинского театра рассматриваемые спектакли стали одним из ярких проявлений авторской концептуальной режиссуры (наряду с постановками Г. Викка, Д. Паунтни, Й. Шаафа, Дж. Теймор, А. Маратра, М. Трелинского, Д. Фримана, Ю. Александрова, А. Петрова), причем на сцене театра, где,

по общему признанию, доминирует дирижерская стратегия Валерия Гергиева. Спектакли Чернякова дополнили ряд подлинно художественных свидетельств расцвета Мариинки, пришедшегося на 1990-е – начало 2000-х годов.

В контексте развития российского оперного театра постсоветского периода они («Сказание о невидимом граде Китеже» в особенности) стали спектаклями-открытиями, во многом перевернувшими представления отечественной публики и критики о возможностях сценической трактовки классических оперных сочинений.

Внутреннее устройство этих спектаклей органично выводит на методологию анализа, которая опирается на предложенную Михаилом Бахтиным категорию *хронотопа*. На наш взгляд, эту категорию целесообразно принять в качестве основного ракурса рассмотрения спектаклей, поскольку она подразумевает не только взаимосвязь пространственных и временных параметров, но также их ценностно-смысловую окраску. А поиск смыслов – психологических, художественных, исторических и прочих – выступает для Чернякова насущной задачей в работе с любым оперным сочинением.

Взаимосвязи временных и пространственных координат в категории хронотопа Бахтин уделил пристальное внимание в своей работе «Формы времени и хронотопа в романе». Ученый, в частности, писал: «Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп» (1; 341). Несомненно, что хронотоп отображает время и пространство не прямо, непосредственно, а рисует их условный образ, представляет некую модель мира, в которой происходит действие. На правах неотъемлемого в понятие хронотопа входит аксиологический аспект: «Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены. <...> Искусство и литература пронизаны хронотопическими ценностями разных степеней и объемов» (1; 489). Для обнаружения смыслов, содержащихся в произведении, требуется их выражение, или объективация, в координатах пространства и времени – в знаковой форме, слышимой и видимой нами.

Работавшие с Черняковым профессионалы знают, насколько тщательно режиссер изучает партитуру произведения и прорабатывает историко-художественные контексты, связанные с первоисточником.

Он не раз подчеркивал в интервью свои режиссерские приоритеты: «В каждой опере, особенно в большой серьезной опере, типа „Князь Игорь“, „Тристан“, „Парсифаль“, „Китеж“, очень много смысловых, содержательных вопросов. <...> На них нужно отвечать, к ним нужно подходить с интеллектуальной стороны. Я уверен, что опера – интеллектуальное сочинение, в котором музыка является той эмоциональной средой, которая проявляет интеллектуальный смысл... Так вот, мне совершенно необходимо ответить на эти содержательные вопросы. <...> Этот путь – путь исследования произведения – является сейчас для меня самым главным и прекрасным... А в спектаклях, которые придуманы от необоснованной точки отсчета, режиссеры не исследуют произведение, не пытаются в нем разобраться. <...> Может быть, эти режиссеры... считают, что внутри произведения нет никакой таинственной темноты, которую надо осветить, но такое придумывание – а похоже, что меня обвиняют именно в нем, – такое придумывание мне несимпатично. Я надеюсь, что у меня, даже когда спектакль не удался, есть свои внутренние сюжеты» (28).

Дмитрий Черняков обладает способностью открывать в знакомых произведениях новые содержательные пласты, вслушиваясь в партитуру, в «этос» и «пафос» самой музыки. Он каждый раз предпринимает серьезное усилие по высвобождению сочинения из-под привычного внешнего антуража, прикипевшего к нему за годы сценической жизни и ставшего постановочными стереотипами. Это качество режиссера, также как и его стремление привносить в свои трактовки трагедийный содержательный модус, с предельной ясностью проявилось в спектаклях, поставленных им на сцене Мариинского театра.

Так, его «Китеж» лишен очевидных религиозных и живописно-архитектурных примет, и это свойство спектакля было воспринято критикой с воодушевлением. «Все в новом „Китеже“ необычно: сюрреалистическая солома вместо лесной чащи, люди вместо зверей, насекомые вместо татар, многозначное безвременье вместо Руси тринадцатого века» (3). «Черняков прекрасно обходится без икон, крестов, луковок церковью, утверждая сакральность не во внешних атрибутах православия, а в душевном состоянии героев. Он возвращает трюизму „искать Китеж в себе“ истинный смысл... Поэтому его Китеж нематериален, всегда невидим (его заменяет пустая сцена), а Небесный град Китеж возвращает публику к заросшей камышом сторожке Февронии, где начинается ее „Похвала пустыне“. <...> Черняков цитирует в своем спектакле декорации Васнецова и Коровина к мировой премьере оперы. Чтобы тут же уйти от этой живописности и декоративности, которая

почти сто лет заставляет художников превращать „Китеж“ в прянично-леденцовую глыбу» (8; 231–232). Спустя семь лет, в сравнении с новой постановкой оперы Н. Римского-Корсакова в Большом театре, критика продолжала подчеркивать, что «питерский спектакль с блокадными ленинградскими санками в осажденном Китеже и Гришкой Кутерьмой в облике алкаша с Лиговки взорвал все штампы русской оперной классики» (6), что сценический вариант Чернякова, «обозначивший некий водораздел в сценической истории „Китежа“ <...> создал принципиально новую ситуацию, дал новую точку отсчета» (14).

В работе над следующим спектаклем Чернякову удалось снять с глинканской «Жизни за царя» стереотип официозной героико-патриотической оперы. Режиссер пояснял в интервью: «Мне хотелось надстроить над фабулой смысл, который бы позволил мне передать зрителям то волнение, которое я испытал, слушая музыку. Мне хотелось найти в этом произведении по-настоящему болевые точки, посмотреть на него через другую оптику, и мне кажется, что я эти точки нашел» (27). Новое мышление, пришедшее вместе с постсоветской эпохой, оказалось способным к кардинальному переосмыслению, казалось бы, безусловного. Ольга Комок писала: «Режиссер-постановщик самой прогосударственной, самой патриотически-верноподданнической из всех русских опер Дмитрий Черняков сделал из „Жизни за царя“ нечто противоположное ее „исходным данным“ и ее 170-летней судьбе. У него получился опус про частную жизнь. Без царя... <...> Мариинка... превратила „Жизнь за царя“ в вещь глубоко личную, в хорошем смысле слова трогательную, способную взять за живое» (9; 5). Марина Рахманова констатировала: «Стремясь избавиться от официозности, заодно избавились от истории... в программке спектакля ни разу не упоминается ни эпоха действия, ни имя царя, ни любые иные исторические либо географические реалии... Ситуация взята чисто экзистенциальная» (21).

Год спустя в постановке «Тристана и Изольды» режиссер предпринял усилие по очищению восприятия вагнеровской оперы от какого-либо романтизма, в том числе от темы романтической любви между главными героями. У Чернякова это люди средних лет, с накопленным за плечами жизненным опытом, лишённые привычной для вагнеровских протагонистов примет исключительности и «эталонной» красоты. Критика подчеркивала «исчезновение ритуальной, иероглифической знаковости Вагнера», «позиционируемую Черняковым „новую документальность“, в противовес сакральности большинства прежних постановок» (25). Анна Порфирьева отмечала: «Необычна и многозначительна уже сама сценическая конструкция. <...> ...сплюснутый по высоте

и вытянутый в ширину павильон, поочередно изображающий капитанскую каюту, номер в гостинице, заурядную, старомодно обставленную комнату. Прозаичность и вместе с тем детальная проработка каждого „места действия“ помогает избавиться от романтической накипи» (19). Гюльра Садых-заде писала о неожиданности концепции: «Петербургский „Тристан“ Дмитрия Чернякова – Зиновия Марголина – о смерти, Liebestod („Любимая смерть“). О жажде смерти, о нетерпеливом ее ожидании, о смерти как некоей возможности абсолютного и идеального осуществления любви, очищенной от телесного, земного влечения. <...> Мертвяще безликий интерьер, с типовым набором необходимых предметов и удобств, иссушает мысль, замыкает чувства. Фактически только одним этим интерьером Черняков отрицает возможность любви – „взрослой“, зрелой, чувственной любви, в которой сливаются тела и души» (24; 100).

При существующем обилии критических откликов, сопровождавших премьеры, нашей задачей было перевести собственные аналитические наблюдения в русло исследования сквозной *режиссерской методологии* Чернякова, скрепляющей между собой все три спектакля и проявляющейся в ряде последующих работ режиссера. Последовательно останавливаясь на пространственном и темпоральном аспектах, а также их взаимосвязях в той художественной картине мира, что предстает в выбранных сценических текстах, мы увидим, что они неизменно свидетельствуют о ценностных координатах человеческого бытия. По мысли М. М. Бахтина, именно аксиологическая направленность хронотопа позволяет художнику ясно и весомо артикулировать как художественные смыслы произведения, так и личностную ценностную позицию. «... Всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» (1; 503). В бахтинском хронотопе «имеется в виду одновременно духовная и материальная реальность, в центре которой находится человек» (12; 337).

# I

Принимая на себя обязанности сценографа [2], режиссер Дмитрий Черняков выступает тотальным «автором сцены» (выражение Михаила Мугинштейна (см.: (15; 505–506))). *Сценическое пространство* создается им как искусственно моделируемый художественный мир, не иллюстративный по отношению к оперному либретто и ремаркам в партитуре, но тесно связанный с образной характеристикой персонажей.

Знакомство зрителя с первой широкоформатной «картинкой» спектаклей Чернякова, чаще всего, несет эффект неожиданности. Так,

чудотворная пустынь Февронии, открываясь путем фрагментации занавеса Константина Коровина к мировой премьере 1907 года, поначалу будто стыдится своего «обнажения». В ней заметна вертикальная координата: лестницы, ведущие в небеса, высокие первозданные травы, могучие стволы деревьев. Белизной и почти сюрреалистической крупностью отмечены кувшин, амфора, подвешенный к стволу рукомойник. По восприятию А. Парина, этот пейзаж «настраивает нас на притчевый, созерцательный лад, мы проникаемся тихой любовью к этому „бедному селенью“, эмоционально уходя воспоминаниями в мир позднего Тарковского, в его дзенское любование растениями и водой, как в „Сталкере“, его прозревание божественного в самом воздухе, как в „Жертвоприношении“» (17; 277).

Важнейшую выразительную роль играет свет, точнее, свечение желто-палевого оттенка. Заповедность пространства и его озаренность светом заданы режиссером-художником как семантика чистого, освященного свыше, неспешного природно-человеческого бытия Февронии [3]. Это героиня с духовной энергетикой: на вопрос Княжича о церкви и молитве она воссоздает «службу Божию» здесь и сейчас. Чудная дева встает, медиумически раскидывает руки, словно обнимая ими весь окружающий мир, и призывает «оглянуться умными очами». Гость и звери, ставшие в спектакле прибывшими к Февронии нищими, присоединяются к ее светлому молебну. «Переполюющий ее восторг бытия, граничащий с юродивой „блаженностью“, она изливает на своих подопечных... <...> Та же стихия всеприятия-всепрощения, составляющая суть существования Февронии, захлестывает и Княжича...» (17; 277), – писал Алексей Парин.

Живописное родство с пустыней Февронии обнаруживает «золотистый венециановский колорит» (21) пейзажа, характеризующего русский крестьянский мир в «Жизни за царя». На фоне начального хорового номера, воспевающего родную землю и уверенность в отпоре врагу, на сцене оживает художественно преображенная среда, воспринимаемая как чудо и глазом, и сердцем. Здесь поле со спашанной, готовой к засеву землей, а на поле мирно сосуществуют люди и природные существа: большой белый лось, белый теленок, дерево с большим птичьим гнездом. Здесь же крупные, в человеческий рост, самовар и чайник, дымящаяся печь, колодец-журавль. Увеличенные размеры предметов будто возводят повседневность в ранг торжественного бытия. На поле разворачиваются всевозможные работы: мужская пахота, женское ткачество и стирка белья, просеивание зерна через сито, разучивание с детьми танца. Впоследствии мы поймем, что многообразие

деятельности, присущей крестьянству, выступает признаком живого, органичного бытия, не подлежащего унификации и подчинению.

Временная и ценностная характеристики органично дополняют пространственную. Крестьянский уклад выведен замедленными, словно в рапиде, действиями по хозяйству, и явлен как взаимосвязь человека и природы. Этот замедленный «кадр» русского мира увиден любящими глазами Сусанина (Сергей Алексахин), стоящего в дверях своего дома. Длинная дуга колодца тянется от дома Сусаниных и повисает над полем, подобно музыкальному знаку лиги, объединяя семью и крестьянскую общину в одно целое. «Русские картины решены как красивые фрески, поэтизирующие людские содружества – семейные, трудовые, общинные» (5; 11), – писал Михаил Бялик. Трогательным средоточием мирного существования становится прилюдное купание мальчонки, совпадающее со скандированием слов о Михаиле Федоровиче. Фраза «Мы все за него стеной, горой!» символически смыкает фигуру ребенка с образом молодого царя. Празднично одетый народ, воодушевленный скорым установлением царя на Руси и приближением свадьбы в семье Сусаниных, возносит мальчика в белой рубашке над головами. «В руках крестьян появляется чудесное Дитя, державный Младенец. Ему воздаст хвалу хор костромичей, напоминая собой Поклонение Пастухов» (9; 4), – отмечала Елена Дьякова.

Черняков стремится к своеобразной «интимизации» зрительского восприятия, к «присвоению» зрителем событий оперы. Это стремление реализуется в его методе работы, который можно назвать «психологическим означиванием» сценического пространства. В «Жизни за царя» действие этого принципа особенно ощущается в финале – после того, как мирная жизнь семьи Сусаниных рушится и вместо благодатного поля за домом оказывается черная пустота (старика уводит туда бригада «уполномоченных» в черных куртках).

Почти весь финальный акт глинкинской оперы состоит из цепочки сольных высказываний. Черняков организует одновременное действие в двух точках пространства, которое сцеплено по принципу *психологического резонанса*, будто два плана в кино: происходящее в лесу показано скупым наброском, фокус же внимания направлен на переживание этих событий внутри сусанинского дома. Так, хор русской рати звучит в полной темноте, а зрителю показана комната, где Антониды (Ольга Трифонова) занимается стиркой. Приостановив работу, она подходит к двери и прислушивается. Кажется, именно от ее мысли о любимом рождается ария Собинина (Леонид Захожаев) «Братцы, в метель», и свет выхватывает из сумрака его фигуру. Расслышав уверенность жениха в успехе,

невеста снова берется за домашние дела. Во время арии «Бедный конь...» Ваня (Злата Булычева) высвечивается ровно в той же точке, где только что стоял Собинин, – и снова внутри дома сердцем слышат его высказывание. Это вообще характерно для подхода Чернякова – заниматься не самым эмпирическим событием, а его психологическим отражением. Н. С. Михалков обозначил действие этого принципа выражением «Отражение сильнее луча» и пояснял: «Когда мы говорим про отраженный луч, мы имеем в виду, что отражение и есть результат биологической памяти. Реакция дает фантазии импульс» (13; 655).

Вероятно, затем, чтобы усилить тягостное ощущение ожидания и тревоги за тех, кто находится в опасности, режиссером вместе с дирижером Валерием Гергиевым введен повтор медленного фрагмента из симфонического антракта к IV действию. Эта трагически-эпическая тема сопровождает возвращение в дом Собинина, а затем и приход Вани; все домашние садятся за стол, опустив голову на руки. Таким образом, в спектакле повторяется принцип собирания семьи, заявленный уже во время увертюры, а здесь предшествующий главному испытанию – гибели Сусанина.

Главный герой оказывается в луче света ровно там же, где еще недавно стояли Собинин и Ваня. Удержание этой пространственной точки воспринимается как «самостоянье человека» (А. С. Пушкин), утверждение единой позиции, скрепляющей семью и весь русский мир. Сусанин поет, по-простому прижав руки к груди, к пальтишку советских времен, отзывающемуся в нашей памяти воспоминанием об общей истории. В момент звучания судьбоносной арии «Чуют правду» в доме все встают и обостренно прислушиваются. Звукоизобразительность («Ах ты, бурная ночь») соединяется в оркестре с воспоминаниями Сусанина. При появлении темы из рондо Антонида девушка не выдерживает, сжимается в рыдании. Именно в эту секунду Сусанин в лесу откликается на ее переживание: «Мое детище Антонидушка». Когда звучит молодецкая тема Собинина и тот выносит шкатулку с семейными фотографиями, глава семьи обращается к зятю. А в момент дум Сусанина о приемном сыне Антонида гладит Ваню по голове. Глава семьи издалека дает детям духовный завет, отчаянно, с жестом к небу, завершая его прощанием. На секунду среди кромешного сумрака загорается чудный оранжевый свет, и в последний раз для Сусанина показывается родное вспаханное поле – символ русского мира. В момент убийства старика трое близких бросаются в объятие-сплочение.

Непрерывная душевная и духовная связь между любящими, разведенными на расстояние, но пребывающими в едином переживании

и едином психологическом времени, – таким видится смысловой посыл режиссера. «Эти немые мизансцены в спектакле дорогого стоят. От них схватывает горло; нестерпимо жаль людей, чей мир рушится на глазах. Тут-то до конца осознаешь, как прекрасна была „та“ жизнь. Во всей полноте цвели в ней чувства приязни к ближнему, простые радости от исполнения домашнего труда» (9; 5), – писала Гюляра Садых-заде. Таким образом, внутреннее, психологическое, семейное измерение истории выходит на первый план, и высвеченная комната со страдающими героями – средоточие этого единственно подлинного, по Чернякову, измерения любых политических, военно-исторических и прочих событий.

Трактовка сценического пространства как *проекции психологических координат* заметна и в первом действии «Тристана». Во время симфонического вступления зрителю открывается сложносочиненный разрез каюты, с камерной левой частью, отделенной дном корабельной лестницы от просторной правой. Эта среда обитания – тотально механицистская: мы видим арматуру силового тренажера, потолок, прошитый металлическими балками, стены, оснащенные перекладинами и заклепками, гостинный стол в виде станка с перекладной. Полосы люминесцентных ламп подрагивают, будто от перебоев напряжения. Облик замкнутой металлической «камеры», темно-стального цвета, с давяще низким потолком, невольно связывается не только с фактом заточения Изольды (Лариса Гоголевская), но и с ее внутренним напряжением. Одета в траурные черные одежды, она прикована к единственному открытому в правом углу иллюминатору – там, вонне, находится ее противник Тристан (Сергей Лядов).

В своих постановках Черняков, как правило, «отыгрывает» симфонические антракты драматическим действием и делает это, исходя не из иллюстративных оснований, а из стремления выстроить психологические мотивировки. При этом он нередко опирается на оппозицию «внешнее – внутреннее», используя ее в качестве метода работы с партитурой. Благодаря драматическому отыгрыванию музыка может восприниматься с позиций «внутринаходимости» или «вненаходимости» по отношению к главным персонажам.

Суетливые бытовые движения Брангены (Ольга Савова), одетой в халат, резко противоречат неспешному разворачиванию и вязкой фактуре вагнеровской музыки. По-молодежному пританцовывая, Брангена слушает плеер, вбивает в кожу крем, пересаживается в кресло капитана, шарится по ящикам его стола... Режиссер заостряет поведенческий контраст между напряженно статичной Изольдой и скупающей служанкой. В результате зритель явственней ощущает природу

вагнеровского звучания: плетение в оркестре лейтмотивов томления, любовного взгляда и прочих – это «внутренняя музыка» Изольды [4], «воспроизведение» ее состояния и воспоминаний, а поведение Брангены – «перпендикуляр» бытового слоя по отношению к интровертной музыкальной драме. Вчувствованию зрителя в состояние Изольды еще более способствует новый поведенческий «контрапункт»: Изольда «глуха» к хлопотам Курвенала (Андрей Спехов) по расчистке мужского, делового пространства от разбросанных женщинами вещей. С первыми репликами она взрывается энергией оскорбленной и бунтующей женщины – и эти эмоции едва ли не больше, чем ее слова, объясняют «предлагаемые обстоятельства» драмы. Одновременное облачение Изольды (слева) и Тристана (у шкафа справа) в конце первого акта дает понять, что пространство каюты, в которое вторгается король Марк (Михаил Кит), уже стало принадлежностью двоих.

«Психологизация» пространства уступает место его *метафизическому «означиванию»* во втором, ночном, акте «Тристана». Этот принцип также характерен для почерка Чернякова, но в данном случае еще способствует освобождению от какого-либо романтизма в интерпретации отношений между главными героями. Свидание Тристана и Изольды проходит в просторном гостиничном номере с широкой кроватью и двумя ночниками на прикроватных тумбах, но строится вопреки обозначенной обстановке. Сокровенная дуэтная сцена решается антибытово и антиромантически, по сути метафизики происходящего. Пускаясь в размышление о прошлом и настоящем – сначала это делает Тристан, а затем подхватывает Изольда, – они не столько обращаются друг к другу, сколько исповедуются каждый самому себе. Говоря о внутреннем пути к подлинности Ночи, которая призвана сменить лживость Дня, герои садятся спиной друг к другу, включая и выключая ночники, – дихотомия Дня и Ночи еще мучает их перед решающим выбором. Но разве это не достоверно психологически, что глубинное объяснение между людьми протекает не глаза в глаза, а при возможности каждого заглянуть в себя? Когда они еще раз проговорят вслух вызревшую в каждом философию Ночи, то свет в комнате погаснет сам (световая партитура создана постоянным соавтором Чернякова Глебом Фильштинским). В противовес упрекам критики, высказывавшейся о непреодолимом отчуждении персонажей, их экзистенциальном одиночестве, Анна Порфирьева дает этой сцене убедительное теософское обоснование: «Они подходят к окну – из него льется яркий свет, начинается проклятье Дню. Затем следует серия действий, которые можно связать воедино, только воспринимая их как постепенное погружение в мистериальный экстаз,

выход за границы сущего. Первый шаг этого странного богослужения, как и должно, покаяние. <...> После этого следует проповедь Тристана. <...> Так объясняется коренной смысл сцены – это мистерия ночного солнца» (19).

«Гимн ночи», ключевой для понимания концепции вагнеровской оперы, звучит при полной *статике* героев, часто применяемой Черняковым в знаменательные моменты внутреннего преображения персонажа. Психологическое время для персонажей в эти моменты становится «метафизическим», надбытовым – так же, как и пространство. Режиссер помещает Тристана и Изольду в правом углу у смыкающихся стен – в том месте, которое изначально было «заговорено», «намагничено» Изольдой. Черняков будто сохраняет эту точку в качестве постоянного семантического поля, на которое не влияет смена интерьера с корабельной каюты (I действие) на гостиничный номер (II действие). Дуэт-гимн вплотную подводит к догадке о метафизическом единении между героями и о свершающемся внутри каждого таинстве. «Глубокая „потусторонняя“ сосредоточенность этого эпизода, состояние нежнейшего внутреннего горения находит выражение в полностью статичном внешне и напряженном внутренне процессе самопогружения. По функции это молитва-медитация, по действию – нисхождение ночного солнца. <...> Лишившись главной магической предпосылки – напитка – миф о Тристане выстраивается вокруг откровения любви-смерти, второго рождения, ясновидения» (19).

Вместо дальней стены гостиничной комнаты внезапно открывается космическое ночное пространство с колышущимися, будто живыми, световыми тропами и перекрестками. Последующий «гимн смерти» Тристан и Изольда поют, стоя на коленях и обращаясь куда-то вперед, к постигнутому Высшему. В этот момент у зрителя создается иллюзия, что герои плывут по воздуху на фоне светящегося космоса – над сценой и над реальностью. Эффект полета усиливается, когда оба встают на кровати в полный рост, восторженно счастливые. Физический подъем в системе метафизических координат Чернякова нередко прочитывается как рождение нового духовного состава в мироощущении персонажа, как подъем духовно-энергетический. Вспомним поставленную на следующий год после «Тристана» сцену письма Татьяны в черняковском «Онегине», где героиня в момент одухотворенности и решимости оказывалась на столе. И, подобно тому, как в «Онегине» люстра «взрывается» от метафизического напряжения, переживаемого Татьяной, – на ландшафте ночного города в «Тристане» вспыхивают взрывы, заливая все окно заревом огня.

Кардинальный поворот сюжета нередко сопровождается в спектаклях Чернякова *размыканием пространства* или его *деформацией*.

В этой связи Наталия Якубова выделяет качество мышления режиссера, связанное с тенденциями постдраматического театра, – «переключение с регистра переживаний драматического конфликта в регистр, который отмечен переживанием изменений в пространстве» (30; 286).

Если «Гимн ночи» сопровождался размыканием пространства, то с помощью его деформации решено переломное событие внешней фабулы «Тристана» – появление короля Марка со свитой в момент свидания Тристана и Изольды. Резкая смена изображения осуществляется с помощью затемнения и исчезновения на поворотном круге той гостиничной комнаты, где только что свершился мистический союз Тристана и Изольды. Перетекание одного мира (мира Ночи) в другой (мир Дня) невозможно, возможен только слом. Когда, пройдя круг за сценой, вновь появляется комната, она уже переполнена чужаками в одинаковых темных пальто. Однако сам Марк подан как глубоко страдающий человек – в этом тоже узнаваем Черняков, стремящийся заниматься каждым персонажем с психологической подробностью. В отличие от своей бесстрастной и безгласной свиты, король раздавлен изменой жены и предательством Тристана-вассала. Со своей душевной болью он пытается обратиться то к одному охраннику, то к другому. Чутким сердцем и пронизательным разумом он будто замечает все «улики», проходит все точки комнаты, которые были семантически «означены» режиссером во время дуэта Тристана и Изольды: садится на кровать и повторяет за героями включение-выключение ночника, в гневе швыряет светильник на пол, поет о «загадке, которая темна», стоя в углу у правого окна.

Гостиничный номер – пространство «чужое», ничье, пограничное. «Своим» же для Тристана и Изольды может стать лишь то место, что приближает желанную границу ночи-смерти. Такая остановка, в виде родительской комнаты Тристана, возникнет в следующем, третьем акте постановки, связанном с переходом героев в мир иной.

Тем более, деление на «свое» и «чужое» является смыслообразующим в рассматриваемых операх Глинки и Римского-Корсакова – оба сюжета включают явление врага. В постановке «Китежа» деформация пространства сопровождает вторжение завоевателей в Малый Китеж. Критика сравнивала эту сцену с кинематографическим эффектом «Звездных войн» и бедствием «Последнего дня Помпеи» Карла Брюллова. Атака татар решена у Чернякова как вмешательство страшной апокалиптической силы. Внезапный пролом кирпичной стены сопровождается перепадом освещения с желтого на ледяное электрическое. В клубящемся дыму и под фанфарно звучащую «татарскую» тему в огромную прореху

медленно и неумолимо вдвигается металлический монстр-дракон. Он оснащен проводами, прожекторами и двумя головами, сплошь усеянными зубцами. Устрашающий механицизм неведомой цивилизации противопоставлен и природному миру Февронии, и человеческой, пусть и малопривлекательной, среде Малого Китежа.

\*\*\*

В сценических текстах Чернякова может на многих уровнях проявляться *принцип оппозиций*. В опоре на него режиссером нередко выстраивается соотношение различных *людских сообществ*. Вопросы о том, какова природа человеческих объединений, на каких основаниях они зиждятся, насколько они добровольны и созидательны, – постоянный предмет исследования Чернякова как философа и социального психолога.

В постановке «Китежа» режиссерскому анализу подвергаются три сообщества. Малый Китеж – это сумрачное пространство с кишашей толпой, напоминающее привокзальную площадь, место сборища маргиналов и бедняков. В спектаклях Чернякова нередко такая неупорядоченная толпа, при всей ее типажной узнаваемости для современного зрителя, выступает как образ темной, стихийной, подавленной людской массы. Позади бесприютных людей высится блеклая кирпичная стена с небрежным цементным пятном. Тускло-желтый свет от одинокого прожектора дополняет характеристику этой среды, лишенной воздуха и духовной координаты. В обрисовке второй массовки – татарского войска – главным элементом становятся широкие черные одежды, так что зритель видит лишь безликие коренастые фигуры без лиц. Они то сливаются в одно мохнатое чудовище, то черными пятнами расползаются по земле. Другая визуальная примета завоевателей – зазубренные экскаваторные ковши в качестве тележек.

Третье сообщество – это жители Великого Китежа, соборное единение которых противостоит не только паукообразной массе завоевателей, но и простонародью Малого Китежа. Те, пестро и бедно одетые, метались по плоскости сцены, а при вторжении врагов приникли к земле. Эти – в одеждах разных сословий дореволюционной России, но единого светлого оттенка – наделены *статикой* как признаком накопления духовной энергии, держат вертикаль тела и духа, пребывая в стоическом смирении перед лицом катастрофы. Марина Давыдова писала: «В Китеже Чернякова нет ни церквей, ни звонниц, ни расписных боярских палат. Этот город – не стены, а люди. Море людей. Бесконечные ряды массовки, выстроившиеся на пустом покато помосте. У них неподвижные

и просветленные лица и костюмы ушедших времен – ливреи, фижмы, мундиры, пудренные парики, где-то совсем далеко вроде бы даже шлемы с кольчугами. Это люди из прошлого. Город по сюжету еще не ушел под воду, но в спектакле он с самого начала, еще до нашествия татар, выглядит нереальным. В последнем акте переступившей заветную черту Февронии предстанет та же картина. В волшебном Китеже нет ни невиданных цветов, ни горящих на ветвях свеч, ни серебряного сияния, ни затейливых теремов. Только те же бесконечные ряды людей, не преображенных, а просто перешедших из времени в вечность. Россия, безвозвратно ушедшая под воду истории» (7). Алексей Парин также диагностировал границу между Большим Китежем и Малым как «не столько географическую, сколько идейно-временную», разделяющую Россию «до катастрофы» и после (см.: (17; 279–280)).

В интерпретации оперы «Жизнь за царя» Черняков считал своей задачей распознать сущность *двух миров* и ментальную разницу между ними. Он пояснял: «Есть две звуковые среды, две музыки этой оперы. Сухая, блестящая, дисциплинированная, четкая, летучая музыка польских сцен. [Она] лишена медитативности русских сцен, где есть акапельное хоровое пение, тишина, долгое, протяжное время, неспешность. А здесь – ритм, некий напор, оглушительность и никаких индивидуальностей. Здесь все поют хором или танцуют балетом, нет никакого персонажа в крупном плане. Прежде всего, мне было важно решить, что это за два мира, почему один мир показан такими музыкальными средствами, а другой – такими» [5]. Принцип оппозиций, таким образом, для режиссера был предопределен самой партитурой Глинки. Вслушиваясь в музыку, Черняков кропотливо обрисовывает противоположность двух миров с помощью разной пространственно-предметной среды, разной ритмически-поведенческой характеристики, разного облика русских и «поляков».

Семью Сусанина и ее народное окружение объединяет рукотворная работа, домашняя и природно-земледельческая – по сути, исконная, архетипическая для народа. Одна из ключевых идей постановки – спаянность между русским миром и миром сусанинской семьи. И, как это свойственно постановкам Чернякова, *пространственное решение* берет на себя функцию *решения смыслового*: комната Сусанина лишена стен, границы между домом и полем проницаемы. В массовых хоровых сценах первого акта режиссер работает сразу на двух планах: не перестает ярко высвечиваться стол в избе, за которым сидит Сусанин, озабоченный тревожными раздумьями; а дальним планом, в синеве ночного поля, даны крестьяне, которым не спится в ожидании вестей о Москве

и поляках. Когда семья расспрашивает прибывшего Собинина о военных делах, мужской хор также реагирует репликами и вступает в разговор. На вопрос, не сожжена ли Москва, Собинин выскакивает из дома на поле, обращаясь ко всем: «Нет, ребята, спасена!», – в ответ крестьяне поднимаются с земли и обнимают друг друга. Трио «Не томи, родимый» главные герои поют на поле среди крестьян – всех роднит настроение печали и невозможности счастья. Со вступлением хора чувство всеобщего единения вспыхивает с новой силой, и фразы о желанном семейном счастье углубляются судьбоносно-историческим контекстом («Как скоро Бог нам даст Царя!»).

Идеей взаимосвязи «семья – Отечество» предопределен сквозной мизансценический мотив «Жизни за царя» – челночное движение главных персонажей: из дома во внешний мир и обратно в дом как сокровенную точку бытия. Соотнося семью и русский крестьянский мир, как «частное» и «общее», режиссер связывает их пространственными и бытийно-духовными узами.

Совсем иной знак – не родства, а *контраста, несовместимости* – Черняков ставит на соотношении Сусаниных и того светского общества, что предстает в «польском акте» и эпилоге оперы. Символично, что оба указанных раздела помещены в помпезный зал, выдержанных в красных тонах (по характеристике Г. Садых-заде, он выглядит «неожиданной контаминацией Большого театра и Кремля» (9; 5) [6].

В решении «польского акта» режиссером опять-таки применен принцип «интимизации» зрительского восприятия – в данном случае он способствует взгляду на чужаков глазами главного героя. ...Начинает звучать полонез, и Сусанин, сидя в своем доме, будто слышит эту странную для него музыку – подходит к двери, прислушивается. Реагирует тем, что приступает к строганию доски, – хочет делом противостоять угрозе. Затем, выходя из комнатухи в огромный зал, оглядывает невиданную для него роскошь – высокий потолок, лепнину на толстых колоннах, богато одетую публику, – сравнивает свою холщовую рубашку с нарядами незнакомцев. И этот мир с обилием людей, которые ничего не делают, а только рассуждают и чего-то ждут, кажется Сусанину (а вслед за ним – и зрителю) странным, противоестественным. Сусанин сторонится пафоса и хорового пения «по бумажке» о прославлении Польши и «святой отчизны героях». Он прикладывает руку то к голове, то к груди – все его жесты говорят о недоумении, – и возвращается в свою бедную комнату озабоченным и встревоженным. (Оттенки реакции героя становятся очевидными благодаря блистательной работе Сергея Алексашкина.)

Говоря об «интимизации» зрительского восприятия, мы опираемся на трактовку этого понятия, предложенную философом Борисом Шифриным. По его мысли, процесс получения интимизированного знания отличается от противоположного процесса – объективизации. Ученый поясняет, что при объектном взгляде на вещи «вместо разнообразных людей с разными запросами, мотивами и интересами возникает некая обезличенная ценностная позиция, некое единое „зрение“, с которого и обозревается это явление, превращающееся в объект» (29; 89–90). Однако любое явление «сразу обретает голос и изменчивость, как только „я“ допускаю именно наличие качественно другого видения, в которое я так запросто перенестись не могу. Такое явление я могу только пытаться охватить внутренним взором, особым переживанием, преобразующим мою сущность. <...> ...культура и искусство всегда в той или иной степени разусредняют человеческое сознание, того самого зрителя, которого удобно назвать одним словом, но который на самом деле разный. <...> ...окружающее нас – не просто вещи – а и отношения людей к ним, явь – это не просто предметы, а мир, ценностно переживаемый в сознаниях тысяч разных современников этого мира» (29; 90–91). «Знание о другом человеке интимизируется в том случае, когда другой в глазах получателя информации разусредняется, то есть становится не просто безликим источником информации, но и ее равноценным производителем, когда другой становится не таким, как „другие“, когда мы ценим не только свою оценку другого, но его оценку себя и других вещей и объектов, которые в этом случае как бы одушевляются, получают статус событийности. <...> ...в жизни человека появление в его актуальном пространстве другого человека, „чужого сознания“, способствует процессу потребления информации, который теперь будет учитывать это новое появившееся сознание, активно влиять на него и подвергаться его влиянию. <...> Приобщение к этому важному другого и есть интимизация» (23; 118–119).

Чернякову удастся заставить зрителя посмотреть на условных персонажей не прохладно-объективным взглядом человека из зрительного зала, к которому эта история не имеет отношения, а глазами Сусанина – будто сейчас на его месте оказались мы сами. И глазами героя светская («польская») жизнь выглядит инородной по отношению к природной, ремесленной, земледельческой русской жизни – так в наше восприятие привносится эффект отчуждения.

По терминологии Шифрина, Сусанин здесь выступает в функции «медиатора». Фигура посредничества, медиации очень важна в процессе интимизации, разусреднения восприятия – взгляд через нее может

поменять «оптику» человека. «Формально я вижу только вещь, – рассказывает Шифрин в беседе с В. Рудневым, – на самом деле я проникаю в какой-то иной мир, тогда вещь перестает быть тем набором физических свойств, которые мне явлены. Я предчувствую обращенный на нее взгляд другого человека, словно бы она освещена его зрением... <...> ...дан этот другой человек, который на нее [вещь] глядит, и я через отношение этого другого к ней – пусть это необязательно вещь, а какое-то культурное явление – пытаюсь само это явление осмыслить. <...> Или представь, что ты второй раз идешь смотреть какой-то фильм с близким человеком, и ты будешь очень явственно ощущать его присутствие в своем восприятии этого фильма» (29; 90–91).

Пользуясь терминологией Бахтина, можно сказать, что Сусанин избирает принципиальную позицию «внеаходимости» по отношению к увиденному им монументальному залу – в буквальном, пространственном, смысле и в психологически-бытийственном. Вводя понятие «внеаходимости» в своей работе «Автор и герой в эстетической деятельности», Бахтин, прежде всего, характеризует им «основное эстетически продуктивное отношение» автора к герою – отношение, позволяющее «собрать всего героя», устранив из его поля жизни самого себя, автора. Однако Бахтин выходит за рамки лишь эстетической трактовки понятия «внеаходимость» и распространяет его действие в более широкую психологическую сферу. В этом смысле преимущество позиции «внеаходимости» двояко: с одной стороны, оно заключается в возможности взгляда на другого человека объективными «сторонними» глазами, с другой – в нахождении каждым человеком своего «единственного места в мире», в оправдании правоты позиции «меня единственного». Исследователь пишет: «Этот всегда наличный по отношению ко всякому другому человеку *избыток* моего видения, знания, обладания обусловлен единственностью и незаменимостью моего места в мире: ведь на этом месте в это время в данной совокупности обстоятельств я единственный нахожусь – все другие люди вне меня» (2; 25). «Продуктивность события не в слиянии всех воедино, но в напряжении своей внеаходимости и неслиянности, в использовании привилегии своего единственного места вне других людей» (2; 84).

В своей работе Бахтин неоднократно возвращается к обоснованию ценностных и психологических преимуществ, которыми обладает позиция внеаходимости: «Ценностные центры его [другого] собственного видения своей жизни и моего видения его жизни не совпадают. В событии бытия это ценностное взаимопротиворечие не может быть уничтожено. <...> Всякая оценка есть занятие индивидуальной позиции

в бытии... <...> Только с моего единственного места может уясняться смысл свершающегося события, и, чем я напряженнее укореняюсь на нем, тем яснее и яснее» (2; 120–121). «Я и другой суть основные *ценностные категории*, впервые делающие возможной какую бы то ни было *действительную оценку*, а момент оценки или, точнее, ценностная установка сознания имеет место не только в поступке в собственном смысле, но и в каждом переживании и даже ощущении простейшем: жить – значит занимать ценностную позицию в каждом моменте жизни, ценностно устанавливаться» (2; 172–173).

Присоединив зрителя к «оптике» Сусанина, режиссер – вместе с хореографом Сергеем Вихаревым – разворачивает большую танцевальную сюиту второго акта, благодаря которой облик «польского» общества проясняется окончательно. Постановщики лишают это общество функции действия, наделяя ролью праздного наблюдателя, – и уже этим фактом формируют нашу оценку. Но еще более ее формирует танцевальное зрелище, которым наслаждаются условные поляки, рассеявшиеся по боковым ярусам. Очевиден парадокс: в оркестре даны польские танцевальные жанры, а сценические выступления выдают расхожие представления о русско-советской культуре.

...Звучит краковяк, однако на сцене разворачивается квазинародный русский танец, и парни и девки лихо отплясывают перед некой «элитой». Перед нами – отголосок советского кремлевского зрелища, когда господам-чиновникам полагалось наслаждаться чем-то исконно-посконным. Раздел *Grazioso* с лирически-игровыми вздохами в мелодии отдан паре парней: их воздушные порхания, «женские» прыжки выглядят иронией, «плюсованием» – этому сорту «показных» зрелищ не важны художественные законы. Радость танца зашкаливает, но подобный оптимизм в системе психологически-нравственных координат Чернякова считается как фальшь.

Следующий номер представления дает отсылку к образам русского классического балета: по меткому замечанию критики, это «выплывающие, как лебеди, или, точнее, как солистки ансамбля „Березка“, взрослые балерины в коротких пачках, но с непомерной величины русскими кокошниками» (21). Танцовщицы вынуждены ютиться, разворачивая свой танец на небольшом пятчке между толстых колонн. Эффект карикатурности возникает от нелепости движений, по своей природе требующих большой сцены. Хореографом также придуманы туры танцовщика, который раз за разом неумело отрабатывает точность приземления после прыжка. Светская публика, за которой успевает наблюдать зритель Мариинского театра,

аплодирует этой наивной повторности движений, примитивно ритмизованных под музыку.

Под звуки мазурки явлен еще один популярный «архетип» русской культуры – бравые военные в форме с аксельбантами. Они тоже поданы в режиме хореографической суеты, а для пущего умиления публики маленькие танцовщицы выносят кадетам карабины, из которых составляется балетный станок. Не обходится и без «превознесения» оружия – в руках детей, поднятых над головами военных.

По мере смены танцев в происходящем все больше начинает проглядывать «русский след», а в сознании зрителя – крепнуть вопрос: дает ли сценическая партитура какие-либо основания говорить о поляках? Кстати, вход в зал выполнен по образцу русской архитектуры – в виде фигурного темно-красного купола-«луковки». Завершение дивертисмента рассеивает иллюзии по поводу чужеземцев: девочки в коротких платьицах и белых носочках разносят цветы «элите», которая восседает на трибунах, созерцая танец милых «пионерок». Таким образом, речь идет совсем не о поляках, а о тех «своих», которые чужды исконному русскому укладу, его ценностям. Конфликт перенесен режиссером из плоскости национально-исторической в плоскость ценностно-социальную.

Целый спектр ассоциаций можно найти в отзывах критики, которая, как и публика, бурно восприняла этот танцевальный дивертисмент, но подошла к его интерпретации концептуально. «Квасная вампука Большого театра превратилась в пафосный китч правительственного концерта. <...> Зал грохнул и взорвался аплодисментами. Издательство над лживым „патриотическим“ официозом оказалось самым лирическим – то есть искренним – высказыванием» (Д. Циликин) [7]. «Это другой, официально-церетелиевский мир – с чиновниками, их женами, ну и с балетом. Танцы, поставленные Сергеем Вихаревым, по соцартовски смешны – это безумная смесь классического балета с ансамблем песни и пляски, к тому же патриотически милитаризованная» (П. Поспелов). «Смысл черняковского опуса окончательно проясняется во втором акте. <...> Разряженная публика... в красного бархата креслах лениво наблюдает танцевальное шоу типа „клюква-калинка“ самого кичевого сорта: барышни в кокошниках, псевдоказаки, армейский ансамбль песни и пляски, маленькие девочки, проделывающие малосимпатичные пассы со штыковым оружием. Охрана при входе, мобильные телефоны и торжественное скандирование пресс-релизов с красными папочками в руках – прилагаются. „Поляки“ Дмитрия Чернякова – власть. Власть как таковая, устрашающая в своем безличии...»

(О. Комок). «В новой „Жизни за царя“ нет поляков из войска королевича Владислава. Есть Враг. Он одет в темное, галстучное, райкомовское и офисное. Жгучие и мещански-надменные дамы в мехах по моде 1920-х. „Польский акт“ происходит в Кремле. На балу в Реввоенсовете. Или много позже... Сергей Вихарев... превращает „польский акт“ Глинки в сюрреалистическую пародию на „отчетный кремлевский концерт“. Пляска лакированных мужичков в розовом; Лебеди в кокошниках... Курсанты в аксельбантах выделывают мазурку с семилетними девочками, холодными ангелочками физкультурпарада» (Е. Дьякова).

Таким образом, режиссер, оттолкнувшись от слышания «двух музык» в партитуре Глинки, театральными средствами повествует, прежде всего, о ценностном различии между двумя сообществами. Ценности сусанинского мира – это природность, крестьянское трудолюбие, материальный аскетизм, искренность чувств, тепло домашнего очага и семейных отношений, сохранение древних традиций, приобщенность к судьбам отечества. А лишенный индивидуальностей чиновничий мир мужчин в пиджаках и женщин в мехах, представленный в «польском акте», демонстрирует праздность, пустую светскость, жажду материального благополучия, высокомерие по отношению к простому человеку, механическое выполнение спущенных свыше указаний, искусственный официоз.

\*\*\*

Завершая рассмотрение пространственного аспекта (его разделение с аспектом временем носит условный характер), остановимся на отдельных *визуальных знаках* и приемах, которыми Черняков зачастую оперирует в своих постановках.

В «метатексте» спектаклей режиссера особой значимостью нередко наделяется размещенный на сцене *стол*. Он может выступать «индикатором» отношений и ситуаций. Так, стол, занимающий центр капитанской каюты Тристана, выступает местом его «очной ставки» с Изольдой в первом акте. Рассадка героев по разным краям стола, примененная как «ось натяжения», скажется позднее в постановке «Онегина», где стол будет «работать» как атрибут гостеприимства, организующий ситуацию публичности, и в то же время концептуальная ось мизансценирования. С другой стороны, стол может выступать символом объединения семьи или людей, связанных одной судьбой. Неслучайно Феврония собирает всех гостей своей дивной пустыни за небольшим столиком под открытым небом. И даже в небесном Китеже главная героиня, ее жених Всеволод, а также «райские птицы» расположатся за столом в домике Февронии.

В доме Сусаниных рукотворный деревянный стол из функционального предмета (плотницкого верстака) перерастает в символ домашнего очага и мирной жизни. В третьем акте выстраивается уютная картина подготовки к застолью, в которой бытовое обретает архетипическую (все как всегда, испокон века) и одновременно ностальгическую окраску. Оказывается, стол мастерски придуман Сусаниным, так что его можно раздвинуть, нарастив почти вчетверо. Постелив скатерть, домочадцы погружаются в добротный, подробный ритуал накрывания стола, где все оказываются при деле. А вторжение «поляков», напоминающее действия карательных органов, оборачивается разрушением семейного микрокосмоса и осквернением свадебного стола. Бесцеремонно заняв всю лавку, «бригада» грубых мужиков без спроса пробует яства, «лапает» самодельную шкатулку и семейные фотографии Сусаниных.

Черняков прибегает к использованию определенного *сценографического (костюмного) элемента* как средства смыслового сближения разных хронотопов сценического сюжета. Так, вместо колокольни, на которую князь Юрий посылает Отрока, режиссером использована вертикаль деревянной лестницы – точь-в-точь такой, какие взлетали в небо над пустынью Февронии. Благодаря этому совпадению удостоверяется духовное родство «чудной девы» и жителей Великого Китежа.

В постановке «Тристана» режиссер выстраивает смысловую арку между прошлым и настоящим Изольды с помощью «повтора» костюмной детали – военного кителя. Именно китель выступает для героини «точкой» соединения двух времен и двух «воинов» – ненавистного ей поначалу Тристана и погибшего от его руки жениха Изольды Морольда. На просьбу Брангены поведать о прошлом, Изольда вскакивает с криком «Душно!», распахивает все дверцы на своем пути и вдруг замирает, не в силах оторвать взгляда от висящего в шкафу кителя Тристана: «Мне назначен, мной потерян...» В дальнейшем, пародируя обещание Тристана доставить ее королю Марку, она воспринимает китель как полноправный знак-«заменитель» человека. Раскрывая пришедшему Тристану правду о прошлом («Был со мной обручен ирландский славный герой»), Изольда швыряет из своего чемодана платье, в глубине за которыми висит точно такой же китель, хранимый ею. Благодаря этому приему режиссеру удается вплотную подвести зрителя к пониманию психологической синусоиды Изольды: ее прежняя сверхидея – мщение за Морольда – вскоре трансформируется в «присягу» верности Тристану.

Для характеристики отдельных персонажей и человеческих групп Черняковым применяется историческая, социальная или цветовая

«маркировка» костюмов. Тотальная унифицированность одежд в его спектаклях – всегда недобрый знак. Режиссер не приемлет обезличенной толпы, как правило, этим выразительным средством очерчивая силу, враждебную главным героям. Мохнатые громоздкие одежды татар в «Китеже» превращают их в пугающих черных насекомых, сливающихся в рой. Татарская шуба, которую накидывает на себя уже полубезумный Гришка в керженских лесах, сигнализирует о приобщении его к варварской стае (Гришка позднее и поведет себя, подобно врагам, – зарежет Февронию). Негативный отпечаток несет на себе также современное чиновничье облачение: Лучшие люди, спаивающие и подкупающие Гришку, выделяются среди простонародья Малого Китежа черными пальто и портфелями. Противоположной смысловой окраской наделены дворянские одежды Февронии, княжича Всеволода, князя Юрия и Федора Поярка, отсылающие к дореволюционной России и близкие к облику жителей Китежа Великого.

Обезличенности костюмов в спектаклях Чернякова, чаще всего, сопутствует *унификация в поведении массы*. Публика красноколонного зала в «польском» акте «Жизни за царя» решительно запекает по красным папкам в руках – по писаному – спущенное ей предписание: «Могущество Польское все одолеет». Этот номер (по партитуре это «Хор удалцов») поставлен режиссером в модусе острой, царапающей иронии. Черные костюмы выстраиваются шеренгой, держа в руках листки с текстом, и на фоне танцевальной темы в оркестре уверенно провозглашают: «Вот мы вызываемся все разрешить». То, что должно возникать как внутренний порыв (как это происходит в русском крестьянском мире), здесь выглядит разнарядкой сверху, призванной поднять боевой дух «поляков». В применяемых Глинкой нарочитых повторах Черняков расслышал психологию механического подчинения людей-«винтиков» внешним директивам. Музыкальные повторы карикатурно подчеркнуты жестом переворачивания листов: хористы рвутся повторить тот же самый припев, но с новой страницы и с новым энтузиазмом.

Еще один сквозной прием режиссера – *выведение на сцену оркестранта* – сопутствует эпизодам, происходящим в «ином» мире или на границе земной жизни. В небесном Китеже скрипач и виолончелист, одетые в простые белые одежды, сидят на табуретах перед рядами хористов-китежан и своими инструментальными репликами вступают в диалог с Февронией, которая реагирует на музыкантов как на живых персонажей. Похожий прием Черняков использует в финальном акте «Тристана». Создавая дополнительный план в сценическом действии, он размещает в спальне родителей Тристана инструменталиста – и английский

рожок играет тоскливую мелодию, создавая пророческий «контрапункт» к внешне обнадеживающему состоянию героя. Не в силах дожидаться Изольды, Тристан падает, срывая ширму, ведущую в спальню родителей. По указанию Марка, прибывшего с миссией прощения, тело героя кладут на ложе, где еще недавно сидел музыкант. Тогда-то и осознается явственно, что печальный рожечник был приметой мира небытия, вечности, в который уже ушли когда-то родители Тристана и который теперь призвал его самого.

## II

По мысли М. М. Бахтина, хронотопы обладают изобразительными возможностями в передаче разных видов *времени*: «Время приобретает в них [хронотопах] чувственно-наглядный характер; сюжетные события в хронотопе конкретизируются, обрастают плотью, наполняются кровью. О событии можно сообщить, осведомить... Но событие не становится образом. Хронотоп же дает существенную почву для показа-изображения событий. И это именно благодаря особому сгущению и конкретизации примет времени – времени человеческой жизни, исторического времени – на определенных участках пространства. <...> Таким образом, хронотоп как преимущественная материализация времени в пространстве является центром изобразительной конкретизации...» (1; 288)

Принимая в рассмотрение аспект работы Дмитрия Чернякова со *временем* – категорией емкой и многоплановой, – на наш взгляд, следует выделить, по крайней мере, три характерные для режиссера тенденции.

Первая – это способность через узнаваемые визуальные образы обращаться к человеческой памяти и, тем самым, инициировать в сознании современного зрителя диалог с отечественным культурно-историческим прошлым и со своим личным, биографическим прошлым. (В последнем случае это режиссерское намерение опять-таки направлено на «интимизацию» зрительского восприятия.) Здесь время, представая как измерение жизни человека и истории страны, «вырастает» из сюжетных основ оперы, но претендует на надсюжетные функции, привносимые режиссером.

Вторая тенденция – использование мизансценической статики в тех протяженных номерах, которые несут духовную или метафизическую содержательную нагрузку. Здесь речь идет о сценическом времени и умении режиссера концентрировать смыслы, не «распыляя» сценическое действие на внешнюю динамику. К этой тенденции примыкает и использование в мизансценировании черт обрядовой символики.

Третья тенденция – особое внимание режиссера к начальным и заключительным «кадрам» оперных действий, способствующее не только композиционной ясности сценического высказывания, но и концептуализации постановки. Здесь режиссер опирается на время музыкальное, придавая почти сакральное значение началу звучания музыки и его завершению, «окрашивая» звуковые рубежи особыми визуальными средствами.

Остановимся подробнее на том, как указанные тенденции проявляются в трех рассматриваемых спектаклях.

1. *Активизация культурно-генетической памяти отечественного зрителя.*

Постановка «Китежа» полна отсылок к дореволюционной России и к советской эпохе. Медведь, Тур и Журавль – часть природного бытия Февронии – в спектакле Чернякова предстают одетыми в поношенные пальто и шапки «чудиками», напоминая о беспризорниках военного времени (у одного из них в руках горящая керосинка). Узнаваемым страхом наделена сцена вторжения врага в Малый Китеж – она сопровождается потоками морозного электрического света от прожекторов, которые вызывают ассоциации с немецкими налетами времен Великой Отечественной. Проследивая путь режиссера, Екатерина Бирюкова замечала: «Именно с этой постановки за Черняковым у нас закрепилась слава ниспровергателя и разрушителя прошлого. Хотя одной из главных его задач была как раз работа с человеческой памятью – разбудить воспоминания, активизировать их. „Китежем“, в котором Февронию увозят в загробный мир на блокадных саночках, он разговаривал даже не со своим поколением, а с поколением родителей и бабушек с дедушками, и не с Санкт-Петербургом, а с Ленинградом» (4; 31).

Собирательные исторические ассоциации будит в зрительской памяти образ князя Юрия, духовного лидера китежан (Геннадий Беззубенков). Стоя в пальто и с непокрытой головой, он подобен молящемуся перед алтарем или офицеру русской армии, готовящемуся к смерти, а шапка-амбассадор в его руке напоминает каракулевые «пилотки» советских вождей (по ассоциации Петра Поспелова, князь Юрий – «добрый обкомовец в брежневской шапке... народный персонаж» (20).

Иного рода социально-временная «маркировка» присуща жителям Малого Китежа, она, скорее, метит в современность. Перед зрителем – узнаваемые обитатели улично-привокзальной жизни: вертящая официантка в белом фартуке, женщины с хозяйственными сумками на колесиках, пропойцы, склонные в подпитии «повыступать» перед окружающими. К нашей памяти обращена и скупая предметная

среда площади: круглый буфетный столик на высокой ножке и вентиляционная труба, торчащая из земли как продолжение погребца. Проницательный штрих, введенный режиссером, – подготовка на площади праздничного застолья, когда мужчины выносят разнокалиберные бытовые столики, ставя их «паровозиком», а покрывающая их длинная белая скатерть дает иллюзию пиршества «во всю Ивановскую». В этом эпизоде ощущаются и убогий, но со стремлением к чистоте, быт, и всегдашняя готовность русского-советского человека быстро сварганить застолье и ощущение праздника посреди разрухи.

Ассоциирование с приметами отечественной жизни, начиная с русской крестьянской и вплоть до современной, переполняет сценическую трактовку Черняковым глинкинской оперы. На вопрос С. Бэлзы о том, являются ли аллегорией «лампочка Ильича» и другие атрибуты сусанинского быта, режиссер отвечал: «Нет, просто здесь приметы узнаваемые, соизмеримые с современным человеком, приметы, которые очень чувственно отзываются внутри, с воспоминанием о детстве, о юности родителей и бабушек, о многих произведениях, которые с тобой жили... Это как бы придуманный мир (мы не рассказываем ни о какой конкретности), в котором есть много вещей, которые существуют в нашей памяти, нам ценны» [8]. В «Жизни за царя», как описывалось выше, поначалу дан архетипический образ русского мира, с дорогами для зрителя представлениями о бытии наших предков, о животворящей традиции. Тема памяти овеществлена в бытии семьи Сусаниных: домочадцы передают из рук в руки фотографии – семейные реликвии, из поколения в поколение сохраняющие память рода, этос семьи. Теплая узнаваемость русских сцен затем сменяется «перевернутой» оптикой: в «польском акте» узнаваемое обретает смысл и эмоциональную окраску «чужого». Чиновничья верхушка в современных костюмах тоже хорошо знакома современному зрителю, но воспринимается как вражеская сила.

С миром прошлого тесно связан и черняковский Тристан – сама природа вагнеровского образа диктует погруженность в сферу воспоминаний. На рабочем столе героя в капитанской каюте, наряду с локационной аппаратурой, расставлено множество черно-белых фотографий в рамках. Внимание приковывает снимок, на котором видны два портрета – как мы догадаемся позднее, родителей Тристана. Стена спального отсека тоже увешана фотографиями с одиночными и групповыми портретами, кадрами морских будней. Однако самые сильные ностальгические настроения прорываются в финальном третьем акте. Все черты просторной комнаты, где на стареньком диване лежит раненый герой, связаны с советским бытом: белая крашеная дверь с застекленной

верхней частью, обои в цветочек, антикварный буфет, ширма, отделяющая спальное место в коммунальной комнате, общей на всю семью.

Ностальгической тональностью здесь окрашены дружеские отношения между заглавным героем и Курвеналом. Черняков любит обогащать образы героев «второго плана» трогательными поведенческими подробностями. Курвенал курит в коридоре, не переставая следить в открытую дверь за состоянием друга. Его радость от возвращения Тристана в сознание не знает границ, он преданно страхует каждый шаг больного. Тема дружбы обретает особенную пронзительность, когда два мужика, как мальчишки, испытывают счастье от новой возможности побрататься и хватают друг друга за голову, подобно щенкам. Во время грезы Тристана об Изольде Курвенал, как верный пес, усаживается рядом с ним на полу. И это служение не слуги, но друга.

В качестве особого ретро-эпизода подана сцена предсмертных воспоминаний Тристана о родителях. Освещение в этот момент становится призрачным, полуреальным, теряет цветность, приближаясь к кинематографическому решению подобных сцен. Появляется молодая мама Тристана в простеньком и аккуратном платице, открывает дверь мужу так, будто встречает пришедшего с войны. Полотенцем обтирает его лицо, смущенно обнимает любимого, помогает разуться, достает еду, разглядывает постаревшего супруга, а он прикладывает ухо к животу жены – там будущий Тристан. Благодаря этому немому эпизоду в памяти мгновенно оживает образ военных лет, знакомый по фильмам и рассказам наших бабушек. «В таких сценах Чернякову равных нет; он находит точные, „говорящие“ бытовые детали, безошибочно трогающие сердечные струны всех сидящих в зале: каждому памятен опыт его детства. Вместе с тем, эти детали возвышаются в контексте спектакля до уровня символа, почти сакрально-ритуального свойства. Святость материнства, счастье гармонического супружеского союза, радость ожидания потомства – всё запечатлено в этой короткой немой сцене» (24; 102). Когда молодая мама Тристана задерживает ширму родительской спальни, то возвращение в реальность происходит столь же резко, как и подача дневного света. Видение молодых родителей становится последним озарением в сознании угасающего Тристана.

Таким образом, историческое и биографическое прошлое выступает в спектаклях Чернякова в качестве сквозной темы и служит для него ностальгической сферой идеала, душевной и духовной опоры. Вадим Журавлев в монографии о Чернякове назвал *«ускользающий мир прошлого»* одним из ключевых содержательных лейтмотивов режиссера и *поясняет*: «Если приглядеться внимательно, то большинство

спектаклей Чернякова – не про время, когда создавались главные оперные шедевры. Но и не про день сегодняшний. Как правило, между происходящим на сцене и зрительным залом существует временная дистанция, когда в десять, а когда и в тридцать лет. Вместе с прошлым ускользает и способность людей к любви, она тоже остается только лишь воспоминанием» (8; 34).

2. *Статичные мизансцены*, как правило, наделяются у Чернякова функцией смысловой сердцевины постановки. Они прибегаются режиссером для оперных номеров, в которых раскрывается надбытовое состояние персонажей, отмеченное энергетическим подъемом. В такие моменты происходит остановка сценического времени, выпадение из линейного нарратива – и рождается взаимодействие с застывшим временем Вечности. Так, лаконизм внешнего действия в ночной дуэтной сцене Тристана и Изольды во втором акте – концептуальном центре оперы – апеллирует к мистическому, теософскому опыту. Если обратиться к «Жизни за царя», то использование статики очевидно в череде арий Собинина, Вани и Сусанина из финального акта гликинской оперы. Их высказывания, привязанные к одной и той же сценической точке, выглядят как ценностно-мировоззренческое единство, как вехи единого верного служения на благо Руси.

Беспримерная спаянность отличает и жителей Великого Китежа – и в земном бытии, и в божественном, напоминая «смирненную статику русской иконописи» (Ирина Родионова) (10). Во время развернутой хоровой формы «Чудная, небесная Царица» (третий акт) сценическое пространство, кажется, расширяет свои границы, заполняясь безмерным количеством китежан, стоящих «горой» на покато подиуме. Когда исчезает ползающий свет вражеских прожекторов и в оркестре начинают звучать «бряцания» приближающейся «Сечи при Керженце», хор пребывает в общей молитве, нарушая статику только скупыми синхронными поворотами в ответ на голос Отрока. Поднимаясь по лестнице, ведущей в небо, этот мальчик в военной форме тревожно и истово поет, высвеченный световым бликом. Статика китежан считывается как духовная сила, внутренняя концентрация, мужественное смирение перед лицом катастрофы [9]. Эта статика разительно контрастирует с суетливой динамикой, которой были отмечены бранные заботы «малых китежан». «Постылая, суетливая, до отвращения знакомая толпа горожан Малого Китежа, списанная с какого-то современного привокзального буфета, нужна для того, чтобы оттенить спокойную, неторопливую радость и святость таких же на вид бомжеватых зверей (Журавль, Медведь и Тур) из первого действия и райских птиц (Сирин

и Алконост) из последнего. <...> ...Черняков заставил время „русского Парсифаля“ работать на себя. Те, кому уготован ад, в его спектакле беспрестанно двигаются, суетятся и копошатся. Те, кому уготован рай, никуда не торопятся. Они абсолютно статичны. Им есть время должным образом приготовиться к вечной жизни» (3).

Помимо статичных мизансцен, к семантике вечного, духовно-незыблемого в спектаклях Чернякова примыкают эпизоды, решенные с привлечением *обрядовой символики*. К опоре на ритуальное начало, безусловно, располагает литургический по своей природе «Китеж». Пребывание Всеволода в пустыни Февронии выглядит сродни обрядам крещения и причащения: «Феврония оmyвает Княжича из трех простых сосудов, превращающихся у нас на глазах в ритуальные орудия, трое ее „темных“ товарищей застывают, распластав руки вширь, словно в добровольном распятии, на лестницах, очерчивая на фоне тревожного неба почти что эскиз Голгофы (мы вспоминаем, что лестница на русской иконе означает устремленность духа)» (17; 277). В третьем акте Всеволод, одетый в форму офицера русской армии, призывает дружину «заложить свои головушки». И тут же разворачивается сцена сборов-переодевания, она же – обряд приготовления воинов к смерти. Княжич снимает мундир, кладет его распластанным на землю. Отец, князь Юрий, передает ему длинную белую рубашку, после чего все мужчины Китежа надевают поверх одежд такие же «саваны», приготовленные их женами. Отпуская мужей на верную гибель, женщины остаются стоять с поднятыми к небу, будто вопрошающими руками, из которых выскальзывают лица любимых.

В сцене смерти Февронии детализированность обрядовых действий воздействует еще более обостренно – во многом благодаря их «наложению» на благоговейное состояние, выраженное в арии героини. Райские птицы, представшие простыми женщинами, кладут героиню на блок-кадные саночки, снимают с нее старое платье, оmyвают тело, переодевают в чистое, белое. По окончании ритуала «служительницы» увозят страдальцу к ее ветхому домику, в котором горит яркий свет. Между Февронией и Всеволодом, тоже одетым в ослепительно белые одежды, свершается свадьба – уже в ином мире. Под пение о вечной радости пара мерно раскачивается в ритме колокольного звона. «Обходясь без единой церковной луковки, креста или крестного знамения, Черняков передает само ощущение обрядности. Крещение, причастие, обмывание, переодевание покойника (оно же – приготовление невесты к венцу), оплакивание и, наконец, вознесение – показаны спокойно, просто и жизненно. <...> Как оказывается в финале, райские врата нам были

показаны в самой первой сцене. Но кто бы догадался, что убогая, покосившаяся и очень тесная дачная верандочка Февронии – это они и есть? Уходя из своего преддверия рая в непростой людской мир, Феврония возвращается обратно, обогащенная страданиями и любовью» (3).

3. Черняков нередко прибегает к *маркированию временных границ* оперных действий с помощью специальных визуальных средств. Тем самым, начальные и, в особенности, заключительные «кадры» оперных актов приобретают повышенное семантическое значение.

В ряде случаев режиссер дает старт сценическому действию прежде звучания первых нот партитуры. Так, в «Жизни за царя» свет выхватывает из темноты правый угол сцены – очертания деревянной комнаты – и Сусанин начинает рьяно строгать рубанком доску. Звучание оркестра вступает, накладываясь на звуки мужской работы, – «вторым слоем» по отношению к сценическому бытию. Вскоре происходит собрание семьи: к столярному делу Сусанина присоединяется Ваня, а Антониды подсаживается к столу, дошивая занавеску. Мелкий, дробный ритм оживленных домашних хлопот, казалось бы, соответствует динамичности музыки, однако режиссером заостряется контраст в эмоциональном плане: семейная идиллия упорно не желает «слышать» симфонического драматизма, тем самым проявляя свою полную автономность от перипетий за стенами дома.

В последнем акте «Тристана» занавес также открывается до звучания оркестра. В тишине и кратком стоп-кадре зритель успевает заметить группу людей, склонившихся над раненым героем. Музыка начинает звучать, когда в комнате зажигается свет, и воспринимается как дополнительный эмоциональный слой к печальной картине.

Все три рассматриваемые постановки связывает очень черняковский образ – ярко освещенная, маленькая, простая комната на фоне пестроты или темноты огромного окружающего мира. *Идея комнаты-дома* как средоточия подлинного, теплого бытия, противостоящего внешнему миру, развивается в целом ряде спектаклей Чернякова, выражая художественное и личностное мироощущение режиссера. Этот факт, безусловно, уже был подмечен исследователями. Например, Вадим Журавлев писал об одном из главных содержательных лейтмотивов режиссера: «*Потерянный рай детства*. Уютное замкнутое пространство, дающее практически детское ощущение защищенности, знакомо каждому из нас. От маленькой, теряющейся на большой сцене хибары из „Китежа“ или „Диалога кармелиток“ до разросшегося во всю сценическую ширь театрального павильона в „Евгении Онегине“, „Травиате“, „Игроке“, „Дон Жуане“, „Макбете“. Мой дом – моя крепость. Знакомо

нам, знакомо и героям опер, которые в первую очередь простые люди, а уже потом правители, цари, литературные персонажи. Только в кругу семьи и милых домашних привычек они чувствуют себя защищенными. Но жизнь выталкивает их в мир открытого пространства, туда, где их ждут горе и беды» (8; 33–34). Наталия Якубова, анализируя спектакль «Диалоги кармелиток», привнесла в свое описание мотив «внутренней эмиграции», который можно усматривать и в существовании семьи Сусаниных: «Внутри домика все живет некой беспрестанной органической жизнью; женщины в нем – одетые в теплые, ручной вязки кофты – охвачены, как пчелки в улье, вечными заботами... <...> Эта скученность внутри домика противопоставлена огромной пустой сцене. Трудно говорить тут о конфликте с внешним миром – скорее можно говорить о некой органической несовместимости того, что внутри этой дачи-ски-та, и того, что располагается за его пределами. <...> Суть „внутренней эмиграции“ – в обустройстве оазиса в самой сердцевине всеобщей пустыни. На протяжении почти всего спектакля Чернякова нам дано переживать эту пространственную асимметрию; ощущать просто физически – через необходимость вглядываться в то, что происходит внутри маленького домика, расположенного посередине сцены» (30; 301).

Светящийся прямоугольник малого жилища с главными героями внутри – в художественном мире Чернякова это символ частной жизни, обладающей абсолютной ценностью. Нередко становясь сквозным, этот образ в особенности акцентируется в значимых временных точках – в начале и, в особенности, в конце актов. Такова деревенская комната Сусанина, которая служит пространственно-ценностной константой на протяжении всего действия. Такова и родительская спальня, в которой заканчивают свой путь Тристан и Изольда. Причем в финале вагнеровской постановки происходит пространственная метаморфоза, характерная для почерка Чернякова: объем большой сцены сжимается, будто «схлопывается» [10] до маленькой освещенной комнатухи за отодвинутой ширмой. Прибывший с прощением король Марк гасит свет в комнате и остается стоять в дверях, деликатно отвернувшись. Изольда сидит рядом с телом Тристана на кушетке, ее пение полно тихого горения. Она уже не реагирует ни на что, пребывая за чертой дневного мира. Несение ею клятвы верности Тристану (знаменитая «Смерть Изольды») подана режиссером, скорее, не как всеобъемлющее катарсическое слияние с вечностью, а как экстатическое состояние частного человека, сделавшего свой психологический и экзистенциальный выбор.

Образ суверенного малого жилища необычайно значим и в постановке «Китежа». В памяти особенно запечатлевается последний «кадр»

спектакля: хор китежан исчезает за занавесом, и на сцене остается гореть только свет в лачуге Февронии, где за столом сидят пригретые бездомные – старушка в оренбургской шали и вторая «райская птица». Анна Порфирьева подчеркивала роль этого жилища как границы между земным и божественным мирами: «Феврония... возвращается в свою лачужку (повторение „места“ закрепляет у зрителей понимание того, что оно играет роль медиатора, мостика, соединяющего миры), подходит к раме терраски... и сквозь нее Гришеньке – то есть нам, залу, „меньшей братии“, возвещает свою благую весть» (18). Значимость рассматриваемого образа поддержана и художественно-декоративным приемом: контур избушки Февронии точно повторен в качестве выреза на занавесе, приоткрывающем картину небесного Китежа. Очертания домика будто разрастаются при поднятии занавеса и «сворачиваются» при его опускании – тем самым дополнительно прочерчивается связь между малым и большим пространствами обретения рая.

В финалах третьего и четвертого актов «Сказания» Черняков поражает еще одной идеей – условно назовем ее идеей «отражения», которой сопутствует «эффект отсутствия» – отсутствия ожидаемой «картинки», предметной среды. Беспредметность и неиллюстративность вообще присущи черняковскому прочтению оперы Римского-Корсакова. Одним из самых выразительных и неожиданных проявлений этого принципа становится решение симфонической «Сечи при Керженце». Над пустой сценой медленно и долго раскачиваются лампы-колпаки, бросая на землю световые блики и освещая сложенные одежды, воспринимающиеся как останки погибших. Никакого сражения, никакого бряцания оружием, никаких человеческих фигур и столкновений – в решении этой сцены нет ничего, что отвечало бы зрительским ожиданиям и «порадовало» глаз внешним правдоподобием [11]. Но и в дальнейшем действии не возникает никакого озера Светлый Яр, куда Гришка по сюжету приводит татар. «Эффект отсутствия» здесь срабатывает, что называется, в усиленном режиме. Просыпаясь от разливающегося в воздухе звона, чужеземцы черным роем ползают по пустому пространству, пытаясь нащупать следы города, и, ничего не найдя, в панике сумасшествия сбегают. Режиссер применяет здесь красивый визуально-смысловой ход: показав зрителю реакцию врага на скрывшийся под водой город, в качестве разгадки-ответа он преподносит опускающийся с последними звуками картины занавес. А на нем – живописное полотно Аполлинария Васнецова, созданное к премьере «Китежа» в Мариинском театре в 1907 году. Теперь мы видим город, купола которого отражены в водах озера, а над водной гладью – лишь зеленые холмы.

Но видим-то мы, сегодняшние зрители, а не татары-персонажи оперы. Декорация вековой давности, будучи последним «кадром» третьего акта, визуализирует то, что режиссер не посчитал нужным дать на сцене.

В последнем акте оперы идея «отражения» реализована по-иному. Во время симфонического «Хождения в невидимый град» свет из домика Февронии внезапно проливается вовне, образуя ясно видимую, чистую, зеркальную проекцию света на планшете сцены (кажется, что и в воздухе). Это единственный момент в спектакле, когда световое пространство и его отражение явлены одновременно, и он воспринимается как чудо. Ощущая невозможность адекватно представить на театре незримое таинство Великого Китежа, Черняков дает свое видение «внутреннего Китежа» Февронии с его природным отражением, и свой ответ на вопрос, что есть рай.

В дополнение к трем рассмотренным тенденциям, во взаимодействии Чернякова с категорией времени наблюдается и сугубо эстетический аспект, подразумевающий взаимоотношения современного театра и театра прошедших эпох. По мнению Н. Якубовой, «в 2001 году критика реагировала не только (а подчас и не столько) на саму предложенную Черняковым интерпретацию „Сказания“, сколько на абсолютно необычный для российской оперной режиссуры подход к прошлому как к открытому проекту (к прошлому вообще и к прошлому „классического оперного произведения“ в частности)» (31; 340). По мысли Д. Ренанского, «оппозиция старого (исчезнувшего, умершего или обреченного на исчезновение/умирание) и нового театра и, шире, прошлой/современной культуры – излюбленная тема режиссуры Чернякова. <...> Саморефлексия жанра играла важнейшую роль в драматургии абсолютного большинства знаковых работ режиссера: львиная доля смыслов „Сказания о невидимом граде Китеже“ (2001) приходилась на концептуальный диалог с эскизами декораций Васнецова–Коровина к мировой премьере оперы – сверхсюжетом эпохального мариинского спектакля было магическое преображение сценического облика партитуры Римского-Корсакова, освобожденной Черняковым от пут постановочного канона „большого оперного стиля“» (22).

\*\*\*

«Эстетический акт рождает бытие в новом ценностном плане мира, родится новый человек и новый ценностный контекст – план мышления о человеческом мире» (2; 176), – писал Бахтин. В каждом из трех рассмотренных спектаклей Дмитрием Черняковым выстраивается объемная картина мира с ясной иерархией *ценностей*, отражающей

мировоззренческие установки режиссера. На вершине этой иерархии – суверенитет внутреннего мира человека, способность героя к самопожертвованию и духовным поискам, его умение соизмерять свою жизнь с глобальными бытийными основами. Несомненной ценностью наделяется и душевно-духовное родство (будь то семья, «соборное» единение людей перед лицом катастрофы или единение в постижении метафизических реалий) – в противовес унифицированным массам, которые подчиняются безличным, навязанным извне идеям или предписаниям.

*Оппозиция личного и общественного, приватного и публичного, аутсайдерства и принадлежности к некоей общности* – тема, которая звучит в постановках Чернякова чрезвычайно остро: «традиционно у Чернякова одиночки бегут от враждебного „большого мира“, противопоставляя ему свое обособленное частное бытие» (22).

Один из наиболее бескомпромиссных примеров в этом плане – эпизод спектакля «Жизнь за царя». На сцене зажигается свет, открывая глазу тот же красный зал, что был в «польском акте», но теперь в нем скопилось (а, скорее, в него согнали) русское простонародье. Антонида, Собинин и Ваня, держа в руках фотографии Сусанина, выходят из своей комнатухи и неуверенными шагами, оглядываясь, движутся среди толпы – это место и его массовость явно чужды осиротевшей семье. Для провозглашения «Славься!» народ выстраивается фронтально сомкнутыми рядами. Как и светское общество в «польском акте», он поголовно снабжен красными папками и поет то, что предписано. Собинин и Ваня протискиваются между безликими рядами, внезапно потеряв Антониду из виду. Смятость и горе близких Сусанина находятся в резком «контрапункте» со всеобщим ликованием. Режиссер создает пронзительную картину личной драмы на фоне народного торжества, о которой Петр Поспелов писал: «Несомненно, Дмитрий Черняков – первый режиссер, кто решился поставить обратный знак на одном из самых эмблематичных символов русской державности – глинкавском хоре „Славься“» (9; 5).

Семья возвращается в свою комнату, садится за стол, начинает заниматься простыми и понятными домашними делами. Свет в красном зале гаснет. А свет в доме Сусанина остается гореть навсегда. По восприятию Дмитрия Циликина, «спектакль кончается практически в последней мизансцене „Дяди Вани“. Частная жизнь важнее так называемых государственных интересов. Никакая абстрактная идея (даже Всеобщего Счастья, уж не говоря об Имперском Величии) не стоит крови даже одного хорошего человека» (9; 4). Этому мнению вторят слова Гюляры Садых-заде, касающиеся художественской позиции Чернякова

в целом: «Из спектакля в спектакль он изо всех сил пытается донести мысль об уникальности, бесценности личности. Микрокосм человека, семьи, рода для него бесконечно важнее отвлеченных идей» (9; 5).

Стремление исследовать психологию человека будет присуще и спектаклям Чернякова 2010-х годов, где он осуществляет «наложение» собственного сверхсюжета на неизменный литературно-музыкальный текст оперы, вводит в действие элементы ролевой игры или организует глубинное погружение героев в прошлое (например, в «Трубадуре», «Кармен», «Сказке о царе Салтане»).

Некоторые оперные названия побуждают режиссера вернуться к ним еще раз, с целью высказать то, что не вполне удалось раскрыть в первом приближении. Черняков не раз делился в интервью мучительными размышлениями о том, что, возможно, не разгадал всех тайн текста и музыкального сюжета в какой-либо из своих работ. В случае с «Китежем» и «Тристаном» ему удалось реализовать «второй шанс»: в 2012 году режиссер создал новую интерпретацию сочинения Римского-Корсакова для Нидерландской оперы, а к вагнеровскому шедевру вернулся в Берлине в 2018 году.

Две постановки «Китежа» оказались разделены почти двенадцатью годами. Вспоминая свою мариинскую версию, Черняков пояснял: «Тот спектакль меня всё это время не отпускал, поскольку оказался очень важным поворотным моментом в моей жизни. <...> Тогда я на этот проект поставил очень много – того, что я умел, о чем мечтал, чего хотел добиться, – всё это я вложил в свою постановку, можно сказать, оторвал от себя кусок. <...> То, что для меня было ценным в том спектакле, держало меня все последующие годы. Но и то, что тогда не получилось, также меня не отпускало и мучило. Мне хотелось когда-нибудь это доделать и завершить... добиться иного качества, договорить всё то, что я не смог сказать тогда» (16; 311).

По словам самого режиссера, спектакль 2012 года получился «жестче и страшнее» своего предшественника. Черняков говорил о своем стремлении показать в этой постановке разные способы жить и выжить, присущие отдельным персонажам и сообществам: «Я не знаю тот путь, которым нужно идти. Я не расставляю акценты, я некий наблюдатель – пытаюсь понять, что происходит с людьми» [12]. Внимание режиссера здесь приковано к *современности*: опираясь на анализ российского общества и событий 2000-х годов, Черняков диагностирует смену реалий, изменения в менталитете и системе ценностей.

*Пространства*, ранее открытые и безграничные, теперь приобрели замкнутость. Общество Малого Китежа вместо площади предпочло

внутривокзальный зал со столиками и выпивкой. Оно преодолело прежнюю нищету, но, несмотря на «прибарахленность», выглядит опустившимся и праздным. И Гришку Кутерьму оно воспринимает как медийного «героя», постоянно ожидая от него низменных, глумливых выходок в качестве «приколов». Страшнее стала и характеристика завоевателей: это уже не фантастические мохнатые чудовища, а самые что ни на есть реальные террористы. Захват ими площади в Малом Китеже имеет прообраз в трагедиях «Норд-Оста» и Беслана и приводит к полному хаосу и разрушению. В огне пожара рушатся балки и видны контуры столов с бутылками – это зрелище ассоциируется с картиной гибели Древнего Рима.

Жители Великого Китежа тоже загнаны в замкнутое пространство: семьи с детьми скрылись от врага то ли в Доме культуры, то ли в зале школы. Они уже не соотнесены, как в петербургской постановке, с дореволюционной Россией и вообще лишены примет прошлого, скорее, приближены к монашеской или сектантской среде. Террористы переворачивают их постели-лежанки, роются в вещах – до тех пор, пока не наткнутся на ряды сидящих китежанок, добровольно ушедших из жизни. Непостижимый образ небытия, вкупе со звуками колокольного звона, ввергает отморозков в панику.

В качестве лейтмотива спектакля найдена своеобразная «дьявольская» гримаса – в виде звериной, алчущей мимики откусывания поедания либо придурочного оскала, который отличает Гришку, и выбор Джона Дашака на эту роль как нельзя лучше способствует лепке бесовского образа. Лысая голова делает заметным его внешнее сходство с «татарским» Бедяем, который жадно фотографирует картины разбоя. Инфернальная мимика поначалу характеризует и Бурундая, который вожаком «обнюхивает» Февронию с открытым ртом.

Однако именно с этим персонажем в исполнении Владимира Огновенко связан новый смысловой акцент Чернякова – *ценность человеческого выбора*. «Если думать о спасении для человека, находящегося внутри такого сюжета, то оно возможно только в том случае, если он... сможет внутренними силами понять, какой сделать выбор, ни примыкая ни к коллективной идее, ни руководствуясь общими постулатами или религией...» (16; 315), – рассуждал режиссер о своем переосмыслении оперы Римского-Корсакова. Режиссер внезапно дает бандитскому главарю возможность преображения: Бурундай влюбляется в прекрасную полоняночку, начинает испытывать к ней отцовскую нежность, защищать и оберегать ее от посягательств. Пораженный духовной стойкостью Февронии, он отделяется от толпы террористов и остается в пространстве небытия вместе с китежанками.

Очевидная разница между двумя «Китежами» Чернякова проявляется в трактовке финальной сцены – концептуальном резюме постановки. В новой версии режиссер отказался от упования на религиозно-мистическое спасение: небесный Китеж не показан, так что неземное бытие китежан представляется иллюзорным, их пение слышит только Феврония. «Лично я как рассказчик утратил веру в визуализацию таких [метафизических] вещей. <...> ...Сейчас трансляция подобных вещей через сценические возможности кажется мне немного грубоватой, плакатной, схематичной...» (16; 314–315) «Изменился я, изменилось время, отношение к пафосу другое. Жанр оперы ведь изобилует пафосом, а я теперь с трудом его выношу» (26; 12).

Отказался режиссер и от надежды на маленький частный рай, каким ранее представлялась ярко освещенная деревянная лачужка Февронии. Отодвигая заднюю стенку домика, режиссер размыкает малое пространство в большое – сизо-туманное с контурами горизонта, а частную жизнь – в проблемное поле других жизней. Сцена небесной свадьбы Февронии и Всеволода показана как счастливейшая иллюзия домашнего застолья в родной пустыни и в кругу духовно близких людей, но она дана лишь для того, чтобы заострить контраст с финальным *выбором* героини. Феврония Светланы Игнатович, наделенной уникальным даром проживания, обаянием чистоты и духовности, не может остаться в достигнутой точке счастья. Вспоминая о Гришеньке, она лишается покоя, снимает фату и уходит от уютного застолья в темноту леса. В ту самую точку наибольшего страдания, боли, унижения, где ее душил, убивал и бросил умирать Гришка. Она выбирает не потустороннее счастье, а земную боль и возможность продолжать помогать таким заблудшим душам, как Гришка Кутерьма. Черняков меняет концептуальные акценты в своем осмыслении оперы, снова используя *пространственное* решение как *смысловое*. Таким образом, в работе режиссера с параметрами *хронотопа* в очередной раз осуществляется расстановка *ценностных* координат человеческого бытия.

Как бы ни эволюционировали творческие и мировоззренческие установки Чернякова, центром его внимания неизменно остается *человек*. Как правило, человек одинокий, страдающий, ищущий, странный, не вписывающийся в общепринятые рамки социума. Именно этот ракурс – мысль о человеке – плодотворен для изучения всех без исключения спектаклей режиссера и видится в качестве темы, требующей отдельного углубленного исследования. Наша работа показала, что рассмотрение спектаклей в свете категории хронотопа и, следовательно,

ценностного аспекта, неизменно подводит к этому главному предмету исследования режиссера.

В данной работе ставилась задача наметить некоторые принципы, которые являются сквозными для режиссерской методологии Дмитрия Чернякова. Несмотря на то, что за два десятилетия работы он прошел путь, непостижимый по творческой интенсивности, из «дерзкого ниспровергателя... превратившись в опытного театрального мэтра» (8; 208), его режиссерское лицо всегда узнаваемо и определяется творческими принципами, многие из которых проявились уже в первых оперных постановках. В трех спектаклях Мариинского театра эти принципы концентрируются, как в зерне, прорастая затем в более поздние работы. Задача последовательно проследить развитие обозначенных принципов в целом объеме творчества режиссера, возможно, явится предметом будущих исследований. Мы надеемся, что проделанная нами работа будет полезна в качестве одного из звеньев на этом пути.

#### Литература, источники

1. Бахтин М. М. Теория романа (1930–1961 гг.) / Институт мировой литературы им. М. Горького. – Москва: Языки славянских культур, 2012. 880 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
3. Бирюкова Е. Возвращение в рай [Электронный ресурс] // Время новостей. 2001. 22 янв. URL: <http://vremya.ru/2001/9/10/5556.html> (дата обращения: 03.06.2020).
4. Бирюкова Е. Сказание о невидимом доме // Театр. 2012. № 6–7. С. 22–45.
5. Бялик М. Режиссура в дирижерском театре // Музыкальная академия. 2010. № 1. С. 7–12.
6. Гучмазова Л. Увидеть невидимое [Электронный ресурс] // Итоги. 2008. 13 окт. URL: <http://www.itogi.ru/arts-spetzproekt/2008/42/128292.html> (дата обращения: 03.06.2020).
7. Давыдова М. Китеж, который мы потеряли [Электронный ресурс] // Время новостей. 2002. 5 марта. URL: <http://www.vremya.ru/print/20358.html> (дата обращения: 03.06.2020).
8. Журавлев В. Дмитрий Черняков: Герой оперного времени. [Б. м.]: Издательские решения, 2018. 314 с.
9. «Жизнь за царя». Мнения о премьере // Мариинский театр. 2004. № 3–4. С. 4–5.
10. «Китеж». Пресса о премьере // Мариинский театр. 2001. № 1–2. С. 3.

11. Кривоногова Е. В. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского в отечественных сценических интерпретациях 1980-х – 2000-х гг. // Музыкальный театр: векторы развития. Вып. 1–2 / Российский ин-т истории искусств; сост. и редактор статей Е. В. Третьякова; редактор издания А. Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2020. С. 209–249.
12. Культурология. XX век: энциклопедия. Т. 2: М–Я. СПб.: Университетская книга, 1998. 447 с.
13. Михалков Н. С. Отражение сильнее луча // Профессия – кинематографист: Высшие курсы сценаристов и режиссеров за 40 лет / сост. П. Д. Волкова, А. Н. Герасимов, В. И. Суменова. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. С. 631–660.
14. Морозов Д. Град Китежас и его обитатели [Электронный ресурс] // Культура. 2008. 23 окт. URL: [http://www.smotr.ru/2008/2008\\_bolshoi\\_kitezh.htm](http://www.smotr.ru/2008/2008_bolshoi_kitezh.htm) (дата обращения: 03.06.2020).
15. Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы. [Т. 1]: 1600–1850. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 640 с., 947 ил.
16. Парин А. В. Басни соловьев. Беседы с музыкантами. М.: Аграф, 2014. 656 с. (Серия «Волшебная флейта»).
17. Парин А. В. Зримые поиски незримого града // Парин А. В. Фантом русской оперы. М.: Аграф, 2006. С. 276–280.
18. Порфирьева А. «Оглянися умными очами» [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2001. № 3 [25]. URL: [http://ptj.spb.ru/archive/25/music\\_theatre/oglyanisya-umnymi-ochami/](http://ptj.spb.ru/archive/25/music_theatre/oglyanisya-umnymi-ochami/) (дата обращения: 03.06.2020).
19. Порфирьева А. Тристан: новый миф // Мариинский театр. 2005. № 3–4. С. 4.
20. Поспелов П. Мистерия нашего времени [Электронный ресурс] // Известия. 2001. 23 янв. URL: <https://www.musiccritics.ru/?readfull=3584> (дата обращения: 03.06.2020).
21. Рахманова М. Не к царскому дню. Новая «Жизнь за царя» // Мариинский театр. 2004. № 5–6. С. 4.
22. Ренанский Д. Как сделан «Парсифаль». Лучший спектакль Дмитрия Чернякова: год спустя [Электронный ресурс] // Портал Colta.ru: Всё о культуре и духе времени. 15.04.2016. URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/10771?page=351> (дата обращения: 03.06.2020).
23. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. 384 с.
24. Садах-заде Г. «Тристан и Изольда». Париж – Байройт – Петербург // Петербургский театральный журнал. 2005. № 3 [41]. С. 97–102.
25. «Тристан и Изольда». Мнения о премьере // Мариинский театр. 2005. № 5–6. С. 5.
26. Дмитрий Черняков: «Вот случился хэппи-энд. А что на завтрашнее утро?» / интервью провел Я. Тимофеев // Музыкальная жизнь. 2020. № 4. С. 10–20.

27. Дмитрий Черняков: «Кастинг среди публики не устроишь» [Электронный ресурс] / интервью провел Р. Должанский // Коммерсантъ. 2004. 29 мая. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/478598> (дата обращения: 03.06.2020).
28. Дмитрий Черняков: «Я никому не доверяю» [Электронный ресурс] / интервью провел П. Гершензон // Критическая Масса. 2006. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/km/2006/3/ya-nikomu-ne-doverayayu.html> (дата обращения: 03.06.2020).
29. Шифрин Б. Интимизация в культуре // Даугава. Рига, 1989. № 8. С. 88–94.
30. Якубова Н. О. Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. 1990-е – 2010-е годы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 376 с.

### Примечания

1. В публикации статьи сохранен стиль автора.
2. Одно из редких исключений составляет спектакль «Тристан и Изольда», где декорации создавались Зиновием Марголиным (несомненно, при концептуальном участии Чернякова).
3. На премьере эту партию исполняла Ольга Сергеева, позднее – Млада Худолей.
4. Аналогично, благодаря деталям драматического действия, режиссер связывает лейттему, звучащую во вступлении оперы «Евгений Онегин» (Большой театр, 2006), с внутренним миром Татьяны, а не с сидящими за столом и гремящими посудой гостями. Черняков пояснял: «„Онегин“... родился из вступления. Это музыка очень закрытой внутренней сути Татьяны» (Дмитрий Черняков: «Вот случился хэппи-энд. А что на завтрашнее утро?»). Анализ постановки см., например: Кривоногова Е. В. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского в отечественных сценических интерпретациях 1980-х – 2000-х гг. // Музыкальный театр: векторы развития. Вып. 1–2 / Российский ин-т истории искусств; сост. и редактор статей Е. В. Третьякова; редактор издания А. Ю. Ряпосов. СПб.: Астерион, 2020. С. 209–249.
5. Из беседы Дмитрия Чернякова и Святослава Бэлзы во время трансляции постановки «Жизнь за царя» телеканалом «Культура» (2004).
6. Также напрашивается визуально-смысловая аналогия этого пространства с богатым красным залом в последних картинах «Евгения Онегина», характеризующим благополучное общество, из которого вытесняется заглавный герой.
7. Здесь и далее высказывания четырех критиков приводятся по источнику: «Жизнь за царя». Мнения о премьере // Мариинский театр. 2004. № 3–4. С. 4–5.

8. Из беседы Дмитрия Чернякова и Святослава Бэлзы в трансляции постановки «Жизнь за царя» телеканалом «Культура» (2004).
9. С таким решением хоровой сцены в Великом Китеже будет сходна статичная фресковая трактовка сцены гибели раскольников в финале «Хованщины», поставленной Д. Черняковым в Мюнхене (2007).
10. Сегментирование, «кадрирование» пространства особенно будет распространено в спектаклях Чернякова, начиная с «Хованщины» (2007).
11. На примере более поздней постановки Чернякова («Воццек», 2009) Наталия Якубова формулирует этот «эффект отсутствия» следующим образом: «как напрямую связан отказ от прочтения произведения через конфликт между персонажами – с тем, что во многом смыслообразование оказывается возложено на пространственное решение» (Якубова Н. О. Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. С. 298).
12. Из интервью Дмитрия Чернякова, включенного в видеозапись постановки «Сказание о невидимом граде Китеже» в Национальной опере в Амстердаме (Ntr, 2012).

## АВТОРЫ ВЫПУСКА 3

**Васильев Александр Кирович** – преподаватель ДМШ имени С. С. Ляховицкой, кандидат искусствоведения.

**Галанина Юлия Евгеньевна** – старший научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ.

**Иванов Александр Валентинович** – преподаватель Классической гимназии № 610 в Санкт-Петербурге, аспирант РИИИ заочной формы обучения.

**Изотов Дмитрий Владимирович** – главный специалист по проектно-фестивальной деятельности, Театр «Мастерская», кандидат искусствоведения.

**Кривоногова Елена Викторовна** – преподаватель истории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского.

**Лавринович Елена Сергеевна** – начальник отдела исполнительских искусств и развития сферы культуры Комитета по культуре Санкт-Петербурга.

**Саяпина Анна Викторовна** – руководитель студии журналистики Подростково-молодежного клуба «Дружба» Подростково-молодежного центра «Калининский», кандидат искусствоведения.

**Смирнова Вероника Игоревна** – аспирантка РИИИ очной формы обучения.

**Теплов Александр Александрович** – заведующий научной библиотекой РИИИ, кандидат искусствоведения.

**Уразымбетов Дамир Дуйсенович** – заместитель заведующего кафедрой режиссуры хореографии Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова, кандидат искусствоведения.

**Федорченко Ольга Анатольевна** – старший научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ, кандидат искусствоведения.

*Научное издание*

«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: СПЕКТАКЛЬ, РОЛЬ, ОБРАЗ»

Выпуск 3

Отв. редактор – А.Ю. Ряпосов

ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Заказ № \_\_. Подписано в печать 11.01.2022. Бумага офсетная.

Формат 60х84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Объем 19 п.л. Тираж 100 экз.

Санкт-Петербург, 191015, а/я 83, тел./факс (812) 685-73-00, 970-35-70

✉: [asterion@asterion.ru](mailto:asterion@asterion.ru)    🌐 <http://www.asterion.ru>

📠: [https://vk.com/asterion\\_izdatelstvo](https://vk.com/asterion_izdatelstvo)