Чепалов А. И. **Судьба пересмешника, или Новые странствия Фракасса: Театральный роман-исследование**. Харьков, 2001. 188 с.

К читателям 4[Читать](#_TOC153220908)

I 6[Читать](#_TOC153220909)

II 13[Читать](#_TOC153220910)

III 19[Читать](#_TOC153220911)

IV 29[Читать](#_TOC153220912)

V 37[Читать](#_TOC153220913)

VI 45[Читать](#_TOC153220914)

VII 56[Читать](#_TOC153220915)

VIII 68[Читать](#_TOC153220916)

IX 79[Читать](#_TOC153220917)

X 89[Читать](#_TOC153220918)

XI 97[Читать](#_TOC153220919)

XII 106[Читать](#_TOC153220920)

XIII 116[Читать](#_TOC153220921)

XIV 124[Читать](#_TOC153220922)

XV 136[Читать](#_TOC153220923)

XVI 146[Читать](#_TOC153220924)

Приложение I  
Воспоминания соратников Фореггера

*Людмила Семенова*.

Биографию не надо ни украшать, ни очернять! 155[Читать](#_Toc153220926)

Что такое тефизтренаж? 156[Читать](#_Toc153220927)

*Евфимия Пересветова*. Он и сам был Пульчинеллой 158[Читать](#_Toc153220928)

*Михаил Пярн*. Учитель танцев 163[Читать](#_Toc153220929)

*Александр Трусов*. Мой дом был штабом Мастфора 165[Читать](#_Toc153220930)

*Мария Полещикова (Марион)*. Акробатика оживляла его танец 166[Читать](#_Toc153220931)

*Леонид Бейзельман*. Меня называли «Шарикоподшипником» 167[Читать](#_Toc153220932)

*Мэри Шааль (Швиндт)*. «Гавот», да не тот 168[Читать](#_Toc153220933)

*Лидия Долохова*. Как он ставил балеты 169[Читать](#_Toc153220934)

Приложение II  
Работы Фореггера, опубликованные в сборниках  
и периодической печати (1914 – 1937) 172[Читать](#_TOC153220935)

ПРИЛОЖЕНИЕ III  
Авторские публикации по теме «Жизнь и творчество Н. М. Фореггера» 174[Читать](#_TOC153220936)

ПРИЛОЖЕНИЕ IV  
Мемориальные мероприятия, посвященные Н. М. Фореггеру 175[Читать](#_TOC153220937)

Примечания 176[Читать](#_TOC153220938)

{1} Посвящаю книгу памяти мамы Марии Эзровны Давидович — она посвятила мне жизнь.

# Судьба пересмешника, или новые странствия капитана Фракасса

{4} Всякая история пишется задним числом, а особенно история зрелищ. В этой области полезно смотреть на события со стороны, не поддаваясь быстротечной моде.

Доминик Жандо

# К читателям

Когда двадцать пять лет назад я впервые услыхал имя Фореггера, из официальных источников о нем можно было узнать не больше, чем о жизни усопшего египетского фараона. Да и загадочности вокруг было столько же.

Летопись его жизни расшифровывалась как детектив, одновременно напоминая разгадывание кроссворда, сплошь состоящего из парадоксов. «Иностранец», который никогда не был за границей. Юрист, который никогда не занимался юриспруденцией. Балетмейстер, который нигде не учился танцу. Да и познания в других областях искусства он приобрел самостоятельно.

На этом парадоксы не кончались. Вскоре я понял, что Фореггер был автором многих открытий в искусстве, о приоритете которых просто забыли. Еще я выяснил, что он был пылким любовником и не раз был женат, но детей иметь не мог. С его смертью одна из ветвей генеалогического древа засохла. И, хотя в Австрии до сих пор стоит родовой замок Фореггеров, у этого представителя древнего рода не было своего дома, если не считать родительского — всю жизнь он скитался.

Я пытался расшифровать следы Фореггера на пыльных тропинках времени, поражаясь его эстетической всеядности и человеческой переменчивости. Так возник образ птицы — пересмешника, поющей разными голосами. В этом сравнении, казалось мне, нет ничего уничижительного для художника. Во-первых, при этом обязательно иметь свой голос и талант. Но это — от природы, от Бога. Что же касается смысла творчества, то кому, собственно, художник служит — искусству или идее? А применительно к судьбе Фореггера вопрос можно формулировать так — был он конформистом или жертвой политического режима?

{5} Нечего было и думать о том, чтобы ответы на эти вопросы были напечатаны двадцать или даже десять лет назад в советской книжке.

Но, если признаться честно, и я не был готов к ответам на многие вопросы. А Фореггер, как ни в чем не бывало, водил меня по лабиринтам запутанных эстетических теорий, заставлял рыться в архивах, листать альбомы, клавиры, читать мемуары и периодические издания лет своей молодости и художественной зрелости.

Постепенно он стал моим неизменным спутником, почти талисманом в работе исследователя зрелищных искусств. С ним никогда не было скучно. Скучно было доказывать важность его художественных экспериментов с помощью той политической демагогии, которая эти опыты как раз и губила. А другого пути к воскрешению Фореггера из архивного забвения в советские годы не существовало.

Когда же обязательность в клятвах революции и догмам марксистско-ленинской эстетики отпала сама собой, издание книги о Фореггере стало проблематичным по другим причинам. Он был недостаточно знаменит для меценатов и мало значителен для государства, чтобы получить выход на книжный рынок. Но прошло несколько долгих лет. И вот она перед вами. Кроме замечательных людей, которые помогли ее издать, я благодарен моим учителям в Санкт-Петербургском (тогда еще Ленинградском) Институте театра, музыки и кино, покойным В. А. Сахновскому-Панкееву, В. М. Красовской, а также Д. И. Золотницкому, Г. А. Лапкиной, Л. И. Гительману, Л. Г. Пригожиной, Г. В. Титовой и другим за поддержку и требовательность, москвичам Е. К. Дейч, Н. И. Клейману, А. З. Масс, киевлянину Д. Е. Горбачеву, сухумцу С. З. Лакоба — за помощь.

Особая благодарность тем, кто уже не прочитает эту книгу, но помог в ее написании. Это прежде всего Л. Н. Семенова, С. И. Юткевич, Л. В. Долохова, В. С. Дуленко, Б. В. Плетнев.

Помню дорогие лица тех, кто был добр и внимателен к моим начинаниям. Сердечное всем спасибо.

Автор

Харьков, февраль 1995 г. – май 2001 г.

{6} Счастье познается на государственной службе.

Козьма Прутков

# I

Когда Солнце вступает в зодиакальный знак Овна, в мире начинают рождаться младенцы, способные состояться во всем, чем бы они не занимались в будущем. Так, во всяком случае, утверждает астрология, которая считает овнов первенцами человечества, детьми действия и прогресса.

24 марта 1892 года, вскоре после появления на свет, младенца Николая с непривычной для Киева фамилией Фореггер фон Грейфентурн, но православного вероисповедания, крестили в Старокиевской Георгиевской церкви[[1]](#endnote-2). Этому человеку было отпущено 47 лет жизни, пока в 1939 году пылающая печь крематория Донского монастыря в Москве поглотила его бренное тело, измученное туберкулезом легких, циррозом печени и другими болезнями. Такое время отмеряла ему судьба, да и сам он приблизил этот срок. И хотя этот человек не оставил после себя потомства, он был, пожалуй, самым знаменитым представителем своего рода, берущего начало среди австрийских дворян.

Ошиблось ли провидение, избрав местом его рождения не замок в Каринтии[[2]](#footnote-2), а небогатый флигель на тихой киевской улице?

Нет, каждый рождается и уходит в точно отведенный ему срок и в предназначенном месте, даже если он был задушен собственной пуповиной в материнском чреве. Ведь провидению ничего не стоило столкнуть в бою братьев по крови — представителей австрийской и российской ветвей рода Фореггеров. Конечно, история — не астрология, в ней нет сослагательного наклонения. Но представим себе, что Австрия вступила бы в Крымскую войну 1854 – 66 годов, а не объявила удививший всю Европу нейтралитет. Тогда дед героя этой книги мог встретиться со своими австрийскими родственниками на поле боя… Предположения, однако, вещь менее благодарная чем исторические параллели. Здесь что-то обязательно откликнется, что-то сойдется.

{7} Представители этого древнего рода, судя по Венскому генеалогическому справочнику[[3]](#endnote-3), предпочитали либо государственную, либо военную службу, что во времена давней Тридцатилетней войны было равнозначно. Награждая верноподданных дворянским титулом, кайзер Фердинанд вручал им не только шпаги высшего сословия, но тем самым и политическое оружие, с помощью которого он собирался убрать с политической арены протестантов. Католизация была насильственной и в целом жестокой, она предусматривала разные меры — от введения иезуитской цензуры до изгнания протестантов с мест обитания[[4]](#endnote-4).

Можно не сомневаться, на чьей стороне в этой борьбе выступал род Фореггеров. Они усердно служили кайзеру и не жалели противников католической веры. Однако шли годы, рождались и умирали наследники Габсбургов, менялись и политические пристрастия монархов, география самой империи. Коренные изменения произошли, как обычно, с приходом к власти женщины.

Мария Терезия, желая процветания австрийской державе и добра своей дочери Марии Антуанетте, склонила ее к династическому браку с французским дофином, позднее Людовиком XVI. Судьба, однако, сыграла злую шутку с последней представительницей династии Габсбургов. Мало того, что союз этот практически ничего не изменил во французско-австрийской политике, случилось непоправимое — на обритый затылок Марии Антуанетты упал нож гильотины. Так решил революционный народ Франции, лишив жизни и своего бывшего монарха. Так было положено начало казням царственных особ только за то, что они монархи.

Веселясь и гуляя по этому поводу, представители победившего третьего сословия создавали традиции массовых революционных празднеств на могилах коронованных особ — они пригодились в России 1917 года.

Казнь Марии Антуанетты и ее супруга послужила предостережением многим дворянским семьям Австрии, и они поспешили подальше от надвигавшейся опасности социальных катаклизмов.

Россия благосклонно принимала отток знатных фамилий с Запада еще со времен Указа Екатерины II 1763 года, который гласил «о дозволении всем иностранцам, в Россию въезжающим, поселиться в которых губерниях они пожелают».

Среди тех представителей австрийского дворянства, которые решили связать дальнейшую судьбу с Россией, был и Антон Франц Роман Венедикт Фореггер фон Грейфентурн, прадед героя этой книги. Он прозорливо выбрал страну, которая, в отличие от той же Австрии, еще больше века жила без революций.

В 1802 году Антон четырехименный был принят в число дворян Подольской губернии, до которой от границ Австрийской империи было совсем близко, и присягнул на верность императору Александру I[[5]](#endnote-5). Началась новая служба Грейфентурнов, на этот раз короне российской.

… Австрийские Фореггеры верны были своему монарху с тех пор, когда Иеронимус, один из первых в верхушке их генеалогического древа, во время Тридцатилетней войны 1618 – 1648 гг. получил у кайзера Фердинанда II дворянский титул и герб с изображением остроконечного шлема, увенчанного короной. Над ней громоздился хищный гриф — традиционный атрибут геральдики австрийского дворянства. Кстати, благодаря игре слов, связанных с этим символом, возникла вторая часть фамилии {8} Фореггеров — фон Грейфентурн.

Россия, как было принято со времен Петра I, училась у заграницы искусству строить суда, европейским танцам, моде. И чинопочитанию в том числе. Еще в начале XVIII века были скопированы зарубежные табели о рангах, но потомственные дворяне туда не попали. Сначала им нужно было поступить на государственную службу и доказать свою преданность державе. Антону Фореггеру предстоял тот же путь.

Древний Каменец — Подольск с его гористым ландшафтом напоминал австрийскому дворянину его родную Каринтию, каменные постройки — родовой замок. Но точки приложения сил для него там не было. Бывшего жителя Австрии ждала экзотическая Одесса, просоленный морем степной городок на месте поселения Хаджибей с военной и торговой гаванями, открытыми для всех кораблей мира.

Антон Фореггер почувствовал в Одессе непочатый край деятельности. К иностранцам там относились благосклонно. Переселенцы вообще видели в Александре I представителя законности, любви и мира. Монарх и сам верил в высокую миссию, доверенную ему и его стране, а кроме того еще не был обманут австрийскими союзниками, которые после поражения под Аустерлицем поспешили заключить мир с Наполеоном.

Иностранцы, попавшие в Одессу, испытывали особую благодать. И основатель города де Рибас и его губернатор Дюк Ришелье видели в европейцах благодарных исполнителей своих замыслов, поощряли их инициативу. В 1802 году французский негоциант Фурнье и ливорнский банкир Жом создали Одесский коммерческий банк с капиталом в 300 тысяч ливров[[6]](#endnote-6). Туда и попал на службу Антон Франц Роман Венедикт Фореггер, вскоре ставший называться просто Антоном Осиповичем.

Они быстро сошлись с Фурнье, и в 1806 году уже обрусевший Фореггер был произведен в новый для России чин коммерции советника, что было приравнено к VIII классу гражданской службы и давало право называться «ваше высокоблагородие». И хотя по закону он оставался при тех правах и преимуществах, которые были присвоены купечеству, через два {9} года Антон Осипович был одним из главных банковских служащих.

К тому времени, когда Россия была в состоянии «ленивой» войны с Австрией, о прежнем подданстве Фореггера уже забыли, хотя патриотические настроения в России крепли и достигли апогея в период Отечественной войны 1812 года.

Гордость за все русское и недоверие ко всему иностранному еще не приобретали тогда уродливых, гипертрофированных форм, как это случилось через столетие, при власти большевиков. Плебеи оставались плебеями, дворяне — дворянами, а слово «народ» произносилось без оттенка политической демагогии. Понятие «враг народа» еще не было придумано — все это пришло позже.

На новом месте Антон Осипович обзавелся и новой семьей. В то время как он усердно трудился на благо России, его вторая жена Мария, дочь полковника русской службы Якова Максимовича фон Фока, содержательница пансиона благородных девиц, рожала детей, воспитывая как своих, так и чужих чад в благочестии и любви к Отечеству. Пансион был хоть и в той же губернии, в Николаеве, но все же разделял супругов, и в 1825 году было получено разрешение градоначальника о переводе этого заведения в Одессу[[7]](#endnote-7).

В списке первых учениц девичьего института 22 декабря 1809 года значилась девятилетняя Клийла Фореггер[[8]](#endnote-8).

Но девочкам не суждено было долго жить в русской семье Фореггеров — четверо из них умерли в малолетстве, остались в живых лишь мальчики. Их тоже было четверо: Николай, Александр, Эммануил и Яков[[9]](#endnote-9).

У сыновей коммерческого советника не оказалось предпринимательской жилки, в них внезапно проснулся дух габсбургского дворянства, средневекового рыцарства. Как и их давние предки во времена 30‑летней войны, братья решили служить в одном кирасирском полку[[10]](#endnote-10).

Особенно отличился уже упомянутый дед героя этой книги, Николай Антонович Фореггер фон Грейфентурн. За безупречную службу он получил орден Святого Станислава и Святой Анны, а также бронзовую медаль в память о Крымской войне 1853 – 56 гг. — той, которой благополучно избежали австрийские Фореггеры. После окончания Отечественной войны 1812 года и вплоть до крымских сражений служба в армии не была сопряжена со смертельной опасностью. Поэтому продвижение братьев по служебной лестнице военной иерархии шло буднично, как по накатанной колее.

К примеру, в чин штаб-ротмистра Николая Антоновича производил Николай I в 1854 году. Через пять лет Александр II пожаловал ему звание ротмистра, еще через четыре — капитана. В 1868 году — майора, а в 1873 {10} году, пятидесяти трех лет отроду, Николай Антонович вышел в отставку в слободе Воронцовка Павловского уезда Воронежской губернии, где квартировал резервный эскадрон 9 Драгунского Казанского полка. При этом он был произведен в подполковники с увольнением от службы, мундиром и полного склада пансионом, как значилось в царском Указе[[11]](#endnote-11).

По иронии судьбы, Николай Антонович был лютеранином, свято хранившим догматы того вероисповедания, которое выжигал каленым железом достопамятный кайзер Фердинанд II. Жена Николая Антоновича Мария Михайловна Агеева была истовой христианкой. Оба родителя воспитали четверых детей, уча их служить Богу мирскими делами. Все дети родились в 60‑е годы, когда войны были позади: сначала появился на свет Николай, потом двойняшки Варвара и Мария, последним родился в 1866 году Михаил[[12]](#endnote-12).

Мальчики уже не играли «в солдатики». По достижении зрелости они выбрали государственную службу, хотя ее устройство в конце XIX столетия претерпевало настоящий кризис. Один из высших чинов императорской канцелярии писал государю, что «вредное влияние чинов состоит особенно в том, что они образуют из служащих какую-то отдельную, разобщенную с прочим населением касту, которая живет своею собственною жизнью, считает себя выше остального общества, и на которую общество смотрит как на что — то чуждое и даже враждебное. Среди этой касты постоянно питается и поддерживается чувство самого ложного честолюбия, жажда к повышениям и внешним отличиям… Человек, который мог бы с успехом заняться любимым ремеслом или промыслом, поступает на казенную службу и бедствует на ней десятки лет единственно потому, что эта служба ставит его на искусственные ходули в обществе и ласкает его воображение обманчивой картиной иногда отдаленных, но все-таки возможных повышений и отличий. Однажды предавшись этому влечению, однажды надев вицмундир, он с трудом снимет его и решится сесть за рабочий инструмент или прилавок. Редко решатся на это и сын, и внук его, и таким образом размножаются целые поколения самой несчастной породы нищих во фраке»[[13]](#endnote-13).

Видимо, в этом и следует искать причину того «брожения умов» в среде государственных служащих, которое вызывало особую озабоченность императора. Революционные события на Западе заставляли искать «неблагонадежные элементы» именно в чиновничьей среде. Опасные веяния проникали, как считал Николай I, именно из Австрии, где была «сильная бюрократия, которая минирует государство и ставит умы в вечную борьбу с правительством»[[14]](#endnote-14).

У Михаила Николаевича Фореггера уважение к государственной службе совмещалось с романтической мечтой о карьере адвоката, примерами которой служили громкие процессы с участием Ф. Плевако, А. Кони. Они были не простыми чиновниками юстиции, но, благодаря своему красноречию и уму, выделялись из общей массы и почитались как высокие титулованные особы.

М. Н. Фореггер фон Грейфентурн окончил юридический факультет Киевского университета имени Св. Владимира в год рождения своего первенца Николая. Сохранился послужной список Фореггера — отца, который свидетельствует о том, что его мечты были далеки от действительности. Медленно, шаг за шагом, продвигался он по скрипучей бюрократической лестнице. Красноречива и форма этого документа, говорящая о {11} том, как подозрителен был государственный аппарат к проявлению любого самостоятельного шага подчиненного, любому нарушению вековечного порядка и бюрократической субординации.

**Формулярный список о службе  
члена Луцкого окружного суда  
Михаила Николаевича фон Грейфентурна.  
Составлен января 15 дня 1902 года[[15]](#endnote-15).**

Настоящая копия формулярного списка выдана члену Луцкого Окружного суда, коллежскому асессору[[16]](#endnote-16) Михаилу Николаевичу фон Грейфентурну на предмет определения сына его Николая в шестилетнюю прогимназию, в чем подписью и приложением казенной печати удостоверяю.

**I. Чин, имя, отчество, фамилия, должность, лета от роду, вероисповедание и получаемое содержание.**

Коллежский асессор Михаил Николаевич фон Грейфентурн, член Луцкого Окружного суда, родившийся 25 ноября 1866 года, вероисповедания православного, знаков отличия не имеет, содержания получает в год: жалованья 1200 руб., столовых 500 руб., квартирных 500 руб., дополнительного содержания 500 руб. Всего 2700 руб.

**II. Из какого звания происходит.** Сын подполковника.

**III. Есть ли имение у него самого и родителей родовое.** Нет.

**IV. Есть ли имение у него самого, у родителей благоприобретенное.** У родителей его дом в г. Киеве по Большой Подвальной улице.

**V. Есть ли имение у жены, если женат, родовое.** Нет.

**VI. То же, благоприобретенное.** Нет.

**VII. Где получил воспитание и окончил ли полный курс наук в учебном заведении; когда поступил в службу, какими чинами, в каких должностях и где проходил оную, не было ли каких особенных по службе деяний или отличий, не был ли особенно чем-либо награжден, кроме чинов?**

По окончании курса юридических наук в Императорском университете Св. Владимира с дипломом 2 степени в службу определен младшим кандидатом на судебные должности при Киевском окружном суде приказом старшего председателя Киевской судебной палаты 18 мая 1892 г.

Приказом председателя суда от 22 мая 1892 г. за № 11 командирован для занятий в первое гражданское отделение суда.

Далее в формулярном списке следует длиннейший перечень из 16 пунктов, подробно фиксирующий все передвижения по службе за девять лет, вплоть до утверждения в чин коллежского асессора в 1901 г.

**VIII. Был ли в походах против неприятеля и самих сражениях и когда именно.** Нет.

**IX. Подвергался ли наказаниям или взысканиям, соединенным с ограничениями в преимуществах по службе, когда и за что именно, по судебным приговорам или в дисциплинарном порядке, не был ли оставлен в подозрении по преступлениям, влекущим за собой такие ограничения. Когда, каким судом и за что именно?**

Не подвергался.

**X. Был ли в отпусках, когда и на сколько времени, являлся ли в срок, и, если просрочил, то когда именно явился и была ли причина просрочки уважительной?** Не был.

**XI. Был ли в отставке, с награждением чина или без оного, когда, и с которого по какое время?** Не был.

**XII. Холост или женат, на ком; имеет ли детей, когда именно;** {12} **год, месяц и число рождения детей, где они находятся и какого вероисповедания.**

Женат на дочери коллежского секретаря Надежде Викторовне Огданович, имеет детей: Николая, родившегося 24 марта 1892 г. и Надежду, родившуюся 15 сентября 1894 г., жена и дети вероисповедания православного и находятся при нем.

Составлено 15 января 1902 г.

Ко времени заполнения этого документа сыну коллежского асессора Николаю Фореггеру было почти 10 лет. Его сестре, восьмилетней Надежде, видимо, была уготована судьба большинства представительниц слабого пола в роду Фореггеров. Скорее всего, умерла она именно в Луцке — семья Михаила Николаевича вскоре выехала оттуда и окончательно обосновалась в Киеве с 1903 года. С тех пор имя Надежды Фореггер нигде и никогда не упоминается.

Жизнь между тем продолжалась, и колеса государственной машины вращались с прежней ритмичностью. В канцеляриях департаментов писари выводили каллиграфическими буквами новые приказы. Кто-то уходил в отставку, кто-то занимал освободившуюся должность, и юного Фореггера, родившегося под знаком Овна, постепенно приучали к мысли, что карьера государственного служащего есть единственное призвание и путеводная звезда.

{13} Город прекрасный, город счастливый, мать городов русских.

М. Булгаков.

# II

Итак, Николаю Михайловичу Фореггеру суждено было родиться в патриархальном, еще не многолюдном Киеве, широко раскинувшемся на холмах с крутыми спусками и в долине, утопавшей в зелени садов.

С Ярославовой кручи открывалась широкая панорама Днепра с еще не обжитым левым берегом. Выше по течению в него впадала тихая Припять с дачным местечком Чернобыль. Город, где была крещена Русь, хранил в храмах древние памятники искусства и — до поры, до времени — романтическую традицию преклонения перед ними.

Первый в России электрический трамвай еще не оглашал звоном главную улицу Крещатик, а посреди нее разливались в непогоду большие лужи. Возле магазинов теснились коновязи, у которых извозчики в ожидании седоков оставляли неторопливых лошадей.

К началу XX века Крещатик приобрел значение определенного рубежа «официальной» и «вольной» частей города. К нему стекали улицы Фундуклеевская и Прорезная, которые застраивались разбогатевшими заводчиками и аристократами, коммерсантами и промышленниками.

Законодателем архитектурной моды этого респектабельного района было здание университета. Черты, присущие русскому классицизму, перенимали сооружения частного пансиона Левашовой, городского театра, присутственных мест и первой гимназии, которая находилась почти рядом — из окон университета памятник государю был виден анфас, а из окон гимназии — в профиль. На фронтоне этого учебного заведения на Бибиковском бульваре восседал двуглавый орел. Такие же гербы носили на форменных фуражках гимназисты. Их шаги гулко разносились под сводами арочных коридоров первого этажа, где перед каждым классом был тамбур со стеклянными дверями — так удобнее было наблюдать за учениками во время занятий. Лестница главного входа раздваивалась — пролеты справа и слева вели на высокий второй этаж, где из окон виднелся плац во дворе здания. Окна актового зала выходили на бульвар. В зале висела мраморная доска, где были золотом высечены имена медалистов и знаменитых людей, некогда учившихся в I мужской гимназии[[17]](#endnote-17). Ныне такой доски нет. А жаль. Она засвидетельствовала бы пребывание в этих стенах не только первого наркома просвещения Советской России А. В. Луначарского, но и художника Н. Н. Ге, писателей М. А. Булгакова и К. Г. Паустовского. А разве по-своему знаменитым не был тот гимназист Багров, который выстрелил в царского министра Столыпина и потом был казнен? А Эммануил Бескин, чье бойкое перо было хорошо известно читателям театральной периодики 1930‑х годов? Бескин учился в Киевской гимназии задолго до Фореггера, но оставил о себе след как непочтительный и дерзкий ученик. Он, не раздумывая, дрался в шинельной за обидное для еврея слово, {14} бывал неоднократно замечен без спроса в помещении городского театра. Наказывался за употребление пива, курение, участие в маевке и прочие серьезные «грехи»[[18]](#endnote-18).

Трудно связать воедино судьбу задиристого гимназиста, приехавшего к киевскому дяде из Вильно и редактора еженедельника «Театральная Москва». Он же был автором книги «Основы понимания марксистского искусства» и ответственным работником руководящих органов культуры, помогавшим Фореггеру в конце 1930‑х годов.

«Кто мог знать, что получится из нас, “господ гимназистов”… Что получится из этих юношей в выгоревших фуражках, всегда готовых ко всяким выходкам, насмешкам и спорам? — спрашивал К. Паустовский в “Повести о жизни”. — Что, например, получится из Булгакова? В его пьесе “Дни Турбиных” я узнал вестибюль нашей гимназии… За кулисами театра зашелестели осенние киевские каштаны»[[19]](#endnote-19).

Собственно, в гимназии все было как в окружающей жизни: жестокость и обывательское сознание соседствовали с благородными побуждениями, тяга к просвещенности с унылостью зубрежки, верность христианским заповедям, внушаемым на уроках Закона Божьего, с деспотизмом классных наставников. Но главное, что при желании можно было получить у гимназических учителей — это академические знания. Здесь не любили непослушания, но еще больше — невежества.

Гимназию Фореггер окончил с серебряной медалью в июне 1910 года. Из аттестата зрелости следует, что ему особенно удавались точные науки. Будущему дипломированному юристу и потомку австрийских баронов по законоведению и немецкому языку были выставлены четверки. По всем остальным дисциплинам, включая латынь и французский, Закон Божий и философскую пропедевтику[[20]](#endnote-20), стояли отличные оценки.

Посещение уроков было отмечено как отменно исправное, приготовление к урокам — весьма прилежное, исполнение письменных работ — добросовестное. Была также отмечена внимательность юного гимназиста в классе, его любознательность и интерес к учению, а также наклонность к занятиям нумизматикой[[21]](#endnote-21).

Для того, чтобы повысить уровень образования в гимназии, министр просвещения П. С. Ванновский предложил даже приглашать в качестве педагогов университетскую профессуру.

За каждым предметом гимназической программы стояла личность, и чаще всего этот момент был определяющим.

Аттестат зрелости подписывали юному Фореггеру навсегда увековеченный в повести Паустовского «Далекие годы» тучный, натужный остряк, инспектор Павел Петрович Бодянский, преподаватель греческого языка чех Алексей Осипович Поспишил, за медлительность перекрещенный гимназистами в «Опоздал». Латинист Владимир Фадеевич Субоч был подслеповатым либералом. Похожий на Саваофа протоиерей Трегубов — ярым монархистом и гонителем свободомыслия.

Из книги бывшего гимназиста Паустовского можно также узнать о вдохновенном, похожем на поэта В. Брюсова, преподавателе русской словесности Александре Брониславовиче Селихановиче. Как и о его антиподе Митрофане Ивановиче Тростянском, который делил всех русских писателей на благонамеренных и крамольников. Был и старый историк Клячин, который рассказывал о событиях Французской революции так, будто сам являлся их свидетелем.

{15} Французская революция, овеянная романтическим флером, и призрак революции российской, содержавшийся будто бы в чиновничьей крамоле, политической независимости и гражданском неповиновении, были далеки друг от друга. События во Франции вызывали искреннюю симпатию своим благородным порывом к свободе, справедливости и равенству.

Российская же революция преподносилась гимназистам так, будто она некий «микроб», от которого можно избавиться «гигиеническими» способами — политическим послушанием (как мытьем рук) и «воздержанием» (от социальной активности). Чем легче подчинить себе ученика, держа его в страхе и повиновении, тем меньше шансов, что число российских революционеров может увеличиться — считали гимназические наставники.

В этом смысле поведение Николая Фореггера не внушало опасений, как и формулярный список его отца. Тем проще ему было поступить в университет Св. Владимира. Но, вопреки настояниям отца, на физико-математический факультет.

Однако не понадобилось много времени, чтобы убедиться: аналитическая геометрия и дифференциальное исчисление — не его стихия. Когда в гимназии элементарная математика была одной из многих изучаемых наук, она дисциплинировала его ум, уравновешивала мечтательность трезвым расчетом. Став главным занятием, математика тотчас разочаровала Фореггера.

У него давно обнаружился художественный дар, но теперь он проснулся как иммунитет против сухого языка цифр и формул. Фореггер потянулся к книгам о живописи, задев при этом и театр — эти два искусства целиком захватили воображение семнадцатилетнего студента.

Конечно, выбор профессии был неправильным, — понимает он. Но пока идет на компромисс, подавая прошение на юридический факультет того же учебного заведения[[22]](#endnote-22). Потерян, однако, целый год. В сентябре 1911 г. Фореггер как бы заново поступает в университет, успокаивая себя тем, что профессия юриста все же ближе к искусству, чем все остальное.

Позже в биографиях выдающихся артистов, режиссеров и даже художников (примером тому — Врубель) он находит период их увлеченности юриспруденцией. Всеволод Мейерхольд, Александр Таиров, Соломон Михоэлс собирались стать адвокатами. Возможно и потому, что никакая другая профессия не учила в те годы профессиональному анализу нравственных и политических ситуаций, столь существенных и для театра, не давала навыков убедительного красноречия.

Судья должен быть не юристом, а психологом, сердцеведом, — любил повторять Фореггер старший. Суд составляет нравственную оценку мотивов, которые управляют действиями человека…

Перемена участи была для Фореггера — младшего и осознанной необходимостью. Он внутренне соглашался с тем, что юриспруденция, даже связанная с казенной, рутинной службой, давала способ верного заработка. А для того, чтобы заработать живописью или театральными постановками, нужно было достичь высокого профессионализма, признания и твердых заказов.

Юридические науки, к тому же, заставили его по-взрослому, серьезно и основательно познакомиться с теми законами, по которым жили все окружающие. Он впервые понял, что над законами христианской морали, над этической оценкой поступка, как оказалось, властны законы, {16} выраженные в общей воле общества.

«Тот или иной закон мы можем считать несправедливым или жестоким, вредным или неразумным, — торопясь, записывал он за профессором Карпеком на лекции по гражданскому праву, — но если мы признаем законодателя выразителем общей воли, этот дурной закон является для нас нормой права». Здесь было над чем задуматься.

Ему, привыкшему к послушанию, муштре и прилежности, внушенной отцом и гимназическими наставниками, отказавшемуся от неукоснительных математических законов, предлагали теперь новый свод правил, соответствующий нуждам общества, а точнее желаниям тех, кто им управляет.

Но он уже знал, что существуют другие, гораздо более привлекательные законы, по которым жизнь можно преображать — это законы искусства. Настало время, когда неясные романтические устремления, неустойчивые юношеские мечтания должны были оформиться в нечто подвластное его возможностям.

А будничный университетский уклад требовал при этом прежнего прилежания и усердия, подготовки к семестровым испытаниям по неживым, казенным дисциплинам. Отлаженная бюрократическая машина исправно работала и в университете. Она признавала один стиль общения — выхолощенный канцелярский язык, на котором составлялись все бумаги. На документ тут же ставили лиловый штамп и дату, скрепленную подписью. Далее употреблялись разноцветные карандаши, подобно шифрам обозначавшие истинное отношение к просьбам заявителя — оно было понятно лишь посвященному. Визы, несмотря на их многочисленность, {17} были затейливыми, крупно и тщательно написанными. Все это настраивало на велеречивый стиль, с помощью которого и были начертаны всевозможные прошения, ходатайства и заявления:

Его превосходительству господину Проректору Императорского университета Св. Владимира студента юридического факультета Николая Михайловича фон Грейфентурна

Прошение

Честь имею покорнейше просить Ваше превосходительство сделать надлежащее распоряжение о выдаче мне свидетельства о безупречном поведении для выдачи в Юридическую экзаменационную комиссию

Студент Юридического факультета  
Николай Фореггер фон Грейфентурн

Киев апреля 6 1915 года[[23]](#endnote-23).

Документ, который просил выдать юный любитель изящных искусств (и полученный им своевременно) был на самом деле свидетельством о благонадежности, которое, в свою очередь, университетское начальство запрашивало у губернатора. Без такой бумаги студенты к испытаниям не допускались.

Еще один документ давал студентам право на вход в университет. В нем был указан номер шинели, которую надлежало вешать на строго определенное место. Правда, шинели Фореггер не носил, соученики помнят его в гражданском платье и изысканном головном уборе, похожем на цилиндр.

Увольнительный билет разрешал студентам выезд в любую точку Российской империи, если на момент выдачи не имелось каких-либо ограничений. Для того, чтобы выехать, нужно было предъявить инспектору вид на жительство, входной билет в университет и удостоверение, что за студентом никаких казенных вещей и книг не числится.

{18} Как и в гражданской службе, опоздание, а тем паче неявка в срок, грозили студенту неприятностями. Он мог, например, не получить зачет за полугодие. Ритуал возврата увольнительного билета и обмен его на хранившиеся в канцелярии документы также был обязательным, иначе студент считался не возвратившимся. В лекционной книжке имелось место для росписи казначея — за обучение надо было вносить определенную сумму и в регистрационном листе обязательно указать, на какие лекции (курсы) записался студент, так как только по этим предметам он мог экзаменоваться.

Для того, чтобы не вносить плату за обучение и для получения стипендии студенты должны были показать определенный минимум знаний с удовлетворительными оценками[[24]](#endnote-24).

Все эти неудобства, обязанности и условности обойти было нельзя, если студент хотел получить диплом или свидетельство о «безупречном поведении». Репутация Фореггера не была запятнана, конфликтов с начальством он избежал, но жизнь его была далека от университетских интересов. Кажется, он нашел те законы, которые помогут избавиться от будничности и казенности. Правда эти законы для избранных, но что мешает ему стать таким избранником — не служащим, а служителем Муз?

{19} Наша задача — отстаивать пути, по которым Музы ведут человечество к очень далекому еще, но неизбежному совершенству…

Журнал «Музы», Киев, 1914 г.

В каждом юноше — порох Маринетти.

В. Маяковский, 1915 г.

# III

«… Флигелек стоял в густой зелени небольшого сада. Вход был через стеклянную веранду. Комната Николая Михайловича была отделена от всей квартиры. Эта комната скорее напоминала антикварный магазин, ателье художника или музей, чем жилое помещение. На полках и в шкафах — книги, на большом столе — листы ватманской бумаги, куча цветных карандашей, тюбики акварельных красок, разноцветная вода в старинных красивых стаканчиках для мытья кисточек; пестрые кусочки шелка, репса, парчи декорировали уголки комнаты и широкую оттоманку с мягкими подушками, стоявшую у стены». Так вспоминал о жилище Николая Михайловича студенческих лет Александр Дейч[[25]](#endnote-25).

Комната юного любителя изящных искусств в уютном Обсерваторном переулке действительно не была похожа на место для повседневной университетской зубрежки. Это была обитель богемы, а не келья затворника, посвятившего себя науке. Книги по истории римского права, политэкономии и статистике были похоронены под новинками изданий о живописи, театре, антикварными фолиантами. Недавно вышедшая книга Яремича о Врубеле соседствовала на полке с исследованиями о древнерусской иконописи, рукопись только что переведенного Дейчем французского фарса «Адвокат Патлен» лежала возле фотографий с изображением «Давида» Микеланджело и интерьера капеллы Медичи во Флоренции, где Дейч побывал накануне. Впечатлительный худощавый путешественник, сын известного киевского врача, часами мог рассказывать о памятниках европейского искусства, в особенности о поразившей его Италии. Печально, по его словам, было лишь то, что итальянцы привыкли торговать художественной сокровищницей своей страны, что созерцание мировой культуры похоже скорее на поглощение порции спагетти в какой-нибудь захудалой траттории.

И еще поразило Дейча то, что Запад лишился иллюзий, он спокойно говорит о крови, злодействах голосом гида, ведущего экскурсантов через Мост вздохов в Венеции: «Вот в эту дыру стекала кровь, трупы бросали сюда… И даже миловидные англичаночки не затуманивают сожалением своих лучистых глаз»[[26]](#endnote-26).

Неудивительно, что именно в Италии появился разрушитель этой продажной культуры, который провозгласил: «Мы отвергаем Венецию иностранцев, рынок плутоватых антикваров и старьевщиков, магнитный полюс {20} снобизма и всемирной глупости, кровать, продавленную бесчисленными караванами любовников, драгоценную купальню политических куртизанок. Мы желаем вылечить и зарубцевать этот гниющий город, великолепную рану прошлого»[[27]](#endnote-27).

Имя разрушителя Маринетти — у всех на устах. В книгоиздательстве «Прометей» вышла его книга «Футуризм», где вождь нашумевшего движения возводит в новые идолы мотор, воспевает не шепот волн, а городской шум, не мерцающий огонь свечи, а электричество.

Футуристы настроены воинственно. Более того, они требуют войн, но речь идет уже не о символической борьбе нового со старым, а той, которую они уже предчувствуют — ее скоро возвестит выстрел Гаврилы Принципа в Сараево.

У Маринетти много последователей, в том числе и в России. Вернее всего бьют в цель его слова: «Я горячо люблю молодежь, ибо она права в своих ошибках, тогда как старики ошибаются даже тогда, когда правы»[[28]](#endnote-28).

В 1913 году Фореггеру исполнился 21 год. Ощущение молодости дает ему ту внутреннюю энергию, которая сама по себе кажется залогом исполнения желаний. Торжествует в нем и мужское начало. Первая тому причина на самом деле радостной не была — он был зачислен в ратники II разряда ополчения согласно закону о воинской повинности[[29]](#endnote-29), и его прогрессирующая близорукость при этом не была учтена. Вторая причина — женитьба. В феврале он, попросив разрешения университетского начальства, что требовалось в подобном случае[[30]](#endnote-30), женился на Софье Эразмовне Савицкой, первой из трех жен, с которыми состоял в официальном браке. Молодая супруга Фореггера мечтала о карьере танцовщицы. У нее было выразительное лицо и красивая спина, которую она любила обнажать в жизни и на сцене. А еще она гордилась званием баронессы, которое якобы приобретала после замужества и даже велела заказать себе визитную карточку с этим титулом. Друзья Фореггера воспринимали это с иронией, потому что мать Софьи Эразмовны была содержательницей меблированных комнат на Фундуклеевской улице, которые пользовались дурной репутацией. Фореггеру, однако, нравилось, что его жена отчасти уже принадлежит к художественной богеме — она училась в театральном училище {21} общества искусства и литературы, брала частные уроки танца. Он посещал в то же время художественную студию Александры Экстер.

Экстер, жившая в 1909 – 1914 годах попеременно в Париже, Киеве и Москве, привозила с собой в город на Днепре беспокойный дух европейского художественного авангарда. В ее творчестве давало о себе знать знакомство с кубистами, дружба с Пикассо, Браком, Аполлинером, Маринетти. Она показывала свои работы в Парижском салоне, на футуристической выставке в Риме, на выставках Союза молодежи в Петербурге и «Бубнового валета» в Москве, но, следуя какой-то сложной траектории, возвращалась в Киев к мужу — адвокату и ученикам, жадно ловившим каждое слово ее рассказов и пытавшимся постичь закономерности ее творческой эволюции — от импрессионизма к кубизму. В этом «гнезде художественных талантов», которым был Киев в первое десятилетие XX века, Экстер была своеобразным катализатором поиска. Скопировать ее было невозможно, угнаться за ней — тоже. Она, как комета, исчезала из поля зрения, оставляя после себя светящийся след. И след этот еще долго служил ориентиром для тех, кто за ней шел.

Маринетти и Экстер, Пикассо и Брак не были, однако, для Фореггера буквальным примером для подражания. Он, довольно поздно начавший знакомиться с живописью, не пресытился еще классическими образцами искусства и потому с жадностью неофита осваивался в новом для себя мире. Особенно удачны его самостоятельные графические работы — ажурные стилизации старинных книжных заставок, изящные рисунки пером, которые привлекали внимание издателей и сулили верный заработок. Кроме того, Фореггер владел и пером рецензента. В его статьях восторг перед новым искусством смешан с возвышенным пиететом перед художественными памятниками, что отражает и эклектику мыслей его окружения и суть происходящей в нем борьбы.

Фореггер пишет о «грохоте города и реве спешащей современности»[[31]](#endnote-31), но на самом деле в этой фразе больше фантазии и вымысла, чем собственных впечатлений. Откуда взял он железобетонные дома, аэропланы, автомобили? В Киеве продолжали строить по старинке неторопливой кирпичной кладкой, каждый на свой вкус.

Автомобили? Да, в пригороде Святошино даже проходили автогонки, после чего в кинематографе на Крещатике можно было увидеть это событие. На бреющем полете протарахтел над Киевом первый отечественный биплан. Но все эти средства передвижения со скоростями, ненамного превышающими обычный паровоз, были скорее диковинками, чем устоявшимися признаками урбанизации. Правда, в мае 1913 года в Киеве прошла Всероссийская промышленная выставка, показавшая немало удивительных по тем временам образцов техники и индустриальной продукции будущего. Но для Киева самой большой технической новостью был, пожалуй, фуникулер, связывающий террасу Владимирской горки с Подолом. Этим новшеством Фореггер пользовался часто, так как напротив, на Костельной улице находилась редакция журнала «Музы», куда его пригласили сотрудничать. Собственно, редакция была студенческим жилищем редактора журнала И. Палея, где «стоял большой письменный стол, заваленный рукописями, неподалеку тощая студенческая постель, а колченогие стулья и простые струганые скамейки дополняли мебель этой незатейливой редакции. Здесь собирались сотрудники журнала, горячо обсуждали каждую статью, каждую заметку»[[32]](#endnote-32), — вспоминал {22} А. Дейч.

Первый номер «Муз» вышел 25 декабря 1913 года. Появление издания на Рождество казалось его авторам многозначительным и символичным.

Шрифт заглавия, заставки и марку журнала делал Фореггер вместе с Исааком Рабиновичем — их связывала учеба в студии А. Экстер, работа над одним из спектаклей театра Бергонье в 1911 году. В графическом решении обложки главной была трагическая маска греческого театра на которую будто бы натянули парик эпохи Мольера. Сверху, завиваясь, венчали маску рога овна, как бы проросшие из ритуальной символики дионисийских игрищ.

Над редакционной статьей распростер крылья гриф, сидящий на двух символических жезлах. А на последней странице журнала усмехалась, похожая одновременно на античную и на клоунскую, маска Мома, бога злословия, или, как он был представлен в «Музах», божества сатиры и насмешки Момуса. С помощью этого божка журнал литературы, искусства и театра, как объявляли свою программу «Музы», готов был выставить на осмеяние всех «горбатых, косноязычных, хромых» (разумеется, в переносном смысле слова) служителей муз[[33]](#endnote-33).

«Наша задача, — было написано в редакционной статье, — отстаивать пути, по которым Музы ведут человечество к далекому, очень далекому еще, но неизбежному совершенству. Литература, искусство и театр в современном понимании их назначений — идут различными путями к одной и той же цели — царству красоты и утонченного понимания жизни. В лорнет с увеличительными стеклами видим мы дальше, чем люди, занятые на бирже, на политической арене, или дома, в своем кабинете…

Партийность в искусстве не коснется нас, — утверждали редакторы новорожденного издания, — мы гостеприимны к таланту и приветствуем его на всех дорогах жизни»[[34]](#endnote-34).

Стоит перечитать эти строки, написанные за шатким столом в бедной студенческой комнате, и сопоставить их с событиями I мировой войны, которые нагрянули через несколько месяцев после выхода журнала в свет, чтобы увидеть утопичность этих рассуждений мечтателей начала XX века, поборников неоренессанса, «царства красоты», не затронутого социальными и политическими идеями.

Поклонники классических муз были не единственными в Киеве путешественниками в прекрасное прошлое. Незадолго до «Муз» в свет вышел первый номер альманаха «Аргонавты», повторяющий название символистского кружка в Петербурге, близкого к Александру Блоку. Эти путешественники за «золотым руном» классического искусства в Киеве привлекали к сотрудничеству наиболее одаренных студентов университета. Среди них оказался и Фореггер, опубликовавший в первом номере статью о Врубеле[[35]](#endnote-35).

Этот художник, которому было суждено в Кириловской церкви Киева оставить рядом с памятниками XII века «свои произведения, равные старым, но бесконечно превосходящие их задушевной прелестью и глубочайшим проникновением в тайны художественных форм»[[36]](#endnote-36), поразил воображение Фореггера сочетанием библейской мощи и изысканной тонкости.

Молодой «аргонавт» настойчиво доказывал неназванным оппонентам, что Врубель — художник возрождения, а не декаданса искусства. Позиция {23} автора статьи ясна с самого начала: критерием художественности должна быть сила выразительности творца. Он называет «художественным невежеством» предъявление художнику требования, выдвинутого некогда Н. Некрасовым: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» и связывает судьбу Врубеля с судьбами других, сперва не понятых, мастеров нового искусства[[37]](#endnote-37).

С этими же критериями Фореггер подходит к рецензированию в «Музах» выставки художественного объединения «Кольцо», которая открылась в феврале 1914 года. На эту выставку, в которой приняла участие А. Экстер, приехал ее поклонник Николай Кульбин. Его рецензия на выставку была напечатана рядом со статьей Фореггера. Своеобразная личность Кульбина накладывала отпечаток на его суждения: «Картина слова, музыки и пластики есть выражение художника… Кроме своих собственных ощущений “Я” ничего не знает и, проецируя эти ощущения, оно творит свой мир… Теория художественного творчества представляется мне состоящей из трех частей, а именно: из психологии художника, картины и зрителя… Мнения великих художников скрыты в их картинах»[[38]](#endnote-38).

Пожилой, сутулый приват-доцент Петербургской Военно-медицинской академии, действительный статский советник, он совмещал эти чины с неофициальной должностью главы русского футуризма. На длинном и скуластом лице Кульбина выделялись воспаленные глаза, «чахоточные» пятна на щеках и сильные залысины. Брови дугами, усы и подстриженная бородка дополняли этот инфернальный портрет автора иконы Божьей матери в виде уродца — головастика.

Зычные лекционные выступления Кульбина и его «антибуржуазные» манифесты производили эффект. Но кратковременный, нестойкий, как все, что предлагали футуристы. Между тем два момента «осели» в сознании Фореггера: первое — название «Интимного» театра, к обществу которого примыкал Кульбин, второе — его идея «танцеволизации» жизни, которую он проповедовал вслед за своим другом Николаем Евреиновым — тому принадлежала идея «театрализации» жизни. Экстравагантные замыслы в переводе на обычный язык означали то, что повседневная жизнь должна учиться в одном случае — у театра, во втором — у танца законам существования, {24} драматургии, пластике. Здесь воинственный футуризм был не оригинален. Идея о том, что не искусство должно учиться у жизни, а совсем наоборот, уже не однажды была модной, но в демократическом обществе никогда поддержки не имела. Так и в начале века, в период социальной неустойчивости, отношение к ней было недоверчивым.

Формула, по которой искусство соотносилось с жизнью, была подобна квадратуре круга в математике — никто не мог найти ее окончательного варианта, хоть на то и претендовала марксистская эстетика. Но, выводя свою формулу художественного творчества, Кульбин был прав в одном — ее обязательным компонентом был зритель, слушатель, читатель. Даже футуристы (и тем более они, как «глашатаи будущего»), не утверждали, что художник творит только для себя. И молодые сотрудники «Муз» хотели бы расширить потенциальную аудиторию своих сторонников и ревнителей нового искусства. Но само представление о нем было весьма расплывчатым.

«В Киеве есть живые люди с трепетной душой и широко раскрытыми, жаждущими глазами, — писал Фореггер в рецензии на выставку “Кольца”. — Идите к ним и учитесь у них»[[39]](#endnote-39).

Те же неясные представления о будущем искусства театра были характерны для театральных публикаций в «Музах». Здесь можно было прочитать об авторе пьесы «Игра интересов» испанце Хасино Бенавенте, размышления о Дункан и Жаке Далькрозе, статью памяти В. Комиссаржевской Н. Евреинова. А. Дейч, заведовавший отделом поэзии, писал также о театре. Он и до первого выпуска «Муз» ревниво следил за тем, что происходит в театральной жизни Киева: «Надо дать понять, — беспокоился Дейч, — что в театр идут не от скуки, не для переваривания обеда, не для показывания нарядов — и тогда действительно театр будет театром, а не домом, где нанятые за деньги люди разыгрывают все то, что желает толпа. И в который раз говорим мы все это, в который раз надеемся и верим», — {25} добавлял он почти разочарованно[[40]](#endnote-40).

Судя по критическим публикациям, сотрудники «Муз» лучше знали то, что им не нравится на современной сцене, чем то, что могло бы ее украсить.

Последний перед I мировой войной театральный сезон действительно давал повод для разочарований. Афиша театров была неразборчивой смесью старого и нового, безвкусного и оригинального. Рядом с традиционными спектаклями национального театра «Наталка-Полтавка», «Безталанна»[[41]](#endnote-41) можно было увидеть рекламу модных танцев на светящемся полу: танго, тустэпа. Оперетта В. Дагмарова обещала новинки, но и этот популярный жанр плохо посещался, зато плодились и процветали маленькие театры миниатюр, варьете, кабаре, кафешантаны, предлагавшие зрителям новый тип развлечений — легкий, не требующий напряжения ума и отвлекающий от повседневных забот. Гастроли театра «Летучая мышь» из Москвы и петербургское «Кривое зеркало» как бы узаконивали эту моду. Первый театр возник из пародийно-шуточных представлений для театральной богемы Москвы, но к 1910 году был преобразован для общедоступного показа миниатюр, дивертисментов, небольших инсценировок. Объединяющим началом в этом пестром калейдоскопе был конферансье и руководитель театра Никита Балиев.

«Кривое зеркало» — детище петербургского критика Александра Кугеля и его жены Зинаиды Холмской (в то время главным режиссером был Н. Евреинов). Стимулом к рождению театра, как вспоминал сам Кугель, было посещение западных кабаре, где они «почувствовали намек на новую театральную форму в самом принципе раздробления сложного организма современного театра на составные, первоначальные элементы, что было подмечено русскими театральными деятелями как нечто весьма ценное и исторически необходимое»[[42]](#endnote-42).

{26} Пародии «Кривого зеркала» имели в виду не одно какое-либо произведение, а определенное направление в искусстве. Например, высмеивающая штампы оперного спектакля «Вампука» или «Эволюция театра», пародирующая произведения русской драматургии от Гоголя до Леонида Андреева. Эта ироничная позиция была деструктивной и вполне соответствовала настроениям молодых художественных объединений, еще не нашедших своего пути в искусстве, но многое в нем отрицавших.

О том каким же должно быть это новое искусство, говорилось на диспутах, которые регулярно проводились в Киеве и особенно оживлялись в период гастролей заезжих трупп — еще одно доказательство тому, что новации привносились в художественную жизнь Киева извне. Одним из явлений, которое решающим образом повлияло на преобразование театральной сцены, были гастрольные спектакли Мейерхольда и его непосредственное участие в киевских диспутах.

«Балаганчик» А. Блока в постановке В. Мейерхольда и с его участием был показан в Киеве спустя два года после петербургской премьеры. Спектакль был катализатором в поисках нового искусства, но имел в прессе и среди зрителей как горячих приверженцев, так и строгих хулителей.

В 1914 году Мейерхольд снова приехал в Киев. Диспут о современном театре, состоявшийся в те дни, обнаружил последователей его творческой линии. По воспоминаниям Дейча, председательствовавший на диспуте Мейерхольд читал по свежему экземпляру журнала «Любовь к трем апельсинам» статью «Балаган». А. Дейч и Н. Фореггер, участники диспута, вслед за Мейерхольдом призывали «отказаться от протокольного копирования жизни на сцене», создать «новый театр», где будет господствовать «актер движения, ритма, свободного слова», актер, прообразом которого должен стать «вечный Арлекин — лицедей будущего»[[43]](#endnote-43). Театральная программа молодых соратников была, таким образом, не похожа на манифесты футуризма, где отрицался эстетический изыск, арлекинада, миниатюрные художественные формы[[44]](#endnote-44).

Дейчу и Фореггеру казалось, что они вполне созрели для создания собственного театра. Наметилось и примерное исполнение обязанностей. Основным идеологом и заведующим литературной частью считался Дейч, режиссура и художественное оформление поручалось Фореггеру. Актеры привлекались из театральной школы Н. А. Попова[[45]](#endnote-45).

Организаторы договорились с владельцем театрального помещения и летом 1914 года выпустили брошюру-декларацию «Интимный театр»[[46]](#endnote-46).

К началу первой мировой войны зрелищ с подобными названиями стало довольно много, но большинство из них были коммерческими и не {27} могли удовлетворить взыскательный вкус.

Да и слово «интимность» в те годы понималось по-разному. В 1907 – 1910 гг. в Швеции существовал Интимный театр А. Стриндберга и А. Фалька, где отдавалось предпочтение малым драматургическим формам, психологической или философской проблематике. В таком «Интимном театре» была камерной сама сцена и невелик зрительный зал, приближенный к ней, что позволяло вводить крупный актерский план и делать естественными мизансцены.

В России первый Интимный театр открылся в 1909 году в Петербурге и, по сути, был коммерческим зрелищем. В 1914 году два театра с таким же названием работали в Киеве. Один из них возглавлял Д. Г. Гутман, в будущем известный режиссер Театра сатиры и малых форм, с которым Фореггеру было суждено долгое сотрудничество. У Гутмана репертуар был подобран более взыскательно, чем у владельца второго интимного театра М. Т. Строева на Крещатике. Первый обращался к пьесам Э. Ростана, А. Шницлера, инсценировал юморески А. Аверченко, второй строил афишу на дивертисментах, комических монологах в исполнении В. Хенкина, фарсах невысокого вкуса.

«Мы с Фореггером мечтали совсем о другом, — вспоминал позднее Дейч, — нам хотелось на первых порах создать “камерный театр”, где бы шли экспериментальные постановки, рассчитанные не на случайную публику, а на знатоков и ценителей. Под интимностью мы разумели ту связь сцены со зрительным залом, которая должна установиться в процессе спектакля»[[47]](#endnote-47).

Похоже объяснял выбор названия вновь организованного «Камерного театра» и причину его возникновения в том же 1914 году А. Я. Таиров: «Мы хотели иметь небольшую камерную аудиторию своих зрителей, таких же неудовлетворенных, беспокойных и ищущих, как и мы, мы хотели сразу сказать расплодившемуся театральному обывателю, что мы не ищем его дружбы и не хотим его послеобеденных визитов»[[48]](#endnote-48).

Ограждая себя от буржуазного искусства, театральное движение обнаруживало в то же время свою ограниченность: в круг посвященных не должен был проникнуть «ни один филистер, ни один “фармацевт”» как в шутку назывались тогда буржуа[[49]](#endnote-49). Отсюда и камерность, «интимность» многих творческих объединений, чему, казалось, способствовала сама природа театра, специфика общения актера и зрителя, как ее понимали в то время Фореггер и Дейч.

Но произведения символистов, возрождение искусства минувших дней, подчеркнутая изысканность (за некоторыми исключениями) пьес, объявленных в манифесте «Интимного театра» были бы непонятны и «фармацевтам» и демократической аудитории.

На практике наиболее доступным для театра Фореггера и Дейча оказался тип зрелища, подобный представлениям «Кривого зеркала», в меру ироничный, слегка заигрывающий со зрителем. Тонкость драматургических миниатюр была менее доступна для воспитанников театральной школы, чем буффонада А. Шницлера «Храбрый Касьян» или французский фарс «Адвокат Патлен», переведенный А. Дейчем специально к открытию «Интимного театра».

«Очевидно, того слияния актеров и зрителей, о котором мечтали создатели театра в “манифесте”, не получилось, — писал позже Дейч, — театральные репортеры киевских газет были разочарованы: они считали, {28} что Интимный театр — нечто другое. Они, вероятно, пришли посмотреть какие-нибудь пикантные эротические фарсы, а вместо этого им преподнесли тонкие миниатюры в интересном живописном оформлении Фореггера и Исаака Рабиновича. Шли пьесы очень мило, чувствовалась тщательная работа молодежи, увлеченной, но неопытной.

Самое неприятное было впереди. Наш хозяин, раздосадованный таким ходом событий, заявил, что он не для того строил театр… и не очень деликатно выставил нас с Фореггером, а заодно и со всей труппой за дверь. Мы поняли, что для него театр — все равно, что мелочная лавочка или “купеческие бани”.

Дело, которому мы бескорыстно отдали столько сил, рухнуло для нас безвозвратно. Интимный театр превратился в шаблонный театр миниатюр, пошлостью своей смело конкурировавший с театром на Фундуклеевской[[50]](#endnote-50)».

По ходу событий первой мировой войны Киев скоро стал прифронтовым городом, переполненным беженцами, веселящимися офицерами, спекулянтами и поставщиками военного снаряжения. Многие искали развлечений, и театры миниатюр эти развлечения поставляли.

«А мы, — вспоминал Дейч, — остались со своей мечтой, со своей “синей птицей”, которая, как в сказке Метерлинка, оказалась невзрачной прозаической горлицей»[[51]](#endnote-51).

{29} Каждый, кто пытался оживить театр, возвращался к народному источнику.

Питер Брук

Ты в Россию пришла ниоткуда, о, мое белокурое чудо, Коломбина десятых годов…

Анна Ахматова

# IV

После неудачи с организацией «Интимного театра» пути Фореггера и Дейча разошлись. Каждый посвятил себя тому, что занимало его более всего: Дейч — литературному труду, Фореггер, не оставляя учебу на юридическом факультете, — продолжал театральные опыты и занятия изобразительным искусством.

Совместные эксперименты не прошли бесследно. В их эклектике и непоследовательности просматривалась, все же, одна закономерность, которую, пусть неосознанно, молодые соратники ставили во главу угла.

«Нас интересовали, — писал Дейч об этом периоде уже в зрелые годы, — те эпохи, когда театр и искусство зарождались в народе в виде ярмарочных, балаганных представлений, масленичных игр и карнавальных процессий. Эти ростки театрального действия, казалось нам, дадут плодотворные побеги в иное, более счастливое время»[[52]](#endnote-52).

В этом смысле характерной была сочиненная Фореггером одноактная комедия «Арлекин — выдумщик, или Сулиньякский цветок». Ее напечатали в 1915 году в альманахе «Арион»[[53]](#endnote-53).

Трактуя один из сюжетов старинных итальянских комедий, «Арлекин-выдумщик» в действительности особой выдумкой не отличался. Но привлекательной была сама тема «арлекинады» — апология молодости, отрицание отжившего. Это было ясно выражено в монологе Арлекина: «Я — Арлекин из Бергамо, я помогаю молодым и влюбленным, потому, что сам молод и влюблен, потому, что нет доли смешней и незавидней, чем быть старым. Я универсален и, как таковой, предлагаю себя вам в услуги».

Так незатейливая пьеска выражала определенную эстетическую программу. В ней не было угроз футуристических манифестов, но молодость обещала взять свое и здесь, в освежении средств театрального искусства, несмотря на то, что пьеса была всего лишь робкой пробой пера, первым опытом, отягощенным, к тому же, литературными реминисценциями.

В ее названии слышалась перекличка с интермедией Сервантеса «Саламанкская пещера», тоже написанной в традициях народного комического зрелища. Саламанкская пещера, считавшаяся обиталищем инфернальных сил, была очевидным прообразом пещеры Сулиньякской, куда, по замыслу Фореггера, отправлялся Капитан за цветком для своей возлюбленной. В пещере, которая пользовалась дурной славой, переодетые чертями Леандр (молодой герой) и сам Арлекин пугали и колотили трусливого {31} Капитана. Рецензент мейерхольдовского журнала «Любовь к трем апельсинам» В. Н. Соловьев отмечал особенности языка, которым была написана пьеса и обнаруживал ее близость к русско-французской комедии конца XVIII века. «Для театральных представлений она мало пригодна благодаря отсутствию сценического действия» — резюмировал Соловьев, впрочем, не отказывая Фореггеру в чести знакомства с «с композиционными особенностями пьес этого жанра»[[54]](#endnote-54).

Однако комедию дель арте, как и многие другие виды народного театра, Фореггер изучал фундаментально. Два года спустя после выхода пьесы он написал небольшой отзыв на книгу К. М. Миклашевского «Театр итальянских комедиантов», где блеснул эрудицией, пополнив библиографический указатель книги несколькими изданиями на иностранных языках[[55]](#endnote-55). То, что Фореггер был не только теоретиком в этой области, подтвердил позднее автор книги «В театре и цирке» Марк Местечкин. Он запомнил слова Мейерхольда, сказанные уже в начале 1920‑х годов, когда Фореггер и Мейерхольд преподавали в Государственных высших театральных мастерских (ГВЫТМ): «Я неплохо разбираюсь в истории европейских театров, японского, хорошо знаю китайский, но такого знатока старого итальянского театра, каким является Фореггер, я не встречал. Фореггер, — вспоминал Местечкин, — показывал семь выходов “капитанов”, несколько выходов Панталоне, Арлекина — и все разные, непохожие»[[56]](#endnote-56).

Свидетельства Местечкина относятся к тому времени, когда Фореггер с новыми соратниками уже нашел старинным театральным маскам новое применение. Но в 1915 году такой счастливой находки у него не было. Здесь коренилось принципиальное отличие от опытов Мейерхольда.

«Балаганчик» А. Блока — В. Мейерхольда стал провозвестником нового, условного театра. Герои традиционного балаганного зрелища призывались к борьбе против отживших театральных форм. Сам Блок видел в «Балаганчике» и возрождении подобного рода зрелищ вполне реальную силу, которая стремиться «стать тараном, пробить брешь в мертвечине. В объятиях шута и балаганщика, — считал поэт, — старый мир похорошеет»[[57]](#endnote-57).

Театральная «арлекинада» начала XX столетия должна была оспорить и изменить сложившиеся в предыдущем столетии эстетические каноны.

{32} На одной из страниц «Азбуки в картинках», оформленной А. Н. Бенуа в 1904 году, не случайно трактовался сюжет о вечной несчастливой любви Арлекина к Коломбине. Таким видели театр художники начала века, объединившиеся под эгидой кружка «Мир искусства». Так противопоставлялся жизни «грубой и бедной» преображенный мир театральных кулис[[58]](#endnote-58).

От «арлекинады» вел свою родословную принцип «театрализации жизни» Н. Евреинова. «Я — Арлекин и умру Арлекином» — утверждал он[[59]](#endnote-59).

В то же время появилась эстрадная маска Пьеро — А. Вертинского, (кстати, придуманная для него режиссером Д. Гутманом). Близкими к «арлекинаде» были постановки балетмейстеров М. М. Фокина и В. Г. Романова (в одной из них принимал участие как исполнитель сам Мейерхольд).

Мейерхольд не просто хотел реставрировать на театральной сцене приемы игры старинного театра (этим занимались другие постановщики). Он пытался найти им новое применение, преобразить. И сам будто преображался, взяв псевдоним таинственного Доктора Дапертутто. Не случайно театральный маг дважды, с перерывом с шестилетним перерывом — в 1910 и 1916 годах поставил пантомиму А. Шницлера на музыку Э. Донаньи. Ее оригинальное название «Подвенечная фата Пьеретты»[[60]](#endnote-60), но Мейерхольд ставил пьесу в 1910 году на сцене Дома интермедий в Петербурге под названием «Шарф Коломбины». То же название сохранилось и на афише петроградского «Привала комедиантов» в 1916 году.

«Арлекинада» Шницлера, задуманная как драма без слов, вдохновила и другого выдающегося режиссера XX века — Александра Таирова. И он дважды — в 1913 и 1916 годах обращался к этой пьесе. Первый раз в Свободном театре у Константина Марджанова, второй — уже в своем, Камерном. Видимо, за этими пристрастиями скрывалось нечто большее, чем театральная мода.

Пантомима предоставляла режиссерам соблазнительную возможность обходиться без литературного текста, сосредоточить внимание на музыке и пластической выразительности, перевести действие в область движения, а не декламации.

Пьеса А. Шницлера (вернее, тот литературный сценарий, который лежал в ее основе) имела немного литературных достоинств. Но все искупало то внутреннее действие, которое задавала ее мрачно — таинственная, интригующая атмосфера.

Герои Шницлера были марионетками в руках судьбы, они подчинялись ее трагическим законам. Мотив обреченности, невозможности счастья сопровождал каждую картину пьесы, варьируясь в заданном ритме движения. Пьеро, Пьеретта, ее жених Арлекин и другие персонажи разыгрывали эту историю Любви и Смерти уже не по законам комедии дель арте.

У Мейерхольда, — писал современный исследователь, — постановка «Шарфа Коломбины» подчинялась «танцевальному ритму и модернизировала мотивы итальянской комедии масок, переводила ее в регистр гофмановского гротеска, жуткой пляски на границах смешного и ужасного»[[61]](#endnote-61).

Гротеск не был принципиально новым открытием сценического творчества, но в театре XX столетия до Мейерхольда ему не было места. Противоречивость, двойственность окружающей жизни была порождением новой эпохи, о чем в наши дни точно сказал венгерский драматург И. Эркень: «Гротеск — это реакция XX столетия на XIX век и {33} предшествующие времена. Смысл, суть и противоречия нашего времени лучше всего сформулировать языком гротеска»[[62]](#endnote-62).

В постановках российской «Арлекинады» отражен интерес к понятиям и явлениям, которые театральное искусство будет развивать и варьировать до наших дней. Мейерхольд в них противопоставлял «литературщину» и «театральность», признавался в интересе к эксцентрикам, рассматривал жесты и движения актеров как «элементы танца»[[63]](#endnote-63).

В то же время начинал свои театральные опыты Александр Таиров, режиссер, которому было суждено стать вечным оппонентом Мейерхольда в театральной теории и практике. Соперники, однако, говорили об одном и том же, но на разных языках. Именно так произошло с их версиями пантомимы Шницлера — Донаньи.

Характерно, что в книге «Записки режиссера» Таиров вспоминает прежде всего не официальную дату открытия своего театра в 1914 году, а именно спектакль по пьесе Шницлера, поставленный им в Свободном театре К. Марджанова годом раньше, и лишь впоследствии перенесенный на сцену Камерного театра.

Таиров не скрывал своего трепетного отношения к «арлекинаде» с музыкой Донаньи. Сценарий, где в образах Арлекина и Коломбины «сталкивались извечные образы, изначальные лики человеческого существа», он мечтал перевести в «область эмоционально насыщенных форм», в «представление такого масштаба, когда слова умирают и взамен них рождается подлинное сценическое действие»[[64]](#endnote-64).

Но, в отличие от Мейерхольда, Таиров не использовал в пантомиме гротесковые приемы. Он определил жанр своего спектакля как мимодраму, его маски были воплощением страстей человеческих. Постепенно режиссер приходил к выводу, что «подлинное театральное действие неизменно вращается между двумя основными полюсами — мистерией и арлекинадой» и «в каждой постановке принимает особые, своеобразные и неповторимые формы»[[65]](#endnote-65).

«Арлекинада» воплощалась в разных театральных жанрах — от балета до театра малых форм. Пьеса «Коломбина сего дня» Н. Евреинова появилась и в репертуаре «Кривого зеркала» у А. Р. Кугеля.

В то время как на российской сцене влюблялись, страдали и погибали герои арлекинады, в причудливом отражении напоминавшие человеческие страсти, на подмостках истории разыгрывался сюжет одной из самых кровавых драм человечества — I мировой войны.

Футуристы оказались правы в своем предчувствии бойни. Но для них и в это время была работа — Маринетти создал три танца, созвучных духу времени — пулеметный, шрапнельный и аэропланный[[66]](#endnote-66).

А российский театр в целом почти не изменился с 1914 года, будто опровергая утверждение, что «когда говорят пушки, музы молчат». В апреле 1915 года в Киеве был даже устроен диспут на тему «Театр и война», где приехавший из Москвы Н. А. Попов утверждал, что «война не только не убила его, но и возродила»[[67]](#endnote-67).

Разумеется, патриотические настроения усилились. Особенно это чувствовалось в пренебрежении к иностранному репертуару. И даже в анонсе легкомысленной «Летучей мыши», московского театрика, регулярно наезжавшего в Киев, было такое предуведомление: «Ввиду того, что германские войска вошли в Брюссель с маршем на мотив нашей {34} традиционной песенки “Мышка”, мотив этот навсегда изгоняется из “Летучей мыши”»: «Кружась с веселой мышью среди ночных огней, узор я пестрый вышью на фоне тусклых дней. Настроив струны лиры, мы сыплем вам цветы искусства и сатиры и вечной красоты…»

«Мышка теперь не та, — писал рецензент “Киевского театрального курьера”, — улетела с занавеса, расшитого знаменами, касками, исчез смех»[[68]](#endnote-68).

Однако поклонников «Летучей мыши», ее последователей и эпигонов это не смущало — театры миниатюр продолжали расти как на дрожжах. Тот же «Киевский театральный курьер» писал о грозящей большим театрам и все увеличивающейся «миниатюрной опасности». Вторая точка зрения была противоположной: «Кажется смешным возмущаться существованием двугривенного. Двугривенный, если он не фальшивый и без дырочки — те же деньги. И пять двугривенных иметь в кармане так же полезно и приятно, как и один рубль»[[69]](#endnote-69).

Но были ли на самом деле малые формы зрелищных искусств разменной монетой, или они, как считал Кугель, только способствовали распаду основных форм на составные элементы, чтобы потом снова объединиться, но уже в другом художественном качестве?

Или это была репетиция перед сменой «высоких» и «низких» жанров, которую затем принесла с собой социалистическая революция, приведя в зрительные залы другого зрителя? Однозначного ответа ждать было рано.

Пройдет еще несколько лет, которые обозначат новую политическую эпоху, и Фореггер в статье «Авангардное искусство и мюзик-холл» напишет об этих малых жанрах зрелищ как о признаках нового контакта с окружающей действительностью, новых «ароматах» и «вкусах» искусства.

А пока в «Интимном театре» из которого их с Дейчем выгнали, чужие хозяева показывали «ученую» собаку в турецкой феске, аттракцион «резиновый человек», которого бросали на пол, били, выкручивали, перебрасывали по воздуху — тому все было нипочем.

Веселые эксцентрики выезжали на сцену в детской коляске и сорочках. Начиналась клоунада — для того, чтобы расстегнуть пальто, они отрезали пуговицы, для обрезания сигары использовался топор.

В представлениях такого типа выступали «негры — трубадуры», исполнители цыганских романсов и неаполитанских песен, имитатор женских голосов, жонглеры с булавами, «король и королева» танго, каскадные субретки с французским, польским или русским репертуаром.

Талантливый куплетист С. Сокольский (Ершов) смешил публику своими ахами и вздохами, нечленораздельными звуками под аккомпанемент вступления, которое никак не кончалось. Он спотыкался, словно потерял центр тяжести, раскачивался в такт, делал нелепые прыжки и выбивал чечетку — все это было взято из западного варьете, но сдобрено чисто русским благодушием и беззаботностью[[70]](#endnote-70).

В «Веселом театре миниатюр» шла пьеска «Как Киев веселится, плачет и смеется», где действующими лицами выступали Блондинка, Армянин, Еврей, Мефистофель, Баба, Господин с портфелем[[71]](#endnote-71). Эти персонажи, потерявшие имена и ставшие своеобразными социальными масками или образами — обобщениями, вскоре получат на малых сценах всеобщее распространение, станут нужными новой драматургии театра миниатюр.

Но в конечном итоге, эти герои тоже повторяли «правила игры» {35} итальянской комедии масок с четко установленными амплуа и импровизационностью развития действия. Не случайно в ту эпоху бродячих веселых комедиантов и был направлен взгляд Фореггера. Грубоватые пьесы народного театра представлялись ему более изысканными, чем сомнительные шутки современных авторов, касавшиеся адюльтера, дурных болезней, еврейских анекдотов. Да, это не раблезианские вольности или фарсы Мольера, — думает Фореггер. И углубляется в мир одного из известнейших шутов всех времен и народов — Табарена.

Рядом с Табареном возникают образы Жака Калло — любимого художника Мейерхольда той поры[[72]](#endnote-72). На рисунках Калло проглядывают мизансцены народного театра, а в композиции присутствует глубина, объем и «второй план», связанный уже не с театральными персонажами, а со зрителями. Вот знаменитый цикл «Balli di Sfessania», название которого лучше всего перевести как «Танцы до упаду». Герои художника длинноносы (благодаря специальным маскам) и толстозады (благодаря подложенным толщинкам). С птичьими перьями на широкополых шляпах, они изгибаются в хищно-бесстыжих позах, будто танцуют кордакс.

Здесь известные герои балаганных интермедий — капитаны Церемония и Зербино, синьоры Лукреция, Францискина, простак Кукуруку с деревянной саблей. На втором плане в обрамлении городского пейзажа ходят на ходулях, дерутся на шпагах или просто тузят друг друга, гоняются за воришкой, гримасничают, тянут за хвост осла, приседают перед дамами в церемониальных поклонах… Читая труд Фореггера о Табарене и шарлатанах[[73]](#endnote-73), вспоминаешь «Комический роман» Поля Скаррона, проникнутый духом площадного лицедейства и тяги к актерскому бродяжничеству. В те времена актерские повозки, как правило, следовали за «шарлатанами» — так назывались продавцы целительных снадобий, эликсиров от всех болезней. Распродажа этих сомнительных лекарств гораздо веселее шла в сопровождении театрального спектакля, — вот почему Фореггер выносит шарлатанов в заголовок своей статьи. Ведь это они кормили актеров на заработанные шарлатанством деньги, они «заказывали музыку» до того как репертуар театральных представлений начали диктовать люди, тоже занимавшиеся шарлатанством, но уже политическим.

Погружаясь в мир давно забытых театральных легенд, понятий и традиций, Фореггер находит для себя еще одну важную книгу — «Капитан Фракасс» Теофиля Готье, где бродячие комедианты представлены в свете романтического служения искусству и нищеты, не теряющей благородства.

Ему кажется, что главный герой книги барон де Сигоньяк, забывший про свой титул ради сцены — это он сам. С радостным волнением перечитывает Фореггер строки, будто зовущие его изменить судьбу: «Да и кому на свете какое дело до Сигоньяков? Замок мой, того и гляди, обрушится на могилы моих предков. Некогда славное, имя мое покрыто пылью забвения, и герб мой зарос плющом над пустынным порталом. Я сбрасываю свой баронский титул и прячу его в укладку как ненужное платье. Перестаньте величать меня бароном. Посмотрим, удастся ли несчастью отыскать меня под новым обличьем. Итак, я зовусь отныне капитан Фракасс»[[74]](#endnote-74).

{37} Надо-де нам что-нибудь выдумать для пролетариата и представить… И этот дух проникал во все поры жизни, составлял самую суть советского режима в театрах. Это он убивал и замораживал ум, опустошал сердце и вселял в душу отчаяние…

Ф. Шаляпин

# V

Куда направиться в свое первое театральное странствие, новоявленный капитан Фракасс размышлял недолго. Хотя выбор был, но театр властно вытеснял все другие интересы, включая юриспруденцию. В его университетских документах отмечено, что Фореггер прослушал лекции с I семестра 1911 года по VIII семестр 1915 года, но выпускного свидетельства в то время он не получил[[75]](#endnote-75). Лишь в 1917 году он ненадолго приезжал в Киев, чтобы завершить экзаменационные испытания и выполнить формальности в получении диплома.

Так что, покидая в 1916 году Киев, он не взрывал за собой мосты. Будущее впереди оставалось туманным. В Петрограде к нему благосклонно относился А. Р. Кугель (эта симпатия потом проявится в поддержке и сотрудничестве). В Москве работал Н. А. Попов, у которого Фореггер сделал с И. Рабиновичем первую работу по оформлению театрального спектакля. Бывший директор Киевского театрального училища, Попов уехал в Москву, считая ее «городом подлинного театра» и заразил этой любовью своих учеников и соратников. В Москве в это время находился Мейерхольд. И, наконец, в Москву же уехала А. Экстер для сотрудничества с Камерным театром А. Таирова — этот союз оказался определяющим в эстетике нового театрального организма.

Москву выбрал и Фореггер. Молодая жена Софья Савицкая была его спутницей в первом театральном странствии как прекрасная Изабелла в странствиях Сигоньяка — Фракасса.

О том, когда Фореггер попал в Москву, можно судить по косвенным свидетельствам В. Э. Мейерхольда, 27 июля 1916 года записавшего у себя в дневнике: «В десять с четвертью свидание с киевским молодым литератором Фореггером (выступал вместе со мной и проф. Аничковым в Киеве, когда мы ездили на диспут)»[[76]](#endnote-76).

Очевидно, Фореггер возобновлял знакомства с известными театральными деятелями в поисках работы. Однако сотрудничества с Мейерхольдом в то время не получилось. Режиссер был занят киносъемками фильма «Сильный человек» по роману С. Пшибышевского в московской студии П. Г. Тимана. Не имея собственного театрального коллектива, он и сам работал на сцене от случая к случаю. В апреле 1916 года Мейерхольд поставил в петроградском театре «Привал комедиантов» (уже во второй раз) «Шарф Коломбины» и, по сути, распрощался с плащом и маской Доктора Дапертутто, театрального мага и кудесника. Таким образом, Фореггер {38} встретил в Москве не покровителя, а режиссера, обеспокоенного и общим состоянием дел русского театра и собственной неопределенной судьбой.

Летнюю Москву военного, 1916 года критики называли «театральной пустыней». Экономическая разруха и правительственный кризис сказывались на характере развлечений. Уехав от киевских кафе-шантанов, фарсов и дешевых опереточных зрелищ, Фореггер увидел в Москве такие же представления. Много молодых артистов было призвано на военную службу, их места заняли малопрофессиональные дилетанты. В репертуарной политике также преобладала коммерция. Однако спрос на зрелища был велик. Впрочем, публика, в основе своей, была не очень требовательна к театрам. Она охотно поглощала незатейливые развлечения.

В том, что Фореггер выбрал, наконец, своим театральным пристанищем театр Таирова (а тот допустил его к работе) была своя закономерность. Фореггер по-прежнему оставался приверженцем театральной игры. Игры театральных форм и череды актерских перевоплощений — все это в избытке было в первых спектаклях таировского театра, противопоставляющего «унылой прозе будней», переживаниям военных дней свое видение красоты — красоты искусства.

Не случайно рядом оказалась и Александра Экстер. В ее искусстве дух нового живописного стиля оказался близким новой театральности.

К началу сезона (сентябрь 1916 года) внутренний облик Камерного театра на Тверском бульваре тоже принял необычный вид. Как писал критик А. Эфрос, «вестибюль, лестница, фойе, наконец самый портал сцены были покрыты сплошной, цепкой, добротной кубо-футуристической живописью, говорившей, что перед нами не эпизод, а программа. За нее отвечало новое имя — художник Александра Экстер. Росписи вели наверх, уводили в фойе и замыкались в зрительном зале великолепным занавесом, торжественно опадавшим среди лепного портала кубо-барочного стиля своими черно-белыми шашками, геральдическими зверями и мрачноцветными полосами. Глядя на них, ожидая начала, зритель предчувствовал новое искусство, новую зрелищность и поступь драматического действия… Это было действительно рождением новой театральности. Предыстория кончилась. Камерный театр из названия превратился в явление»[[77]](#endnote-77).

Расписывая панно, которое задумала Экстер, Фореггер (его приняли в театр заведующим постановочной частью) мечтал и о самостоятельной работе. Такая возможность вскоре представилась. Театр Таирова под давлением обстоятельств был вынужден ставить спектакли, отходящие от новаторских устремлений. Кроме того, в нем требовали работу не только изысканные исполнители режиссерской воли А. Коонен, Н. Церетелли, А. Чабров, Б. Фердинандов, но и основная часть труппы, находящаяся в простое.

Так получил возможность выбора для своего бенефиса М. М. Петипа, сын великого балетмейстера и сам очень выразительный, изящный и легкий актер, несмотря на свои 66 лет. Раньше он играл любовников, фатов и, как говорили, был великолепным мастером перевоплощения, но в традиционном театральном стиле конца XIX столетия.

Петипа решил ставить пьесу С. Бенелли «Ужин шуток», выдержавшую на родине автора в Италии четыреста представлений в течение полутора лет и переведенную на многие европейские языки, в том числе и на русский А. Брюсовым, М. Чайковским, Н. Бронштейном и А. Воротниковым, {39} А. Амфитеатровым. Пьеса входила в репертуар Сары Бернар.

Сюжет в стиле Бокаччо описывал борьбу между двумя противоположными характерами — бурным и сильным Нери Кьярамантези и физически слабым, погруженным в книги Джаннетто Малестини, который был, впрочем, одарен безжалостным, лисьим нравом. Последний мстит обидчику за все издевательства и, кроме всего, провоцирует его на братоубийство.

А. В. Луначарский в статье 1910 года, напечатанной в газете «Киевская мысль», восхищался этим сюжетом, называя его «чрезмерно благодарным для драматической разработки. Действие происходит с железной логикой, стремительно, без всяких отступлений, с какой-то сосредоточенной силой страсти», — настаивал Луначарский[[78]](#endnote-78).

«Ужин шуток» еще долго держался в репертуаре российского театра, но уже в 1923 году известный критик А. Пиотровский назвал его «из рук вон плохой пьесой, которую вовсе не следовало ставить, банально-цветистой, назойливой итальянской мелодрамой»[[79]](#endnote-79). Разница в оценках легко объяснима разным подходом к театральному репертуару.

Однако зрителям театра Таирова 1916 года спектакль нравился. Он стал кассовым и был показан только в течение декабря 7 раз. Опять на сцене восторжествовал стиль классических постановок, где главной была декламация текста. Ушла на второй план пластика, столь ценимая руководителем Камерного театра. Да и декорации, если судить по фотографиям, опубликованным в «Театральной газете», были под стать традиционной постановке[[80]](#endnote-80). Очевидно, Фореггер делал их по заказу самого Петипа: строил плоские колонны дворцового интерьера (тогда как пространство Таирова — Экстер уже было трехмерным), расписывал декорации «под камень» что должно было имитировать место действия, а не воссоздавать его «накаленную» атмосферу. А костюмы времен Лоренцо Великолепного вполне могли быть использованы из другого исторического спектакля.

Интересно, что художником «Ужина шуток» должна была стать будущая создательница знаменитой скульптуры «Рабочий и колхозница» В. Мухина, которая училась в 1912 – 14 гг. в Париже у Бурделя и встречалась там с Экстер. В ранних произведениях она заметно тяготела к кубизму, а костюмы к спектаклю выполнила в экспрессивном стиле, близком индивидуальности главного художника таировской сцены. Но, очевидно, именно этот стиль и не устроил М. М. Петипа[[81]](#endnote-81). Так место художника стало вакантным.

Летописец Камерного театра назвал постановку «Ужина шуток» одной из операций «тактического отступления», куда вошли также спектакли «Соломенная шляпка» Э. Лабиша в постановке А. Таирова[[82]](#endnote-82) и его интерпретация стихотворной пьесы Л. Столицы «Голубой ковер».

Однако и «тактическое отступление» привело лишь к отсрочке кризиса Камерного театра. Живого, творческого начала в нем не смогли разглядеть ни Станиславский, ни Вахтангов, ни вечный оппонент Таирова Мейерхольд. Не говоря уж о менее значительных «могильщиках» театра, которых осудил в своей речи на закрытии сезона поэт К. Бальмонт.

Произошло, однако, непредвиденное. Как пишет А. Эфрос, в течение 1914 – 1916 гг. «труппа стоически довольствовалась полужалованием, а то и вовсе его не получала. Каждая постановка требовала мученического добывания денег, а то и выполнения без средств. Наконец, пришла полоса, когда и стоика и изворотливость иссякли. Таиров распустил труппу. Есть {40} старый закон театральной природы, по которому закрывшийся театр не возрождается. В таировском случае этот закон оказался недействующим — кажется, единственный раз в истории русской сцены. Труппа была распущена, но не расходилась. Режиссер потерял театр, но продолжал дело. Спустя несколько месяцев Камерный театр восстановил сам себя»[[83]](#endnote-83).

Но Фореггера, добавим, с Таировым уже не было. Его переезд назад в Киев был, по сути, тем же «тактическим отступлением» в жизни и творчестве, что и у Таирова. В апреле — мае 1917 года он сдал, наконец, экзамены в испытательной комиссии университета, где получил следующие оценки:

Система римского права — удовлетворительно.

Полицейское право — удовлетворительно.

Финансовое право — удовлетворительно.

Международное право — весьма удовлетворительно

Торговое право — весьма удовлетворительно.

Гражданское право — удовлетворительно.

Гражданское судопроизводство — весьма удовлетворительно.

Уголовное право — весьма удовлетворительно.

{41} Уголовное судопроизводство — удовлетворительно.

24 мая 1917 года Н. М. Фореггер фон Грейфентурн был удостоен диплома II степени и стал, таким образом, дипломированным юристом[[84]](#endnote-84). Забегая вперед, скажу, что этот документ ему в жизни так и не понадобился. К тому же свершившаяся революция диктовала новые законы, в том числе и в юриспруденции, а через полгода, после выстрела в октябре пушки «Авроры», советская власть заставила пересмотреть сложившиеся нормы права.

И снова провидение сыграло злую шутку с представителем древнего рода австрийских баронов, предок которого убежал в 1802 году из Европы, охваченной революционными настроениями. Чуть больше века понадобилось стрелке исторического барометра, чтобы вновь продвинуться к отметке «буря».

Свидетелей у подобных событий не бывает — все вольно или невольно становятся их участниками. Теперь уже Европа принимала российских беженцев, как некогда царская Россия приветствовала отток умов и сил с Запада. Некоторые примеряли на себя новые одежды и маски, как в театральном спектакле. Иные старались поспеть за временем, угадать новых хозяев жизни и примкнуть к ним.

«Что будет с нами и что нам делать? — растерянно писал А. Кугель в первые дни после Октябрьской революции, — порою берет страх и оторопь перед тем равнодушием, с каким мы относимся к поглотившей нас катастрофе. Мы как-то все — я не говорю уже о черни или о невежественных массах — смотрим с любопытством на преходящие события, ходим с рогатинами на оборонцев-пошехонцев или каких-то объединенцев-пораженцев и стреляем трехпудовыми словами по большевикам, среди которых страшнее Ленина и Троцкого зверя нет. А ведь все это пустяки — и объединенцы-пораженцы, и пошехонцы, и большевистские витязи. Пустяки, кимвал бряцающий и медь звенящая. Все это пройдет и быльем порастет. Не пустяки только, одно, единственное — что умерла Россия»[[85]](#endnote-85).

Проницательный критик, редактор журнала «Театр и искусство», руководитель театра «Кривое зеркало», конечно, недооценивал роль большевиков в дальнейшей жизни российского государства. {42} Но кроме горьких слов о судьбе России у него в руках было и мощное оружие иронии, сатиры, которым располагал сам театральный жанр, избранный этим деятелем искусства. На революцию, приведшую к победе большевиков, «Кривое зеркало» откликнулось постановкой пьесы английского писателя Дж. Мэтью Барри, известного детской сказкой о Питере Пэне. В столь же изящном стиле, с юмором Барри описывал в пьесе «Путешествие вокруг равенства» историю о том как некий лорд, проповедующий высокие идеи о равенстве человечества, отправляется со своей семьей в морское путешествие. После кораблекрушения на необитаемом острове семейство лорда и его лакеи меняются местами. Счастливый случай все возвращает на круги своя, и вот уже в Англии лорд — снова хозяин положения, лакей он и есть лакей. Но лорд (он же барон, граф, дворянин) уже познал на собственной «шкуре», что такое быть подневольным у собственного лакея.

Понимал ли Фореггер, оформляя пьесу Д. Барри, эту драматическую двусмысленность, заложенную в сюжете? Очевидно, не вполне. В его эскизах костюмов, напечатанных в журнале «Театр и искусство»[[86]](#endnote-86), преобладает игривая беззаботность веселой комедии положений, пропущенная, к тому же, сквозь призму театра малых форм. И это понятно — пьесу венчает хеппи-энд как залог незыблемости добропорядочного уклада жизни англичан. Однако тема двойственности и зыбкости существования привычных норм продолжала его интересовать и даже тревожить.

Первая исполнительница Незнакомки в одноименной пьесе А. Блока Л. С. Панкратова — Ильяшенко вспоминала о том периоде, когда Фореггер с женой С. Э. Савицкой, находясь в материальной нужде, были вынуждены жить у нее в петроградской квартире. «Я тогда, найдя в Публичной библиотеке старинные французские водевили, переводила их для театра миниатюр. Один из них, “Каракатака и Каракатакэ” Фореггеру очень понравился {43} и он попросил его у меня…»[[87]](#endnote-87)

Герой фарса XVIII века «Каракатака и Каракатакэ» имел волшебную шапку, которая с помощью первого из этих магических заклинаний, открывала их владельцу окружающих такими, какими они были на самом деле. При произнесении второго заклинания шапка магические свойства теряла, мир приобретал прежний вид.

С приходом революции искусство прежних эпох подлежало пересмотру, она заставляла сравнивать, искать аналогии, видоизменять жанры. Маяковский уже в ту пору думал о пьесе, соответствующей новому политическому моменту и выбрал жанр мистерии, вывернутой как бы наизнанку, что и послужило названием пьесы «Мистерия-буфф». Там во время всемирного потопа, легко отождествляемого с мировой революцией, встречались, почти по Библии, «чистые» и «нечистые» персонажи. Но в том то и дело, что ход исторических событий менял их местами. «Чистыми» были, конечно пролетарии и тем уже были хороши. «Нечистыми» — представители буржуазии, и потому — изначально плохи.

Еще недавно наиболее доступной формой для понимания общественных перемен деятелям искусства казалась французская буржуазная революция. Будто бы это подтверждали и события февраля 1917 года. Кугель даже поместил на первой странице обложки портрет артистки Мадлен Рош, исполняющей «Марсельезу». Но общественная переслойка шла не так, как представлялось художникам в их ожиданиях. До нового Ренессанса было далеко. Пока что рабоче-крестьянская власть не очень считалась с авторитетами, талантами. В особняке балерины М. Кшесинской устраивали настоящий разбой, экспроприации и политическим издевательствам подвергался Шаляпин, о чем они рассказали позже в воспоминаниях, написанных уже в эмиграции[[88]](#endnote-88).

Что, однако, можно было выгрести из фургона бродячих комедиантов, какие ценности могла почерпнуть из него советская власть? Разумеется, ничего, кроме старой идеи о том, что шарлатанов, продающих свои «целебные» снадобья всегда сопровождают комедианты. С ними лекарства «от боли, от моли и от мозоли» продаются гораздо быстрее, и вера к целителям возрастает.

Фореггер был убежден, что есть способ объясниться с новой аудиторией. Прямая политическая агитация, броские, плакатные приемы народного театра были рассчитаны на непосредственную реакцию зрителя. Это был бы уже не «интимный» и не «камерный» театр, а новое зрелище для более благодарной и устремленной в будущее аудитории.

«В дни, подобные нашим, нельзя забывать, что театр может быть сильнейшим и верным оружием» — писал Фореггер в журнале Кугеля сразу после октябрьских событий.

Подыскивая явление, созвучное характеру социальных перемен, он вспоминал о лозунге «Мир хижинам, война дворцам», провозглашенном еще с подмостков театра Дю Маре в 1791 году героями мелодрамы «Роберт, атаман разбойников». Но пока степень участия художников слова, театральных работников в жизни обновляющейся страны, была не ясна, предлагал вспомнить хотя бы своеобразный жанр театральных представлений революционной Франции 1848 года: «В старом журнале — водевиль передние занавесы в виде колоссальных газетных листов пестрели новостями»[[89]](#endnote-89).

Своих любимых шарлатанов и странствующих актеров более отдаленных {44} эпох Фореггер называл «бродячей газетой XVI – XVII столетий». «В ней, — утверждал автор исследования о Табарене, — можно найти все — и политическую передовицу и широкую информацию, раздел театра и страницу сатиры, полезные советы читателям»[[90]](#endnote-90). Таким образом, по Фореггеру, и возрождение этого зрелища должно было служить политической злободневности театра. Кроме того, ранние образцы народного театра могли бы прийти на помощь театральной культуре современности в выполнении практических, художественных задач. Вот если бы научить актеров работать в стиле ярмарочных комедиантов XVII – XVIII веков! Добиться их профессиональной уверенности, покоряющей легкости контакта со зрителем…

Фореггер был не одинок в мечтаниях об актере нового типа, балаганщике и о том типе «народного» театра, который пришел бы на смену отставшей от жизни академической сцене.

Подобная работа уже велась (но уже не частным порядком, а организованно, по решению Петроградского театрального отдела) в открытом осенью 1918 года Театре-студии. Режиссеры С. Э. Радлов, К. К. Тверской, К. Ю. Ляндау понимали свою задачу как выработку «нового, подлинно народного репертуара, новых приемов актерской техники, новых режиссерских концепций». Намечалось также «создание народного передвижного театра, который наподобие старых французских и английских бродячих трупп смог бы обслужить город и деревню»[[91]](#endnote-91).

Но все это происходило пока что в недрах театральных студий. На профессиональной сцене сдвигов не было. Процесс перестройки театрального искусства шел крайне замедленно, как считали сторонники его коренных изменений, перемены выразительных средств. Неравнодушный свидетель этого процесса, Фореггер оставил его художественные документы — мгновенные зарисовки персонажей и актеров петроградской сцены сезона 1917/18 годов. Своеобразную картинную галерею исполнителей, начиная с Александринской сцены и кончая театром фарсов Сабурова, Кугель печатал почти в каждом номере своего журнала. Подпись под рисунками стояла уже знакомая — Фракасс[[92]](#endnote-92).

Иронический взгляд заметен у Фореггера в каждой из этих миниатюр, разнообразных по стилистике. Он бывает на вечерах поэтов, легким росчерком пера воссоздавая профиль Ф. Сологуба, овал лица и челку А. Ахматовой… А перечень зарисовок из театральной ложи дает представление о характере репертуара петроградских театров за несколько месяцев. Это исторические драмы «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого и «Павел I» Д. С. Мережковского, мелодрама «Черная пантера» В. К. Винниченко, фарсовые спектакли. Ни подходящих актеров, ни приемлемого репертуара для собственных исканий Фореггер в Петрограде не находит. Да и его теоретические статьи, напечатанные Кугелем в журнале «Театр и искусство» пока лишены оригинальности — это, в основном, перепевы услышанного от Мейерхольда, Таирова, результаты собственных наблюдений в студиях ритмического и пластического воспитания. Лишь одна мысль отражает природу синтеза в поисках новой выразительности: «недалеко то время, — пишет Фореггер, — когда режиссеры будут разбирать пластические партитуры»[[93]](#endnote-93).

{45} Замечательное было время! Вся Россия изнемогала от двух бедствий: сыпняка и повальной театромании…

Г. Крыжицкий,  
Режиссерские портреты.

# VI

И вновь Фореггер впрягся в повозку странствующего актера. На этот раз путь снова лежал в Москву, где его и Савицкую надолго приютила артистка Камерного театра А. Миклашевская[[94]](#endnote-94). В ее доме на Малой Никитской, во вместительной комнате, Фореггер оборудовал зал на 40 зрителей. Это и была его первая театральная мастерская, получившая название «Театр Четырех масок». Из анонса мастерской следовало, что в результате ее экспериментальной работы будет организован и сам театр с последующим перенесением спектаклей на московские площади. А пока в зале с четырьмя рядами скамеек «все напоминало знакомую с детства картинку из французского еженедельника, иллюстрирующего рассказ о какой-нибудь бродячей труппе, разъезжающей с фургоном по деревням и городкам провинции»[[95]](#endnote-95).

Небольшую сумму на оформление и актерские гонорары Фореггеру удалось получить за постановку весьма сомнительного спектакля по пьесе А. Каменского «Леда» в так называемом Театре культов «Изида», находившемся в Петровских линиях. Современная Леда (по сюжету жена инженера) появлялась на сцене совершенно обнаженной, что вскоре вызвало запрет пьесы. Однако такой ценой Фореггеру удалось обрести долгожданный заработок, в чем помог ему художник А. Осмеркин.

Актеров для своего театра «Четырех масок» Фореггер приглашал из студии ХПСРО под руководством Ф. Ф. Комиссаржевского, где тоже мечтали об исполнителях синтетического плана. Однако знаменитому режиссеру, брату В. Ф. Комиссаржевской, был абсолютно чужд дух театра как средства политического, рупора какой-либо идеологии. Это и привело его, в конечном итоге, к эмиграции, где большую часть жизни он отдал английскому театру.

Как раз в то время, когда Комиссаржевский сворачивал работу своей студии и полемизировал в прессе с идеологами «пролетарского театра», Фореггер репетировал с актерами А. П. Кторовым, И. В. Ильинским, М. И. Бабановой и другими учениками Комиса, как его позднее называли за границей.

Кторов вспоминал, что режиссер «Театра четырех масок» требовал у него отказа от психотехники[[96]](#endnote-96). Ильинский — о создании в «Близнецах» Плавта «смешной мимической маски и особой, утрированной походки персонажа»[[97]](#endnote-97), что станет характерным и для других комических ролей актера на сцене и в кинематографе. В спектаклях Фореггера участвовали будущий мейерхольдовец М. А. Терешкович, а также {47} А. Я. Закушняк, ставший впоследствии крупным мастером художественного слова. Для него работа в Мастерской Фореггера была одним из полезных театральных опытов перед выходом на концертную эстраду. Для И. В. Ильинского и М. И. Бабановой кратковременное сотрудничество с Фореггером представляло переход от лабораторных опытов Комиссаржевского к принципиально новым идеям и образам Мейерхольда.

Лето 1918 года было удачно для театрального дебюта, потому что в это время значительных событий художественной жизни не происходило. На вновь организованный театр обратили пристальное внимание рецензенты самых разных рангов — от малообразованных репортеров до квалифицированных летописцев театральной жизни. Одно из свидетельств рисует дебют Фореггера во всех подробностях и отвечает на многие вопросы, им же самим поставленные:

«В Москве обосновался очень занятный театр “Четырех масок”, занимающийся постановкой старинных французских фарсов, так называемых “шарлатенерий” и “парадов”. Руководитель “мастерской” (так претенциозно называется этот театр) с большим вкусом, похвальной чуткостью и с несомненным увлечением работает над воспроизведением всех тех ярких черт, что присущи народному представлению XVII столетия. Первый спектакль, имевший вполне заслуженный успех, обнаружил в лице г. Фореггера очень неплохого режиссера, отдающегося своему трудному мастерству не только с запасом знаний, но и со всем пылом искренней влюбленности в этот причудливый мир старых масок.

Неплохих результатов добились и исполнители. Правда, многим из них не хватало легкости, непосредственности и той изощренной и как бы эксцентричной техники, требующей ритма быстрого и бурного, ибо то, что изображается в этих пародиях, есть по существу своему гротеск и буффонада.

Звонкие пощечины, откровенные шутки, резкие жесты, нарушение всякой театральной традиции в ее застывшем виде, вольное обращение со зрителями, которые втягиваются в представление — вот что характерно для “народного балагана”, воссоздать типические черты которого является {48} задачей “Четырех масок”…

Вот это стремление к созданию “народного балагана” и привело, на мой взгляд, к некоторому досадному смешению понятий. И г. Фореггер и, кажется, некоторые зрители, занимающие, так сказать, официальные посты, — серьезно полагают, что представление этой “Каракатака” можно перенести на площадь. Таким образом, руководители театра полагают за своей мастерской значение не интимного творчества, а некоего народного творчества.

Какое заблуждение! То, что было нам показано в мастерской “Четырех масок” и то, что было нами с таким удовольствием принято, — отнюдь не может стать зрелищем для широких народных масс. Заметим, кстати, что “мастерская” помещается в чудесном барском особняке, что весьма способствует созданию интимного уюта, что зрительная зала рассчитана на 40 человек и что, наконец, актеры, играющие “Каракатака” привыкли к студиям и не имеют решительно никаких навыков для выступлений на площадях.

Затем вспомним состав зрителей этих спектаклей: на первом были театральные критики, художники, литераторы. Они будировали это воскрешение старика Рабле, дух которого живет в народных фарсах, — им, гурманам, отравленным ядом всяческих “изысков” показалось представление приятной забавой утонченного вкуса. И они знали, что очарование стилизованного “балагана” в этой интимности, которая была создана и этим особнячком и этой залой на 40 человек.

И я лично не представляю себе ни иного помещения, ни иной публики для этой мастерской. Если ее спектакли будут перенесены на бульвары или на площади — весь аромат их исчезнет. До народа не дойдут ни эти латинские остроты, ни самое содержание этих пьес, в которых причудливо сочетались веяния средневековья со светской улыбкой Возрождения.

На бульваре — для бульварной публики — нельзя играть, притворяясь. Никто не поверит громкой затрещине и никто не рассмеется на грубую шутку лицедея, имитирующего веселье. К ремеслу актера бродячей труппы, дававшей в XVIII столетии свои спектакли на ярмарке, приучали с детства, поэтому и были так очаровательно легки и так непосредственно забавны выходки Мага, проделки слуг, фокусы шарлатанов. В этих {49} стремлениях приобщить широкие народные массы к искусству, доселе доступному только избранным, надо видеть, конечно самые добрые намерения. Однако практически эти попытки приводят всегда к неудачам. Нечто подобное уже наблюдалось и в Москве и в Петрограде, где усиленно ухаживали за художниками самого “левого” направления, полагая, что именно их футуристические ухищрения будут с радостью восприняты народной аудиторией. И это привело к неожиданному протесту: публика одного из народных театров потребовала убрать роспись стен и барельефы, сработанные футуристами.

Столько же фальшивым кажется нам и усиленное сотрудничество В. Э. Мейерхольда, который вряд ли сможет создать спектакль, доступный именно народу…

“Всенародное искусство” и “Каракатака” — две вещи несовместимые»[[98]](#endnote-98).

В этой обширной рецензии есть немало верных наблюдений, но, главное, в ней прослеживается тенденция, ставшая основной в искусстве новой, послереволюционной эпохи, когда критикам было предоставлено право судить о том, какое искусство нужно народу. Пользуясь подобным правом, можно было превозносить или уничтожать любой театральный спектакль, любое художественное направление, чем и занимались, в основном критики марксистско-ленинской ориентации, апологеты советского строя. А, значит, и усилия творцов, направленные на поддержку новой власти, могли оказаться скомпрометированными, что очень часто и происходило.

После того, как «чистые» и «нечистые» поменялись местами, следуя новым законам сословной иерархии, должны были возникнуть и новые тенденции в искусстве, чтобы оно стало понятным и доступным для гегемонов власти — пролетариев. Но и это было не самое главное.

Искусству (а театру — тем более) были предписаны новые задачи в условиях рабоче-крестьянского государства, политические обязанности перед новым обществом. И если в Москве или Петрограде — культурных центрах России — деятели искусства могли сдержать поток невежественных наскоков, в провинции обстояло дело гораздо сложнее. То здесь, то там возникали новые очаги культуры, театры и другие зрелища, {50} над которыми стояли малообразованные политические комиссары. Они сманивали артистов из Москвы, обещая им неплохие гонорары и в голодное время добивались своего.

Летом 1918 года в Москву из Воронежа приехал один из таких организаторов нового искусства Г. Малюченко[[99]](#endnote-99). В то время, когда о национализации театров велись только споры, для Воронежа это был уже решенный вопрос. Малюченко с увлечением рассказывал о своих успехах в деле закрытия частных антреприз, национализации театров и кинематографа, которая вызвала неприятие творческой и художественной интеллигенции. Но это воспринималось как злостные и бессильные выпады «классового врага» и не могло повлиять на решения театральных «комиссаров».

Летние сады по их решению были переданы профсоюзам с требованием «не допускать на открытых сценах выступлений профессиональных артистов». Все программы садовых театров отныне утверждались театральным комиссариатом. Каждый сад отводился для членов определенного профсоюза и имел особый репертуар, в который обязательно включались произведения «своих» авторов.

Одним из главных зрелищ послереволюционной России были пышные «массовые действа» с участием сотен самодеятельных артистов. В них изображалось взятие крепостей, борьба пролетариата с капиталом и прочие сюжеты революционного содержания. Г. Малюченко описывает в своей обширной статье подобный праздник в Воронеже, посвященный победе русского флота над турками в эпоху Петра I. Среди увеселений, которые состоялись после этой постановки театральный комиссар называет «бег в мешках, перетягивание каната, прыжки на одной ноге».

Цель визита Г. Малюченко в Москву, однако, была более серьезной. В Воронеже было задумано открытие «Свободного театра» с драматической, оперной и балетной труппами общей численностью около 200 артистов, что в условиях гражданской войны, интервенции и голода выглядело неоправданной роскошью.

Режиссером и художественным руководителем «Свободного театра» Малюченко пригласил Д. Гутмана, режиссерами-балетмейстерами были М. Дысковский и М. Моисеев, дирижером — чех по национальности К. Гютель

Д. Гутман, хорошо знавший Фореггера как художника и литератора еще по Киеву, а также его помощник по литературной части В. Богушевский, сын сотрудника мейерхольдовского журнала «Любовь к трем апельсинам», вызвали на работу в Воронеж и организатора театра «Четырех масок».

После нескольких представлений эта «студия одного спектакля»[[100]](#endnote-100), как назвал ее известный театровед П. Марков, тихо закрылась, артисты разбрелись кто куда.

Фореггер принял приглашение и сел сочинять для открытия «Свободного театра» сценарий синтетического представления «Русь», музыку к которому взялся написать известный композитор С. Василенко.

Этой постановке в Воронеже придавалось особое значение. Она, во-первых, должна была оправдать вложенные средства на приглашение целой армии творческих работников. Во-вторых, подтвердить художественную программу театра, направленную на синтетическое представление, объединяющее разные театральные жанры.

{51} Но даже инициаторам создания театра пришлось признать, что подобная задача оказалась тщетной: «Свободный театр, — писал позднее Г. Малюченко, — не стал синтетическим театром».

В нем «параллельно работали три разные труппы, иногда объединяющиеся в одной сборной программе, которая носила обычно характер театра миниатюр».

Однако и в этих рамках «Русь» поражала провинциальных зрителей дотоле невиданным многообразием театральных форм, красочностью декораций и массовостью отдельных сцен. Замысел ее был действительно интересен — показать отдельные эпизоды истории Руси через историю ее фольклора и зрелищ — скоморошества, театра, танца. «Действующими лицами первого акта спектакля “Языческого мольбища”, — свидетельствует Г. Малюченко, — выступали жрецы и жрицы, ведунья, богатыри».

Во втором акте «Проводы Анны Ярославны во французскую землю» происходила встреча с Ярославом Мудрым, его дочерью Анной, прелатами, гусарами, скоморохами и французскими гостями.

Третий акт назывался «Торг в Кудрине». Действие происходило в XVI веке. В нем принимали участие бояре, боярышни, мамки, татары, скоморохи.

Четвертый акт «Театр Алексеевской Руси» (комедийная хоромина). В нем использовался текст XVIII века «О Животе и Смерти».

Пятый акт «Бабьи пляски» пользовался наибольшим успехом у зрителей. Он, — свидетельствует Малюченко, — представлял собой хореографическую сюиту русских народных женских плясок, лирических и темпераментно веселых танцев. Удачно были выполнены декорации и костюмы, стилизованные под картины художника Ф. А. Малявина. Этот номер часто шел самостоятельно, независимо от «Руси» и непременно с успехом.

В репертуарном плане было намечено поставить еще три подобных спектакля, развивавших тему эволюции народного искусства и завершить ее в современности. Но дальше замысла дело не пошло.

Пока готовилось открытие театра (оно совпало с премьерой спектакля «Русь» 22 ноября 1918 года), Фореггер бывал в Воронеже наездами. После открытия собственного театрального дела, пусть и не во всем удавшегося, он стал популярной фигурой в театральной Москве и постоянно был на виду. На портрете работы А. А. Осмеркина, выполненном в 1918 году, он выглядел респектабельным денди в цилиндре и очках. Кисть «русского сезанниста», как называли Осмеркина, нашла в облике режиссера и фоне его окружающем, немало острых углов.

Именно Осмеркин, недавний соратник по киевским опытам в любительском театре, склонял его к поискам «левого» искусства, убеждал, что стилизаторство в духе старого театра — давно пройденный этап. С помощью Осмеркина было найдено и подходящее название для будущего театра «Московский балаган», задачами которого провозглашались:

1. Выявление всех достижений «левого» искусства в живописи, поэзии и драматическом искусстве.

2. Искания в области народного хозяйства.

3. Опыты по воссоединению искусства цирка и театра[[101]](#endnote-101).

Все три задания последовательно воплощались Фореггером на протяжении нескольких лет.

В октябре 1918 года театральный отдел Народного комиссариата {52} просвещения (ТЕО Наркомпроса) был обеспокоен проблемой празднования годовщины Октябрьской революции, которая по новому стилю должна была отмечаться 7 ноября.

К тому времени Маяковский уже познакомил театральную Москву с текстом своей пьесы «Мистерия-буфф», предназначенной для постановки в Петрограде. Оценка ее в газете «Театральный курьер» была сдержанной, но одобрительной: «Пьеса красочная, оригинальная и вполне отвечающая моменту»[[102]](#endnote-102).

Споры развернулись, в основном, о возможности поставить пьесу в столь короткий срок (обсуждение в ТЕО происходило 12 октября), и хотя практическое осуществление этой идеи было крайне сомнительным, режиссерская коллегия предложила постановку режиссерам Таирову и Фореггеру[[103]](#endnote-103), а еще через несколько дней в «Театральном курьере» сообщалось: «Возможно, что в Октябрьские дни в Камерном театре будет поставлена мистерия Маяковского, пьеса, представляющая исключительные затруднения и задания для режиссера. На заседании театральной комиссии подчеркивалось, что осуществление этой постановки должно быть передано только Камерному театру»[[104]](#endnote-104). О мотивах этого решения в газете не говорилось ничего, но найти своеобразную закономерность в решении театральной комиссии вполне возможно.

В Москве было уже хорошо известно, что Фореггер умеет воссоздавать на сцене динамичный мир эксцентриков и комедиантов, отлично владеет стилем буффонады. Что же касается Таирова, его последняя к тому времени премьера — мистерия П. Клоделя «Обмен», показанная 20 февраля 1918 года, давала повод вспомнить о пристрастии режиссера к этому также старинному, но далекому от буффонады жанру.

Все это говорит о том, что стиль пьесы Маяковского был оценен весьма поверхностно, по сочетанию парадоксальных разновидностей театрального зрелища. Предполагалось, что режиссерам, которые проявили себя в этих разных жанрах, удастся и совместная постановка необычного спектакля.

Однако Таиров от постановки пьесы Маяковского отказался, не оставив документальных свидетельств такого решения. Хотя из его многочисленных высказываний известно, что режиссера в ту пору не интересовали спектакли агитационного содержания, политические пьесы. Постановку «Мистерии — буфф», как известно, в результате первым осуществил 7 ноября 1918 года в Петрограде Мейерхольд. Таиров к этой же дате показал в клубе-мастерской Наркомпроса спектакль по пьесе А. Шницлера «Зеленый попугай». Известный театровед П. Марков пытался убедить, что режиссер подчеркивал в нем «элементы, созвучные революции»[[105]](#endnote-105). И хотя главный герой этой пьесы выступал против французских аристократов, но отождествлять его с революционером было, конечно, большой натяжкой.

Проблема постановки «Мистерии-буфф» в Москве характерна для выявления двух художественных направлений — «Театрального Октября» и «созвучия революции». В первом безусловным лидером выдвинулся бывший Доктор Дапертутто — маг и кудесник театра Мейерхольд, вступивший в партию большевиков и с тех пор откровенно преданный театру политическому.

Во втором направлении, которое только сопутствовало магистралям революции в обществе и больше тяготело к радикальным переменам в художественном творчестве, был вечный антипод Мейерхольда Таиров.

{53} Теперь у Фореггера не оставалось сомнений, по какому пути ему следовало продвигаться в искусстве новой эпохи. Он выбрал Маяковского и Мейерхольда, художников трагической судьбы. От первого отвернулась его возлюбленная — революция, и поэт не смог вынести этой измены, застрелившись. Ко второму смерть пришла на склоне лет в камерах Лубянки, когда знаменитый режиссер писал письма в правительство с просьбой не бить его и не заставлять признаваться в несуществующих грехах[[106]](#endnote-106). Не помогло — расстреляли.

Фореггер избежал подобной участи. Но с этой поры его творческая жизнь неизбежно должна была наполниться привкусом политической демагогии и подчиниться требованиям социальных заданий.

Выбор был сделан, его театральная повозка покатилась за эшелоном власти.

После очередного визита в Воронеж, где Фореггер преподавал также в театральной школе, он, вдохновленный революционными идеями театральной Москвы, задумал учредить и в провинции «Союз деятелей нового искусства». Как утверждает Г. Малюченко, Фореггер разработал и основные программные положения Союза, откровенно банальные и демагогические:

«1. Новое искусство — искусство больших страстей и великой мечты.

2. В новом искусстве содержание предшествует форме, но форма по своему совершенству должна быть равноценна содержанию.

3. В творчестве никогда нельзя останавливаться на достигнутом.

4. Новое искусство должно вести к освобождению человечества от эксплуататорского классового строя, и участники его всегда должны быть активными борцами в битве за социализм и строительство коммунизма».

Отныне, по замыслу Фореггера, при заключении договоров на летний сезон, все артисты должны были также стать членами «Союза деятелей нового искусства». Это вызвало раскол в рядах артистов «Свободного театра» и конфликт с профсоюзом работников искусств, который прекратился лишь после окончательного отъезда Фореггера в Москву летом 1919 года[[107]](#endnote-107).

На деле же «искусство больших страстей и великой мечты» выливалось в постановках Фореггера в уже установившиеся формы фарсов, средневековых интермедий, небольших пьес, которые параллельно с Воронежем он ставил в Москве на сцене театра, возродившегося под названием «Московский балаган».

Характерная черта послереволюционного времени: политические требования к специалистам (в данном случае — к артистам) преобладали над требованиями профессиональными. Через несколько месяцев после открытия Свободного театра его народная театральная студия была реформирована в высшую театральную школу (вуз). Как и в другие вузы, независимо от профиля, в нее принимали всех достигших шестнадцатилетнего возраста, без документов и экзаменов. Посещение лекций и учебных занятий не было обязательным, а учебная программа строилась в зависимости от желания учащегося. Можно было поступить одновременно на любой курс учебного заведения — все это призвано было способствовать расцвету культуры и образования в стране.

Что же касалось театрального вуза в Воронеже, то, согласно свидетельствам Г. Малюченко, на практические занятия по курсу мастерства актера допускались лишь те, кто обнаружил профессиональные способности[[108]](#endnote-108). {54} Нетрудно, впрочем, догадаться, что и здесь критерии были заниженными — объяснять представителям пролетариата, что у них нет актерского таланта рискнул бы не каждый преподаватель.

Жизнь провинциального Воронежа в начале 1919 года, однако, была сосредоточена не только на интересе к литературе и искусству. Фронт гражданской войны подходил к самому городу. Налетала конница атамана Мамонтова, подходила все ближе деникинская армия. Искусство тоже было мобилизовано на борьбу. Формировались передвижные актерские группы для выступлений в деревнях и на фронте. В них входили певцы, чтецы и цирковые артисты, которые иногда погибали во время боев наряду с красноармейцами.

В один из приездов в Воронеж Фореггер тоже был мобилизован и выезжал с агитационным бронепоездом на фронт. Он участвовал в росписи плакатов, подобных тем, что делал Маяковский в своих «Окнах РОСТА» (Российского телеграфного агентства): нарочито примитивный рисунок и такой же лапидарный текст, формулирующий суть агитационного призыва.

В агитационно-массовом искусстве эпохи военного коммунизма такие плакатные приемы, контрастные противопоставления красок и заостренность форм были необходимы для разъяснения сути происходящих социальных перемен, явлений общественной жизни.

Жанровые рамки при этом сглаживались политический плакат, сатирическую буффонаду охотно брал на вооружение цирк. Правда, и тут необходима была политическая выдержка. Еще в начале 1918 года клоунов Бима и Бома (сценические псевдонимы И. Радунского и М. Станевского) за некоторые политические вольности тут же арестовали московские чекисты.

Самое демократическое из массовых зрелищ — цирковое — не случайно оказалось в центре внимания деятелей искусства. Его эстетика, дивертисментный способ построения представлений самым непосредственным образом откликнулись в драматургии и формах сценического {55} искусства XX века, а также кинематографа — от Мейерхольда до Ф. Феллини.

В начале 1919 года при театральном отделе Наркомпроса была создана секция цирка. В нее вошли деятели «левого» искусства — поэты И. С. Рукавишников, В. Г. Шершеневич, В. В. Каменский, художники П. В. Кузнецов, Б. Р. Эрдман, скульптор С. Т. Коненков, композитор С. И. Потоцкий, а также балетмейстеры А. А. Горский, К. Я. Голейзовский. Уже сам перечень деятелей искусства, вовлеченных в работу по обновлению цирка, говорил о серьезности намерений. Был приглашен к обсуждению этой работы и Фореггер. На одном из заседаний секции он выступил с докладом, где заявил, что «театр и цирк близки как сиамские близнецы…»

«Театра-цирка нет и его не должно быть, — возражал Фореггеру Мейерхольд, — а есть и должны быть каждый сам по себе: и цирк и театр… Если современному актеру надо напитываться элементами акробатики, отсюда не следует, что надо сливать представления цирка и театра в зрелище нового типа, в зрелище фореггеровского театра-цирка»[[109]](#endnote-109).

Из высказываний Мейерхольда ясно, как и почему использовались цирковые элементы в спектаклях его театра. Цирк одновременно и тренировал актеров и усиливал динамику происходящего на сцене. Слияние театра и цирка критики наблюдали в спектаклях С. Радлова, а сам Мейерхольд шел к принципам новой зрелищности через цирковые приемы, уже намеченные Маяковским в «Мистерии-буфф» и позднее переосмысленные С. Эйзенштейном как режиссером театра в спектакле «Мудрец», который он назвал уже «парадом аттракционов».

В секции цирка родился замысел «Политической карусели», авторами которой стали Рукавишников и Фореггер. Цирковая пантомима, приуроченная к первомайскому празднику 1919 г., должна была исполняться на площади при большом стечении публики. Предусматривалось сооружение трехъярусной башни с символическими фигурами капитализма, царизма и угнетателей рабочего класса. Пантомима должна была завершаться символическим изображением русской революции 1917 года, а чучело, изображавшее империализм, подлежало торжественному сожжению.

К постановке таких зрелищ, где зрители превращались в участников «массового действа», привлекались столь непохожие режиссеры как Н. Н. Евреинов, К. А. Марджанов, А. Р. Кугель, Н. В. Петров, А. И. Пиотровский, В. Н. Соловьев. Но для каждого из них закон построения массового действа был единым, ибо его участники были не артистами, а разноликой массой, которая заполняла праздничные площади.

Да и сам «трибун революции» Маяковский в своем знаменитом стихотворении «Приказ по армии искусств», опубликованном в 1918 году, велел художникам, музыкантам и другим творцам выходить на улицы и площади.

В идеале такого массового зрелища нарком просвещения Луначарский видел спектакль, «носящий характер торжества в собственном смысле этого слова»[[110]](#endnote-110).

Торжества венчали разгром армий Колчака и Деникина, ликвидацию наступления Юденича на Петроград. Красная армия громила Врангеля, освобождала Крым. Советская власть праздновала победу за победой, но становилось ясно, что одних торжественных, праздничных зрелищ для нового искусства уже недостаточно.

{56} Организуйте, товарищи, братство веселых скоморохов, и пусть помогут вам и наши партийные публицисты и наши партийные писатели и поэты пролетарские…

А. Луначарский.

# VII

В программной статье 1920 года «Будем смеяться» нарком просвещения А. Луначарский писал: «Найдутся ли у нас актеры больших социальных комедий, найдутся ли у нас сатирики, которые смогли бы по-новому перетряхнуть всю рухлядь прошлого? Достаточно ли обновить старый смех от Фонвизина до Чехова?» И приходил к выводу: «Студия сатиры, театр сатиры — это нам необходимо»[[111]](#endnote-111).

В апреле 1920 года коллектив, названный Опытно-показательной студией сатиры, был создан. Как вспоминал один из энтузиастов-организаторов П. Марков, в специальной афишке-воззвании была изложена его задача: «создание многообразных форм сатирического зрелища»[[112]](#endnote-112).

Практические результаты постановок были гораздо скромнее. Просуществовала студия около года, но именно благодаря ее рождению Маяковский специально написал три одноактные агитационные пьесы: «А что если?.. (Первомайские грезы в буржуазном кресле)» про тщетные надежды вернуть дореволюционный уклад жизни, антирелигиозную «Пьеску про попов» и «Как кто проводит время, праздники празднуя».

Автор «Мистерии-буфф», агитационных плакатов времен военного коммунизма и здесь оставался верным себе. Но, кроме уже апробированных приемов, использовал в пьесках традиции русского народного балагана, лубочные мазки.

Маяковский считал, что для такого рода драматургии малых форм нужен лишь один, основной образный плакатный прием. «Фореггер, — свидетельствует Марков, — так и ставил эту пьесу»[[113]](#endnote-113) (на сцене появилась лишь одна из них, «Первомайские грезы»).

Среди руководителей студии оказался бывший спутник Мейерхольда, Таирова и Комиссаржевского, режиссер А. П. Зонов. Он предпочитал в создании образов не броскую условность, а естественность. Л. А. Субботину, одному из организаторов Крестьянского театра, были близки традиции русских народных увеселений. Ученики, набранные в студию, тоже были разными, но в основе своей достаточной выучки не имели. Мейерхольд, который в то время возглавлял театральный отдел Наркомпроса, перспектив студии не увидел и распустил ее.

Фореггер в то же время продолжал опыты своей мастерской. Он снова вернулся к уже известному москвичам названию «Театр четырех масок» и поставил комедию Плавта «Близнецы» в современной редакции Н. Адуева с И. Ильинским и А. Закушняком в главных ролях. А когда Опытная студия сатиры была расформирована, многие ученики потянулись вслед за Фореггером. В то время пристанищем его мастерской служила маленькая {57} сцена Дома печати на Суворовском бульваре, 8.

Драматургом нового коллектива стал Владимир Захарович Масс (1896 – 1979). До революции он учился на филологическом факультете Московского университета, а после 1917 года всецело посвятил себя литературной работе и сотрудничеству в театральных изданиях. Его встреча с Фореггером произошла в тот период, когда Масс был сотрудником научно-художественной коллегии ТЕО. Сохранилась ранняя пьеса Масса «Народ Парижской коммуны», которая дает представление о стилистике его раннего творчества (1918 г.). Она ориентирована на революционные пьесы Ромена Роллана, архаичные по форме произведения первых лет пролетарской революции, осмысленные как бы через события Парижской Коммуны.

Молодая героиня пьесы Масса (в оригинале произведение скромно названо драматическим фрагментом) изъясняется следующим образом: «Мы хотели победить их своим благородством. Ха‑ха‑ха! Голыми руками хотели взять версальских разбойников. Мы думали победить их красивыми речами. Теперь мы расплачиваемся за свою глупость.

Товарищи! Надо было уметь ненавидеть этих разбойников, которые пили нашу кровь, а теперь хотят захлебнуться в ней. Мы должны были научится бороться с ними по-настоящему. Мы должны так же ненавидеть их, как они ненавидят нас. Они лицемерны, хитры и умны. Мы должны стать еще лицемернее, еще хитрее и еще умнее, чем они. А мы были наивными глупцами. Мы погибаем. Что ж. Мы умрем. Наша смерть не бесплодна. Наши дети научатся на нашей кровавой ошибке. Но если нам суждено умереть, пусть нашими последними словами будут: ненависть, ненависть, ненависть!»[[114]](#endnote-114)

Дальнейшая перемена в эстетике пьес Масса была связана, главным образом, с творчеством Маяковского, а также с идеологией «Театрального Октября».

В январе 1921 года Масс написал «Марсельезу для сотрудников ТЕО», шуточную по форме, но по содержанию весьма боевую апологию движения, которое возглавлял Мейерхольд:

«Отречемся от старого мира,

С наших ног его прах отряхнем,

Надоел Александр Таиров,

Проку нет ни малейшего в нем!»

В числе тех, кто должен был «принести избавленье» деятелям революционного театра, Масс упоминал А. В. Луначарского, режиссеров В. М. Бебутова и А. П. Зонова, критика В. И. Блюма (одного из самых активных идеологов «Театрального Октября») и, конечно, Мейерхольда.

«Ни Вахтангов, ни сам Станиславский не заманят нас больше в свой плен», — писал В. Масс, призывая даже сокрушить «камергерский чертог», т. е. Московский Художественный театр, находящийся в Камергерском переулке.

Молодой Масс постепенно становился превосходным версификатором и остроумным пародистом. Он на лету схватывал социальные и художественные задания, живо чувствовал драматургическую основу зрелища.

А идеи, выдвигаемые политической властью, менялись так же быстро, как само время. Задачи, сформулированные Луначарским в статье «Будем смеяться», следовало уже пересмотреть. В 1921 году в России была введена новая экономическая политика (НЭП), которая временно возвращала некоторые отрасли экономики к буржуазному предпринимательству, {59} меняла только что сложившийся уклад жизни.

«“Смех на театре”, — откликнулся на это задание Масс, — зубастая карикатура, хороший удар по самодовольной физиономии НЭПА»[[115]](#endnote-115).

Такой драматург и нужен был Фореггеру, чтобы мобильно перестраиваться на злободневные темы — его литературный дар не позволял сделать этого самостоятельно. У молодых соратников созрел метод использования старинных масок народного театра для их современной трансформации, для создания сатирического спектакля.

«Мастерская наметила, — писал анонимный критик, — несколько типичных современных масок, которые переходят из пьесы в пьесу, сохраняя свою физиономию и откликаясь на все злободневные события нашей жизни. Несколько таких пьес, написанных Массом, недавно с большим успехом были показаны в Доме печати»[[116]](#endnote-116).

О первом спектакле, построенном по этому принципу, — буффонаде «Как они собирались», остались скудные сведения. С. И. Юткевичу, будущему знаменитому кинорежиссеру, который в 1921 году начал сотрудничать с Фореггером и Массом, запомнились маски «“торговки” (что было типично для НЭПА), “коммунистки с портфелем” (это был сатирический образ женщины в кожаной куртке, говорившей только лозунгами и защищавшей, по примеру члена правительства Александры Коллонтай, “теорию свободной любви”). Среди новых “масок” был интеллигент-мистик, прообразом которого мог послужить известный поэт Андрей Белый, поэт-имажинист (некая квинтэссенция “крестьянского” поэта типа С. Есенина и “денди” типа А. Мариенгофа или В. Шершеневича), маски блюстителя порядка и, наконец, просто клоуна — “рыжего” который путался у всех под ногами»[[117]](#endnote-117).

Участница спектакля Е. М. Пересветова вспоминала о непосредственной связи героев буффонады-обозрения В. Масса и «Чемпионата всемирной борьбы» — одноактной пьесы В. Маяковского, похожей на цирковое антре[[118]](#endnote-118).

Связь между образцами драматургии автора «Мистерии-буфф» и его последователя угадывалась не только в родстве сценических положений и типажных характеристик. Масс многому научился у Маяковского в искусстве построения энергичной фразы, выразительности поэтического языка, умении подчинять и фабулу и весь образный строй пьесы политическому заданию текущего дня. Стремительность действия, эксцентрику и сценические гиперболы диктовала режиссура Фореггера.

Современный исследователь Е. Уварова, сравнивая постановки Масса — Фореггера с аналогичными спектаклями театров революционной сатиры (теревсатов), которые начинали работу в тот же период, отдает предпочтение первым. «По сравнению с теревсатами, — считает она, — маски Мастфора выглядели более разнообразными, шире охватывали современную действительность. Изобретательность Фореггера в лепке пластических форм, стремительность темпа, неожиданная музыкальная характеристика, свойственный эксцентрике “алогизм” придавали им особую выразительность и оригинальность»[[119]](#endnote-119).

Следующая постановка молодых соавторов на тему, подсказанную Маяковским, была этапной для Мастфора. Она получила название «Хорошее отношение к лошадям» и была показана в помещении Дома печати в ночь с 1921 на 1922 год. Первая, не импровизационная часть пьесы дошла до нас почти целиком. Спектакль стал театральной легендой, отголоски {60} которой слышны и в современную эпоху.

По жанру пьеса Масса, а вслед за ней и постановка Фореггера, были определены как буффонада-парад. Со старинным жанром французского ярмарочного театра спектакль роднило участие персонажей-масок (разумеется, по качеству и форме иных), раскованность острот, свойственная балагану и рассчитанная на демократическую аудиторию или круг художественной богемы, применение цирковых и балаганных приемов.

Всегда взыскательный, рецензент «Театральной Москвы» увлеченно писал об этом спектакле, замешанном на «остроумных комбинациях отдельных сатирических и пародийных моментов, на великолепных по своей едкости и злободневности репликах, на метких сатирических выпадах, на элементах театрально-литературной пародии, густо окрашивающих всю пьесу. Все это, — подчеркивал критик, — причудливо переплеталось в какой-то пестрый клубок, в смелую и талантливую карикатуру»[[120]](#endnote-120).

«Хоротлош» (так часто называли спектакль по привычке к аббревиатурам, свойственным тому времени) выводил на сцену уже знакомых по предыдущим спектаклям Мастфора масок: «советскую даму», поэтов, торговку, «рыжего», «суетливого», дамочек, которые были завсегдатаями в кафе в период нэпа и т. д.

Но если маска в условном театре 1910‑х годов была связана с разрушением театральной иллюзии, то в 1920‑е годы, фактически ставшие иной театральной эпохой, она уже типизировала черты людей этого нового времени и лиц уходящего мира.

Позднее историк театра Б. В. Алперс справедливо соотнесет театр «социальной маски» с областью общественной психологии. «Она, — писал о маске этот исследователь, — всегда противостоит характеру или низшей {61} его ступени — жанровой фигуре. Подчеркнутая смехом, резкой гримасой, она провожает в прошлое окаменевший, уходящий быт»[[121]](#endnote-121).

Сатирические акценты действительно были свойственны спектаклю «Хорошее отношение к лошадям» Масса-Фореггера. Он родился из темы для импровизации, заданной Маяковским: «Лошадь загнанная упала. Кругом толпа. Каждый по-своему реагирует на происшествие»[[122]](#endnote-122).

Масс вслед за Маяковским пародировал бюрократические наклонности «ответственных работников», учреждение по всяким пустякам (вроде описанного случая) руководящих организаций, подчеркивал трескучие штампы ораторов-демагогов:

СОВДАМА

Итак, резюмирую снова.

Нельзя собираться, товарищи, долго.

Если сейчас мы не выполним долга

Перед рабочими Неаполя, Лондона и Парижа,

Это будет ужасный подрыв престижа,

За которым может последовать вскоре…

II ПОЭТ

Волга впадает в Каспийское море!

Однако сюжетного хода, придуманного Маяковским, хватало ненадолго. Собрав с помощью драматургического приема маски, авторы переключали внимание на имажинистское «Кафе поэтов», явно пародировавшее знаменитое в те дни «Стойло Пегаса». Там посетителей обслуживали поэты, включавшие в «меню» и свои стихи.

II ПОЭТ

Ты, душа, не овсяный сноп ли?

На чужбине забытый дом?

{62} Старый клен утирает сопли

Незасученным рукавом…

I ПОЭТ

В портсигаре памяти только одна папироса

Какого-то воспоминания, ненужного как бр‑э‑э‑д.

Это я изнемогаю от поэтического поноса

Вот уже десять лет…

Дерзкие, вызывающие пародии относились к произведениям С. Есенина, Н. Клюева, А. Мариенгофа, В. Шершеневича и их подражателям. А равно и к самой угарной атмосфере богемного быта, кликушества поклонниц, которых представляли в обозрении нэповские дамочки:

I‑я ДАМА

Ах!

Как я давно не бывала в кафах!

II‑я ДАМА

Боже, какая прелесть — кафе поэтов.

Можно у вас тут покушать конфетов?

Далее снова применялся гротесковый драматургический прием, который давал повод вспомнить об упавшей лошади — она оказывалась живой и здоровой. И, более того, открывала бега, рулетку и разные увеселительные заведения. Иными словами, слухи о смерти «старой клячи» — буржуазии — оказывались преувеличенными. Она заявляла о себе довольно активно и потому должна была стать предметом сатирического осмеяния у последователей Маяковского.

Однако было в спектакле Масса-Фореггера принципиальное отличие от традиционных в то время сатирических представлений, довольно примитивно критикующих пережитки прошлого, черты новой бюрократии и «эстетов», далеких от революции.

Вставные музыкальные и танцевальные номера превращали обозрение в жанр, еще не освоенный советским искусством — мюзик-холл, своеобразный «парад аттракционов».

Его первым образцом, как известно, был спектакль на музыку Э. Сати с хореографией Л. Мясина и оформлением П. Пикассо «Парад». Поставленный в 1917 году в Париже труппой С. Дягилева (либретто Ж. Кокто), «Парад» заявил о создании новой зрелищной эстетики на стыке разных жанров. Цирк, балаган, арлекинада вошли в него уже не как элементы стилизации, но как полноправные участники мюзик-холльного представления. В спектакле возникал калейдоскоп броских приемов ярмарочного театра, но и в хореографии и в художественном оформлении были признаки урбанизма, новой индустриальной действительности. Музыка отражала и ритмы раннего джаза и мелодии уличных песенок, а также шумы повседневной жизни — прием и вовсе небывалый, но вскоре принятый на вооружение и получивший у музыкантов название «брюитизм».

«Хорошее отношение к лошадям» впервые этими приемами пользовалось. И хотя зрелище носило пародийный характер, на самом деле даровитые авторы «Хоротлоша» осваивали новые способы организации драматургического материала.

Третий акт спектакля, к примеру, был дивертисментом, который российский антрепренер будто бы демонстрировал американскому импресарио.

Фореггер и Масс включили в представление французскую песенку {63} «Мой мужчина» с танцем апашей, которую предоставил из своей нотной библиотеки О. Брик, а также куплеты «Мукки из Кентукки», акробатический танец с чечеткой, озорные частушки двух баб, стилизованных под вятскую игрушку, «цирковой» номер-танец лошади с жокеями, антре Женщины-атлета в духе старого балагана, «шумовой» оркестр.

Успех этой мюзик-холльной программы превосходил успех самого представления не злобу дня, что дало повод критикам говорить об уступках Фореггера «буржуазным» вкусам и непростительно низком уровне «революционной сатиры».

«Довольно сухой и кислой теревсатчины! — защищал представление Маяковский, — дайте нам танцующую идеологию, веселую и бурно-каскадную пропаганду, искрящуюся революционную театральность!»[[123]](#endnote-123)

По сути, речь шла о том же агитационном искусстве, но уже не в дидактических, скучных формах, а в представлениях развлекательного характера. Это и была исходная эстетическая позиция Мастфора.

Критикуя агит-пьесы и рев-сатиры, Фореггер утверждал, что в основе пьес «должен лежать трюк, а не мораль из дешевого календаря»[[124]](#endnote-124).

Как пример таких примитивно морализаторских пьес, Масс и Фореггер взяли один из спектаклей теревсата и создали пародию с названием «Не пейте сырой воды». Отрывок из пародии говорит сам за себя:

АГИТАТОР Необходимо, чтобы массы осознали всю остроту переживаемого момента. Когда происходит строительство новой жизни на благо всему народу, сознательный крестьянин должен честно служить великим идеалам новой эпохи и стремиться к тому, чтобы эпидемия не сделалась фактором, выгодным для наших врагов. (Во время речи агитатора Кузьмич и Ваня, сидя на авансцене, пьют сырую воду прямо из ведер.)

ГРУНЯ Как вы хорошо, красиво говорите…

АГИТАТОР Груня, милая, как я счастлив. Сколько дум в голове, сколько слов новых, еще никем не высказанных. Сколько прекрасных, смелых планов. Ах, Груня, если бы был у меня такой самовар, взял бы я сейчас всю воду со всех морей и океанов и вскипятил.

ГРУНЯ О, благородный!

(Вбегает Ваня и падает к ногам Груни и Агитатора).

ВАНЯ Помер Кузьмич. От сырой воды помер. Стал доставать сырую воду, да и бухнулся в колодец.

АГИТАТОР Вот видите теперь как в нашей жизни все злое наказывается, а все доброе вознаграждается! А мы с Груней пили только кипяченую воду, и вот у нас счастье. Груня — моя жена.

ВСЕ ВМЕСТЕ Да здравствует кипяченая вода!

(Пляшут)[[125]](#endnote-125).

Однако в мастерской Фореггера получали ироническое и пародийное отражение не только примитивные агитационные спектакли. Следуя традициям «Кривого зеркала», Фореггер находил в театральном процессе устоявшиеся, характерные признаки, которые достигли черты противоречия. Оспаривая работы таких мастеров как Немирович-Данченко, Мейерхольд, Таиров, пересмешник-Фореггер одновременно и «примерял» на своих актеров костюмы из знаменитых спектаклей театральной Москвы 1920‑х годов.

Пародия на спектакль Камерного театра «Благовещение» П. Клоделя называлась «Введение в храм Пресвятой Богородицы». Один из героев брал золоченое яблоко и, рассекая его кинжалом, показывал, что внутри {64} яблоко гнилое. Второй в стиле резонера обращался к зрителям и говорил о том, что и некоторые театры бывают снаружи в позолоте, а внутри они подгнивают[[126]](#endnote-126).

Пародия на «Федру» Ж. Расина называлась «Фе-Тра», то есть «Феноменальная трагедия». Бывали дни, когда спектакли у Таирова и Фореггера совпадали, публика даже путала, в какой театр следует идти.

В «Фе-Тре» пародировалось исполнение заглавной роли А. Коонен. Федра у Фореггера выходила на котурнах, сделанных из детских стульчиков под горшок. На голове у закутанной в плащ актрисы была клетка, а в ней сидела ворона в павлиньих перьях.

Растянутость действия, свойственная спектаклям Таирова, их огромные паузы Фореггер пародировал с помощью артиста, выносящего будильник на сцену. После того как часы отсчитывали положенное время, их уносили и действие продолжалось. Жрец комментировал при этом: «Какой ужасный номер. Наш Ипполит от скуки страшной помер».

Отношения с Таировым были у Фореггера, таким образом, окончательно прерваны. Но это не значило, что Мастфор высказывал в адрес его антагониста Мейерхольда лишь одни дифирамбы. Когда вождь «Театрального Октября» поставил в театре РСФСР‑1 спектакль «Зори» и довольно прямолинейно вмонтировал в пьесу Э. Верхарна агитационные фрагменты, Фореггер откликнулся язвительной пародией. В ней народные массы кружили вокруг долговязого «вождя», который взгромоздился на бутафорскую конструкцию, и на разные лады повторяли таблицу умножения.

Все эти, отнюдь не безобидные, выпады создавали Фореггеру, кроме всего прочего, славу театрального пересмешника, окружали его студию ореолом богемной избранности. Кроме пародий на спектакли драматических театров, в Мастфоре были популярны также иронические парафразы на постановки балетмейстеров К. Голейзовского, М. Фокина, А. Дункан, а также оперу и оперетту.

С. Савицкая, которая была женой Фореггера до 1919 года, после разрыва с мужем оставалась в труппе Мастфора. Она имела большой успех в мастфоровской шутке «На всякого мудреца довольно одной оперетты». Это была пародия на постановку Художественного театра «Дочь мадам Анго» Ш. Лекока.

Во время гастролей основной труппы МХТ за границей В. Немирович-Данченко пошел на определенный компромисс, согласившись поставить на своей сцене оперетту, да еще с польской примадонной К. Невяровской, едва говорившей по-русски. Роль героини (и польской артистки в этом качестве) у Савицкой была сделана с настоящим опереточным шиком. Ее примадонна к тому же откровенно посмеивалась над почтенным режиссером МХТ, которого «заманила» в такую простую ловушку. Актер Мастфора, загримированный под Немировича-Данченко, в конце спектакля выходил к зрителям, чтобы не было сомнений, кто на самом деле является героем этого события на московской сцене.

Смысл пародии состоял в том, что чеховские персонажи-герои спектаклей МХТ с подчеркнуто «психологическими» интонациями жаловались на свою жизнь, вечное картофельное меню, очереди, дороговизну. В эту нудную атмосферу вводились веселые опереточные персонажи. Одного из них, гусара из «Сильвы», исполнял сам Фореггер:

Здесь нет шампанского в буфете  
И даже сладких сухарей.  
{65} Преобразить порядки эти.  
Необходимо поскорей.  
Увидеть рады мы крушенье.  
Коммунистических основ…

Пока герои чеховских пьес — Дядя Ваня, Соня и другие танцевали канкан и исполняли каскадные номера, они успевали «заразиться» мхатовской манерой психологической игры. Возникали новые несоответствия, пародийные сценические положения.

Сегодня трудно судить, что преобладало в пародии — политическая сатира на «контрреволюционный» МХТ или все же художественные противоречия постановки. Во всяком случае, акцент заключительной сцены безусловно был политическим. Подобно чеховским «Трем сестрам», мечтавшим «В Москву, в Москву!», пародийные персонажи хотели в Париж.

«На всякого мудреца довольно одной оперетты» (название напоминало об известной пьесе А. Островского) было довольно невинной постановкой по сравнению, например, с «Носорогим хахалем» (здесь обыгрывалось название спектакля Мейерхольда «Великодушный рогоносец» по пьесе Ф. Кроммелинка). Через два представления пародия была запрещена и снята с репертуара, потому что в одном из героев зрители стали узнавать наркома просвещения А. Луначарского, как говорили злые языки, слишком неравнодушного к женскому полу.

Некоторые пародии отнимали не меньше средств и постановочных усилий, чем полноценные спектакли. К тому же и требования для исполнителей здесь были довольно высокими: ценилось умение выразительно петь, двигаться и танцевать.

Одной из таких пародий стала «Царская теща» (в названии слышалась перекличка с оперой Н. Римского-Корсакова «Царская невеста»). Она была «младшей сестрой» знаменитой пародии театра «Кривое зеркало» «Вампука, невеста африканская», поставленной еще в 1908 году. С тех пор название «Вампука» стало нарицательным. Его и сегодня достаточно, чтобы оценить незадачливых исполнителей, ветхость постановочных приемов в оперном спектакле.

Вслед за «Вампукой» «Царская теща» шаржировала несуразицу старых оперных либретто, комическую велеречивость персонажей по самым пустяковым поводам и тому подобную «вампуку».

Пародия начиналась интродукцией к «Евгению Онегину» П. Чайковского (аккомпанемент шел под рояль). Зритель настраивался на серьезный лад, но вскоре и в музыке и на сцене начинался полный кавардак. «Царская теща» представляла собой коллаж из мелодий популярных опер. Сюжет ее тоже был «сборным» и строился на пародийной основе.

Некий царь Гиппоподим хочет выдать свою дочь Фимелу за заморского принца Бенавенуто. Фимела же влюблена в князя Персифонтия и желает отдать ему руку и сердце. Царь гневается и влюбленным приходится бежать. Будущая теща Персифонтия находит возлюбленных и желает помочь им. Не в силах спастись от преследования, все трое решаются взойти на костер. Узнав о трагедии, принц Бенавенуто закалывается. Гиппоподим близок к помешательству. Однако весть о гибели бежавших оказывается преждевременной. Бенавенуто как соперник не опасен. И самоубийцы, оказавшиеся удивительно живучими, покидают костер. В конце все славят оперную вампуку и принимают участие в балетном дивертисменте.

Партию Персифонтия вызвался исполнить сам Фореггер, до того уже {66} испытавший себя в исполнении песенок и куплетов. У него был, по свидетельству коллег, приятный, высокий баритон, позволявший справляться даже с теноровыми вокальными фразами. Фореггер был от природы очень близорук и без сильных очков почти ничего не видел. На сцене же это производило комический эффект, потому что гримировался он нарочито, под оперного «красавца»: надевал мелко завитой парик соломенного цвета, приклеивал усы и белокурую бородку а ля д’Артаньян, щедро накладывал румяна, подрисовывал «соболиные» брови и губы бантиком.

Дополняли шарж на оперного премьера кафтан, подпоясанный золотистым кушаком, синие шаровары, сапоги на каблуках и высокая боярская шапка. Задачу показать самодовольного любимца публики Фореггер решал с юмором и артистичностью высокого класса.

Под стать ему была и Фимела, роль которой исполняла Л. Семенова. Она накладывала на лицо тон абрикосового цвета, свекольный румянец — вылитая кукла! Фореггер предложил партнерше пародировать певицу, теряющую голос, но еще молодящуюся. Остроумные актерские задачи были предложены и другим исполнителям.

В. А. Степанов играл темпераментного дирижера. Он сидел за табуретом, как за пультом, и, порой «вылезая из фрака», громко шипел: «Фортиссимо!», «Тутти!», недовольно поглядывая на подающего реплики суфлера.

Царя Гиппоподима представлял артист Мастфора Б. Пославский. Он был загримирован под Ивана Грозного и вел себя соответствующим образом: хмурился, вращал глазами, гневался. Выпив, царь становился мягче и милостиво брал артисток кордебалета за подбородок. В групповых номерах дамы мешали друг другу, переругивались, а партнеры время от времени их щипали, вызывая веселое повизгивание.

Забавно перемешанные стили «а ля рюс» и большой оперы в духе Мейербера дополняли пародийную атмосферу провинциального оперного спектакля, который, впрочем, можно было увидеть иногда и на сцене Большого театра в Москве.

Вызывала дружный смех в зале и встреча Князя с Фимелой. Появляясь с разных сторон сцены, герои долгое время делали вид, что не замечают друг друга, на разный лад повторяя: «Ах, где найти мне ее {67} (его)?» Наконец, они носом к носу сталкивались посреди сцены: «О, что я вижу!» — обрадованно восклицала Фимела. «Что вижу я! — вторил Князь, — передо мной стоит она. Возьму ее за руку, и вспомним мы “Вампуку!”».

Затем, не отрывая глаз от дирижера, герои до одури повторяли одну и ту же фразу: «Это ты?» И, убедившись, что наконец нашли друг друга, на фермате заканчивали дуэт: «Это мы!..»

Сцена погони действительно напоминала «Вампуку», где и погоня оставалась на месте, и беглецы не двигались, а пели: «Ужасная погоня! Бежим, спешим!»

Как было сказано, судьба героев «Царской тещи» все же складывалась благополучно, и в этом усматривался намек на живучесть оперных штампов.

Но оказаться в рамках одного выбранного приема оживления старых масок народного театра, рисковала и сама Мастерская Фореггера. Важность внешней техники актера, столь любимой руководителем Мастфора, никто не оспаривал. Но, как правильно писал историк театра, «в противовес психологическому или бытовому штампу быстро возник эксцентрический штамп новых масок, которые выполнялись раз навсегда установленными приемами. Соблазн эксцентризма легко вел к сценической беспредметности — к фейерверку приемов и жонглерству эффектными положениями»[[127]](#endnote-127).

Полностью избежать этого изъяна Фореггеру не удалось. Не стоит прислушаться к современной оценке специалиста в области малых форм театральных зрелищ, который утверждает: «в Мастфоре отчетливо обнаружила себя тенденция к использованию в одном комическом представлении возможностей драматического театра и музыки, диалога и танца»[[128]](#endnote-128).

Воспитанные жестким тренажем, акробаты, танцоры и пародисты Мастфора действительно умели делать многое. К идее свободного владения разными выразительными средствами их подталкивал и опыт создания нового по характеру синтетического зрелища.

Фореггер и сам понимал, что в рамках агитационного представления ему будет тесно. И он смело двинул стрелку поиска в те жанры, которые иронично пародировал в чужих постановках. Тем более, что в сентябре 1922 года Мастфор получил свою сцену на Арбате, 7.

{68} … Если они вредны, уничтожьте их, если они дойные коровы — не мешайте доить, если они обычные граждане — не мешайте им жить.

Н. Фореггер.

# VIII

Этого двухэтажного дома с аркой уже нет. Его снесли, когда облик старого Арбата стал меняться и улицу сделали пешеходной. Перед сносом случился пожар, и дом выглядел так, что прощание с ним представлялось неизбежным — так провожают в последний путь стариков, смирившись с невозвратностью утраты. У дома под номером 7 на Арбате было много хозяев — в XIX веке его облюбовала частная библиотека, в начале XX века — рабочий профсоюз, затем кинотеатр «Паризьен», который почтил своим присутствием Лев Толстой.

После революции здесь было одно из самых популярных в Москве литературных кафе. Затем помещение на Арбате заняла студия имени А. Грибоедова, которая в 1922 году уступила место Мастфору.

На втором этаже здания было небольшое фойе, служившее одновременно и репетиционным помещением. Зал с маленькой сценой (кто-то сказал «играют как на блюдечке») вмещал 350 человек. Лестница за кулисами вела в полуподвал — там находились гримерные, кабинет руководителя театра, костюмерная, касса.

Зрители, входя в помещение театра, сами вешали одежду на крючки под лестницей. Должность гардеробщика считалась излишней роскошью, а сохранность пальто и шляп обеспечивалась тем, что входная дверь с началом представления запиралась.

«Грязненько. Неряшливо, — писал один из рецензентов, попав в театр на Арбате, 7. — Стены захватаны. Перегородки подозрительны. А этот крючок из зрительного зала в фойе — умилительный!.. Ну что может дать сцена, когда нет даже запаха театра! И не верю глазам своим. Или театр Фореггера занимается облагораживанием пошлости? Из фарса, из клоунской буффонады выступает трагедия… Трагическое и комическое идет неизменно рядом — двумя твердыми рядами»[[129]](#endnote-129).

Этот отклик был подписан псевдонимом О. Миртов, а речь в нем шла о спектакле «Воровка детей», мелодраме, хорошо известной еще до революции. Сначала Фореггер показал ее на сцене Дома печати, затем включил в афишу Мастфора на Арбате. Идеологических претензий к пьесе не было. Когда-то ее одобрял пропагандист «народного театра» Иван Щеглов, а позже, в 1919 году рекомендовал Петроградский отдел Наркомпроса. Имелись у подобных пьес и противники, но их поспешил опровергнуть в своей статье «Какая нам нужна мелодрама» вездесущий А. Луначарский. Действительно, не так уж богат был репертуарный портфель театров, работавших на революцию, чтобы отрицать достоинства мелодрам, к которым нарком просвещения относил «хороший, захватывающий сюжет, громадную определенность характеристик, ясность и точную выразительность {69} ситуации и способность вызывать единое и целостное движение чувств: сострадание и негодование; связанность действия с простыми и потому величественными эстетическими положениями, с простыми и ясными идеями»[[130]](#endnote-130).

Нельзя сказать, что французская пьеса Евг. Гранж и Ламберта Тибу, а также ее более известный английский вариант, сделанный Деннери, соответствовали всем лучшим характеристикам мелодрамы, которые привел Луначарский.

История «воровки детей» Сары Ватерс, которая по воле судьбы украла и продала неизвестному собственного ребенка, была не столько детективной (как в спектакле Фореггера), сколько морализаторской.

После 15‑летнего тюремного заключения, найдя свою дочь, Сара нанимается к ней в прислуги. Не открывая себя, она разгадывает тайну незнакомца, злодея по имени Аткинс, которому когда-то передала в руки собственное дитя. Но и теперь ее дочь Елена в опасности — по хитрому и корыстному расчету шантажиста Аткинса, она должна выйти за него замуж. Когда Сара с Еленой скрываются, Аткинс находит их и подстраивает новые козни, покушаясь на жизнь Сары и влюбленного в Елену Оливера.

Финал пьесы в оригинале сделан по всем законам мелодрамы. Необходимому разоблачению злодейства и заключительному монологу Сары Ватерс предшествуют слова блюстителя порядка: «Вот уже 30 лет как я имею честь быть полисменом, и я всегда видел, что благодаря следователям и провидению, мошенники кончают тем, что уплачивают свои долги».

Не менее характерен для декламационного, морализаторского стиля мелодрамы один из монологов Сары: «Да, я жалкая женщина! Это проклятое золото до сих пор еще жжет мою руку! Я была наказана и людьми и Богом, но мое искупление поднимает меня в глазах людей, также как мое раскаяние поднимает меня перед Богом».

Фореггер оставил в пьесе Деннери минимальное количество текста, {70} сведенного, по сути, к ремаркам, по которым строилась игра актеров.

«В старой мелодраме, — писал о спектакле Хрисанф Херсонский, — было больше литературы и литературщины. Фореггер оперирует мелодраму драматургически для обострения внешнего действия. Он оперирует ее и постановочно.

В прежнем представлении основой мелодрамы была игра страстей и положений. У Фореггера работа актеров сводится к игре внешних движений. Выиграли все сцены с быстрым движением и детективные, проиграли все сцены, где главное — игра страстей»[[131]](#endnote-131).

Чтобы доказать свою мысль, Херсонский описывает музыку Массне, созданную для оригинального текста мелодрамы: «она плачет, морализует и изливает душевные муки, оплакивает свое прошлое, потому что к новой постановке никакого отношения не имеет».

Стремясь выйти за границы привычного жанра, Фореггер приближался к виду искусства, который в то время ему представлялся наиболее перспективным, то есть к кинематографу. Мелодрама действительно преображалась в эксцентричную пантомиму, а та, в свою очередь смыкалась с «великим немым».

Для создания «полной» иллюзии кинематографа Фореггер даже применил особое устройство наподобие стробоскопа. Перекрывая на какие-то мгновения свет прожектора, оно имитировало обычное для того времени мерцание при проекции на экран. А пианист работал подобно таперу в синематографе, тоже преображая музыку Массне в духе американских кинолент.

Из общего ансамбля исполнителей выделялись три актера: Р. Писаревская — Елена, Б. Пославский — Аткинс, И. Чувелев — воришка Пиброк. Существенно, что все они позднее стали актерами отечественного кино, не говоря уж о художнике этого спектакля С. Эйзенштейне (в первом варианте постановки автором оформления был В. Комарденков). Актеров привлекал в свои будущие фильмы другой сотрудник Мастфора тех лет С. Юткевич.

Костюмы, согласно эскизам Эйзенштейна скроенные не по фигурам, а по геометрическим лекалам, усиливали противоречие между стилем постановки, содержанием, музыкой и художественным оформлением. Таковы, в основном, и были отклики на работу Фореггера. Но одна из статей о «Воровке детей» резко отличалась от достаточно холодных критических заметок. Написала ее женщина — драматург О. Котылева, как уже отмечалось, известная под псевдонимом Миртов. Певица непознанной женской {71} души, она всегда защищала право женщины на любой поступок, продиктованный искренним чувством.

Возможно потому она и смогла увидеть в спектакле то, что не хотели или не сумели разглядеть все остальные.

«Что осталось от прежнего? Разве то монолог? Кто из публики улавливает хотя бы половину тех слов, что написал автор, что произносят актеры? Но ненависть, но злоба, но страдание в интонациях и жестах и в тех немногочисленных острых словах, которые вырываются из толпы, слов — малозначащих, скороговоркой произносимых и в жизни. Они врезаются в мозг, иногда с музыкой, иногда с криком… Моментами все кричит — и вещи и стены в театре Фореггера — все приходит в движение — мертвая материя оживает — все рвется вместе с сердцем человеческим — вот она, материнская любовь!

Это что? Кинематограф? Цирк? Пантомима? Фарс? — Это клоунская гримаса на лице трагическом…

Не диво сыграть хорошо хорошую пьесу. Подчеркнуть взлелеянные автором слова. Но диво из “Воровки детей” сделать праздник искусства.

Как достиг этого, что сделал Фореггер? — Трудно сказать. Впечатление такое, что актер развязан. Никаких рамок. Ничего ты не должен и все можешь. — Иди и вырви на сцене свою душу. Как ты это сделаешь — все равно.

И когда мать припадает к белокурой головке лицом, усталым от страдания и блаженным от любви, а клоуны и рвань, и воры окружают их, притихшие, когда, заглушенное наполовину, срывается простое слово *мама* и клоун роняет слезу, — тогда уже не знаешь, правда эта слеза или ложь?.. В гримасе видишь жемчужину чувства — и радуешься достижениям театра»[[132]](#endnote-132).

Афише нового театра на Арбате, 7 между тем не хватало зрелищ для новой общественной прослойки, возродившегося мелкого купечества. Если в помещении Дома печати зрителями Мастфора была голодная, но неунывающая художественная богема, то в новый театр поблизости ресторана «Прага» наведывались и те, от кого зависело благосостояние артистов — нэпманы с туго набитыми кошельками. Фореггер никогда не испытывал к ним симпатии, но не мог понять обвинений в свой адрес по поводу ориентации на нэпманские вкусы: «В той же мере, — писал Фореггер своим оппонентам, — вы можете винить “Известия” за объявления, помещаемые нэпманами, за то, что “Известия” — самая популярная газета, лежащая в кармане каждого нэпмана, идущего утром на свою торговлю или на Ильинку. Ясно одно: если они вредны, — уничтожьте их, если они дойные коровы — не мешайте доить, если они обычные граждане — не мешайте им жить и нести свои рубли в “золотой заем”»[[133]](#endnote-133).

В октябре 1922 года на афише Мастфора появилась французская комедия Гренэ Данкура и Мориса Вокера. В оригинале она называлась «Le fils surnaturel».

В начале века пьесу ставили в Петербургском фарсовом театре для бенефиса субретки К. В. Кручининой. Русское название не совсем точно отражало содержание. Вместо «Сверхъестественный сын» ее следовало бы озаглавить «Внебрачный сын» или еще точнее «Воображаемый сын». Существованием такого вымышленного ребенка прикрывал стареющий рантье Дезире Монтабур свои долгие отлучки в Париж к любовницам.

Но непредусмотрительность Монтабура и объявление о мнимой {72} смерти своего внебрачного отпрыска приводило к ряду курьезных ситуаций. Сначала за «усопшего» принимали жениха истинной дочери Монтабура, затем в интригу вмешивались его родители. Возникала кокетка Зозо, состоявшая в связи с отцами двух семейств — как жениха, так и невесты. Опытом Монтабура хотел воспользоваться и его сосед Шамуссе, также находившийся под неусыпным надзором жены. Но неизбежно наступало разоблачение. Оба мужа, прощенные супругами, зарекались повторять подобные авантюры и не советовали их совершать новобрачным. Собственно, это и была мораль пьесы[[134]](#endnote-134).

Участница спектакля Е. Пересветова (она играла в спектакле Мастфора хриплоголосую и развязную горничную) вспоминала, что образы «Сверхъестественного сына» временами напоминали ей французских буржуа из «Чуда святого Антония» — спектакля Вахтанговской студии, где она училась до поступления в Мастфор[[135]](#endnote-135). Конечно, появись в пьесе Данкура и Вокера святой Антоний из пьесы Метерлинка, нимб вокруг его головы загорелся едва ли. Но что было говорить о морали в обществе, где советские барышни, воспитанные на теории «свободной любви», легко вступали в гражданский брак, а в связях предпочитали членов большевистской партии? Раскованность в вопросах морали никого не шокировала.

Как обычно, текст пьесы был для Фореггера лишь стержнем для создания броского, динамичного зрелища в традициях Мастфора, — его критики выделяли из других режиссерских опытов того времени: «об эксцентризме сейчас говорят многие, но фактически один Фореггер утвердил его как самоценный и самодовлеющий фактор. И в “Сверхъестественном сыне” все от эксцентризма, все — от грима и костюма и до манеры исполнения. Не говоря уж о движении, в котором Фореггер исключительные мастер»[[136]](#endnote-136)… Так думал не один критик. «Что такое эта постановка? — задавался {73} вопросом рецензент популярного в то время журнала “Зрелища”, — и отвечал: перенесение цирковой клоунады на подмостки. Должна ли комедия-буфф смешить? И, если должна, то смешил ли “Сверхъестественный сын”? Не знаю, как другие, а я искренне смеялся. Буржуазная семья, — делал рецензент моральный вывод, — показана в такой омерзительной картине, что и слепые увидят в чем здесь дело»[[137]](#endnote-137).

Образы героев пьесы действительно были окарикатурены, приемы цирковой клоунады щедро насаждались в спектакль. Посмеиваясь над «идиллическими» отношениями супругов Монтабур, Фореггер моменты их поцелуев велел сопровождать причмокиванием, будто пробка выходит из бутылки. В это же время раздавались трели «соловья», которого заменяла глиняная свистулька с водой.

Толстяк Шамуссе (его играл и без того дородный артист Архиереев) был снабжен приклеенными щеками, на его лысине вилось несколько жидких волосков, а непомерные объемы комического героя были подчеркнуты не обычными толщинками, а проволочным каркасом. Это приспособление раздувало туловище незадачливого «любителя клубнички» почти до шарообразной формы. Тем комичнее выглядела сцена, где плоская, тонкая, как щепка жена Шамуссе Иоланта (артистка Р. Гунгер-Бабурина) нещадно «тузила» мужа под аккомпанемент большого барабана и трещоток — чтобы в другой раз ему неповадно было занимать деньги у служанок. Не менее саркастично режиссер отнесся еще к одному «герою-любовнику», отцу молодого Дю Парви. Каждый шаг, каждый поворот отставного военного сопровождался резким, въедливым скрипом.

Галерею карикатурных образов венчал недоросль Казимир Ларидель, приходившийся родственником семейству Монтабур. Безответно влюбленный в свою кузину Жермен, этот дефективный персонаж жеманничал, {74} мялся, шепелявил и даже пукал от страха, извергая при этом из просторных штанов облачко пудры. Одет Казимир был в детскую матроску и соломенную шляпку, снимая которую обнаруживал на темечке пучок волос. Пухлые губы при разговоре складывались в трубочку, при обиде Казимир высовывал неправдоподобно большой язык. И часы у Казимира тоже были своеобразные — ходики, укрепленные на спине наподобие рюкзака. Снисходительная тетушка Софи жалела придурковатого племянника и в общем не прочь была отдать за него Жермен. Она безумно была тронута вниманием Казимира, особенно когда тот читал ей в день именин посвящение дурацкого содержания:

Верблюд, стойкий верблюд, который ничем не искушается,  
На твоей могучей спине араб меж раскаленных песков пробирается.  
Как хотелось бы мне под лучами палящими,  
С тобой, верблюд, за приключениями блестящими,  
Через пустыни, пески пуститься в путь,  
И, упоенным природой, на лоне ее отдохнуть.  
Но, будь я теперь там, с тобой,  
Меня бы здесь не было с ними.  
Я не мог бы явиться, о тетушка, на ваши именины,  
Чтоб от всего сердца, от всей души вам пожелать  
Еще долгие годы быть счастливой, любимой и процветать…

Этот комический образ с успехом воплотил на сцене талантливый И. Чувелев.

Меланхоличная простушка Жермен (Н. Львова) с кукольным личиком и двумя девичьими бантиками выглядела жертвой собственного чувства к {75} прожженному фату и игроку Марселю, которого с привычной к таким ролям уверенностью играл Б. Пославский. Даже внешне он походил на роковых героев немых кинематографических мелодрам: зализанные волосы с пробором посредине, монокль, маленькие усики над капризно вздернутой верхней губой — настоящий идеал мечтательных и недалеких провинциалок. Впервые Марсель представал перед зрителями энергично крутящим колеса велосипеда. Критикам не случайно показалось, что Фореггер и здесь добивается сходства с кинематографом — монтажных вставок было в спектакле немало. Сценические интермедии как бы служили комментарием тому, что происходило по сюжету, а художник спектакля С. Юткевич предусмотрел на заднем плане станок, где и разыгрывались эти вставки.

К примеру, сцена ссоры дю Парви и Дезире Монтабура сопровождалась комической дуэлью на шпагах, упоминание о певице Зозо вызывало ее появление на заднем плане с руладами из «Сказок Гофмана». А когда простушка Жермен пыталась доказать Казимиру, что он — герой не ее романа, как иллюстрация ее слов на интермедийном помосте возникал генерал с саблей на бутафорской лошади. Под звуки военного марша он с важным видом принимал парад у двух солдат с ружьями. И бедный Казимир понимал, что с таким бравым соперником ему тягаться было бы невозможно.

Динамика спектакля достигалась не только трюками, взятыми из арсенала цирковых средств выразительности. Это было зрелище, хорошо продуманное и режиссерски подготовленное, о чем свидетельствует сохранившаяся экспликация спектакля[[138]](#endnote-138). Фореггер не работал по наитию и составлял тщательные и подробные описания плана сцены в разных действиях, ставил против реплик обозначения интермедийных вставок, подачи {76} света, звука, моменты выдачи бутафории и т. п.

Кроме пианиста, спектакль сопровождал «румынский» оркестр, состоявший из скрипки, контрабаса, ударных инструментов. Музыка активно подключалась к действию, то иронично комментируя его, то придавая необходимые темпоритмы, то просто служа выразительным фоном.

И все-таки ее было мало для того синтетического спектакля, о котором думал Фореггер и к которому, как он полагал, были готовы актеры его мастерской. Потому что следующим спектаклем он выбрал настоящую оперетту.

«Если в спектакле есть жизненная правда, — говорил Фореггер, — то нет места пению и танцам, а раз их нет, то нет и оперетты. В ней, — доказывал руководитель Мастфора, — министры кувыркаются, в ней страдают — вальсируя, канканируя — гонятся за преступником, она переворачивает все устои буржуазной морали и недаром филистеры III империи видели в ней демократическое начало.

В оперетте нет места переживаниям, психологии… Ее и не надо петь, не надо играть, а надо танцевать…»[[139]](#endnote-139)

Главный оппонент Фореггера, руководитель Московского театра оперетты К. Д. Греков — всегда холеный, с ромашкой в петлице и кокетливым завитком набриолиненных волос, не был сторонником столь радикальных новшеств. Он считал, что подчеркивать и без того специфические особенности жанра на надо. «Я не намерен насаждать “академию”, — говорил Греков корреспонденту “Зрелищ”, — но не буду ударяться и в противоположную крайность — “фореггеровщину”»[[140]](#endnote-140). Словечко это, как видим, было запущено в обиход уже в 1922 году.

«Единственный из московских не чисто опереточных режиссеров, который мог бы ставить оперетту, это, конечно, Фореггер», — категорично заявлял обозреватель журнала «Зрелища»[[141]](#endnote-141).

В сезоне 1922 – 23 гг. оперетта действительно заполонила Москву. В театре оперетты на Большой Дмитровке, 17 шли «Сильва» и «Дочь Сильвы», «Граф Люксембург», «Ночь любви» и «Ярмарка невест». В «Эрмитаже» поселилась оперетта М. И. Кригеля с героиней Адой Ребонэ в «Прекрасной Елене», «Чарах весны», «Хорошенькой женщине» и «Мадам Шерри». Однако какой спектакль ни возьми — всюду трюки из арсенала театральной провинции, везде вымирание последних могикан опереточного актерства, безвкусица.

Драматические актеры мало что могли противопоставить ей — не было ни голосов, ни танцевальной легкости — пример тому уже упомянутая «Дочь Анго» в музыкальной студии МХТ. Однако опыт этой постановки не прошел бесследно. Следующую оперетту «Перикола» («Птички певчие») Оффенбаха Немирович — Данченко ставил как полноценный драматический спектакль. А действие, во избежание политических кривотолков, было перенесено в оккупированную испанцами страну Перу.

Таиров в постановке оперетты Ш. Лекока «Жирофле-Жирофля» задумал спектакль как броское театральное зрелище, мало заботясь о вдумчивой логике драматургического действия. Здесь, кстати говоря, ненадолго сошлись методы постановки оперетты Таировым и идея фореггеровского театра-цирка. Но сблизились и в главных чертах — создании синтетического зрелища нового театрального свойства.

Жанровая загадка оперетты продолжала занимать постановщиков. К тому же зрители валом валили на музыкальные спектакли с легким, непритязательным {77} сюжетом и увлекательной, жизнерадостной музыкой. При этом возникали две главные проблемы — как сделать старую оперетту современной и где взять для нее подходящих исполнителей.

Первую проблему постановщики решали весьма просто — традиционное либретто, казалось им, легко вынесет любые переделки. Со второй проблемой было сложнее.

Накануне «опереточного бума» в журналах поругивали молодого актера Леонида Утесова за «эстрадность» стиля в оперетте. Но теперь выяснилось, что именно он не хуже сказочного Гвидона из «Сказки о царе Салтане» подрос в тесной бочке дореволюционного репертуара и, выломав дно, ведет себя вполне самостоятельно. Переехав из Москвы в Петроград, Утесов в оперетте «Палас» скорее подтвердил, чем опроверг утверждения об «эстрадном» характере своего дарования, однако это не мешало его популярности[[142]](#endnote-142).

В Москве любимцем публики продолжал оставаться Григорий Ярон. Он как бы связывал собой и своим искусством «золотой» век жанра и современную эпоху, жадно требующую новых видов зрелища.

Ярон и сам был недоволен тем, что приходилось играть: «укажите хоть одну роль моего репертуара, в которой я не обязан был бы изображать идиота, импотента, в которой мне не наступали бы десять раз на ногу и я не объяснялся бы три раза неудачно в любви к молоденькой женщине»[[143]](#endnote-143) — говорил он в одном из интервью.

Нелепостям и трюизмам старой оперетты Ярон пытался противопоставить буффонаду современного толка — динамичную, остроумную, но будто бы не связанную с сущностью играемого. Артист привносил в спектакли задорную танцевальную стихию, стремительный каскад из арсенала цирковых эксцентриков и комиков американского кино. Это и нравилось Фореггеру в Яроне, которого он называл «единственным комиком-буфф современной России»[[144]](#endnote-144).

Г. М. Ярон и подсказал Фореггеру, какую оперетту выбрать для постановки в Мастфоре. Его отец Марк Григорьевич перевел еще в конце прошлого века «Принцессу Канарских островов» Ш. Лекока.

Новый вариант текста сделал драматург А. П. Глоба. Его перевод был начисто лишен благообразия старых оперетт. Герои произведения Лекока, название которого изменили на более интригующее «Тайна Канарских островов», выражались проще, опереточные «страсти» приобрели фарсовую окраску. Эта комедия с переодеваниями не раз обретала двусмысленный характер, метаморфозы действующих лиц были не очень тонкими, хотя и занимательными.

Крестьянки Пепита и Инесса преображались, например, то в усатых гвардейцев, то в чопорных англичанок. По ходу действия объяснялись их таинственные визиты на мельницу, которые так не нравились мужьям молодых женщин. Выяснялось, что мельник Родригес на самом деле генерал Бомбардос, и что ему взбрело в голову посадить на престол одну из молочных сестер Пепиту как незаконнорожденную дочь покойного принца Педро, чтобы тем самым устранить нежелательную власть принца Мануэля. В этой «революционной» интриге была замешана любовница принца Эльвира, она же супруга беспросветного тупицы генерала Пикардоса. Пикардос откровенно признавался, что в генералы его произвела жена, заставив участвовать в тринадцати революциях. «В Канарии, — доверительно сообщал Пикардос одному из персонажей, — слава Богу, давно нет революций. {78} Здесь народ занят преимущественно чтением декретов, обязательных постановлений и приказов, которые пишутся всеми, кто умеет писать, а также военными парадами и муниципальными выборами, отчасти торговлей и ремеслами»[[145]](#endnote-145).

Надо полагать, что именно упоминание о революциях спровоцировало ожесточенную политическую компанию против спектакля.

Нашлась и вторая «скользкая» тема. Путешествующие англичанки, описывая нравы мужчин разных стран, упоминают о холодности русских:

И русских брали мы порой. Ах, русский — душка и герой.

Хотя в крови их много льда, мы побеждали их всегда.

Какого рода обвинения сопровождали эти невинные куплеты, можно судить по тому, что последняя строфа текста была зачеркнута и сверху Фореггер написал: «Над ними красная звезда». Больше никаких исправлений не было — поправка, видимо, удовлетворила идеологических пуритан.

Все же после премьеры в «Правде» было опубликовано разгневанное письмо группы зрителей, где они называли спектакль «порнографическим, бесконечно циничным, где выступают оголенные женщины, а мужчины требуют поселянок. С красным флагом происходит наступление на женщин, с белым — отступление. Первый акт заканчивается всеобщей свалкой под музыку “Вы жертвою пали в борьбе роковой”. До открытия занавеса перед последним действием фортепиано и скрипка [таково было музыкальное сопровождение оперетты. — А. Ч.] играют марсельезу, но поющие ее действующие лица оказываются дураками. На них верхом садятся сторонники принца», — возмущались авторы письма[[146]](#endnote-146). Последнее и вовсе было воспринято зрителями как оскорбление рабочего класса.

Критик Садко (В. Блюм) в «Известиях» тоже разругал фореггеровский спектакль. Он оспаривал «чистую» виртуозность спектакля и повторение режиссером излюбленных приемов, неудовлетворительное музыкальное исполнение[[147]](#endnote-147). Но, главное, видимо, было не в формальной стороне дела. Один из идеологов «Театрального Октября», Блюм написал за свою долгую критическую жизнь много вульгарной и демагогической чепухи, когда дело касалось идеологии спектакля. Не зря же Блюм, возглавлявший всякие репертуарные комиссии, был увековечен в пьесе М. А. Булгакова «Багровый остров» под именем всемогущего Саввы Лукича. Возможно что Булгаков сам был одним из зрителей Мастфора.

В уже упоминавшейся пародии Фореггера «Царская теща» финал был построен на многократном повторении «Исайя, ликуй!», пока библейского Исайю хористы не начинали фривольно называть Исайчиком.

В «Багровом острове» Булгакова есть дирижер Ликуй Исаич, все понимающий с первого слова. Оркестранты под его руководством держат нос по ветру и в нужных случаях мгновенно перестраиваются на нужный лад. Вот ремарка из пьесы Булгакова.

«Дирижер взмахивает палочкой. Оркестр начинает “Ах, далеко нам до Типперери”… [нэповский шлягер — А. Ч.]. Лорд [директор Геннадий Панфилович. — А. Ч.] за спиной Саввы Лукича грозит дирижеру кулаком. Оркестр мгновенно меняет мотив и играет: “Вышли мы все из народа”»[[148]](#endnote-148).

Савва Лукич одобрительно относится к подобным «финальчикам» и разрешает играть пьесу.

Не то ли произошло и с постановкой «Тайны Канарских островов»?

{79} Можно ли, когда перекраивается мир в масштабах ранее невиданных, когда Риман, Лобачевский, Эйнштейн лишают опоры столь абсолютные истины как «время» и «пространство», — цепляться за домашнее, за правду вчерашнего дня?

Н. Фореггер (1922)

# IX

На рубеже двух сезонов 1922 – 23 и 1923 – 24 годов Фореггер стал одной из самых популярных фигур театральной Москвы. Его имя часто упоминали рядом с именем Мейерхольда, тем более, что только два театральных коллектива носили имена своих руководителей. Критика в адрес Мастфора только прибавляла Фореггеру популярности. Он имел непосредственное отношение почти ко всем событиям и художественным явлениям «левого» театра, своеобразным смотром достижений которого стал юбилей творческой деятельности Мейерхольда в апреле 1923 года.

С марта начал выходить новый журнал «ЛЕФ», в редколлегию которого вошли В. В. Маяковский, С. М. Третьяков, О. М. Брик, Н. Н. Асеев, Б. И. Арватов, а в художественном отделе сотрудничали В. Э. Мейерхольд, В. И. Блюм, Н. М. Фореггер.

С. М. Эйзенштейн поставил свою версию комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», подкрепив ее теоретической статьей «Монтаж аттракционов» — это был своеобразный манифест новой зрелищности в искусстве.

В статье, посвященной памяти Вахтангова, Мейерхольд анализировал расстановку сил на театральном «фронте» и, с естественным по отношению к театру Таирова перехлестом, заключал:

«Когда-то считавшийся левофланговым Камерный театр, конечно, считался таковым лишь по недоразумению. И недаром бежали от него Фореггер, Фердинандов и Вадим Шершеневич. Первый для создания уличного театра во вкусе французских бродячих театров средневековья, ради укрепления здоровых традиций балагана, второй и третий бежали, чтобы в самостоятельных трудах начать укрепление научных основ театра»[[149]](#endnote-149).

Очередным заданием «левого фронта» театра выдвигалось, таким образом его научное осмысление, теоретическая разработка позиций, стратегии.

«Театральная Москва» в скором времени поместила статьи В. Г. Шершеневича и Б. А. Фердинандова с объяснением причин их ухода из Камерного театра. Оба бывших соратника упрекали Таирова в отсутствии законов творчества и ставке на «интуитивность», на актерское чутье. Хотя руководитель Камерного театра еще в 1921 году выпустил книгу «Записки режиссера», где отражен весь ход поисков выразительных средств спектакля, {80} постижение тех художественных законов, в отсутствии которых столь опрометчиво обвиняли Таирова бывшие соратники.

Шершеневич заявлял о намерении вместе с Фердинандовым идти «к метроритмическому построению спектакля»[[150]](#endnote-150). Фердинандов, в свою очередь говорил о необходимости «подвести твердый фундамент рационального знания под каждый шаг на театральном пути»[[151]](#endnote-151).

«Левый фронт искусств» охотно принял в свои ряды новых членов, и уже в сентябре 1922 года журнал «Зрелища» писал об открытии пяти мастерских ГИТИСа (Государственного института театрального искусства).

Из них тремя руководили В. Э. Мейерхольд, Б. А. Фердинандов и Н. М. Фореггер[[152]](#endnote-152).

Творческие задачи ассоциации «левых» художников были едиными. Это касалось и театральных работников, и балетмейстеров, и литераторов и мастеров изобразительного искусства. Мастерская Фореггера, например, выступала в стенах ВХУТЕМАСа (Высших художественных мастерских) и на собрании выбрала своим почетным президентом художника Д. П. Штернберга, тогда заведующего отделом изобразительных искусств Наркомпроса[[153]](#endnote-153), активного деятеля новой культурной политики.

Студентов ВХУТЕМАСа учили, что искусство должно подчиняться нуждам современного производства, стать утилитарным. Это было связано с перестройкой труда в Советской России. А деятели театра 1920‑х годов, близкие к «ЛЕФ» у не подвергали сомнению то, что «театр ближайшего будущего явится своеобразной школой, дающей зрителям уроки рационального, лаконичного, целесообразного движения. Человек воспринимался как машина, которая должна научиться управлять собой. Сцена, соответственно, принимала на себя скромные функции демонстрации уже хорошо отрегулированных человеческих “механизмов” — всем другим в пример и в поучение»[[154]](#endnote-154).

12 июня 1923 года Мейерхольд прочитал лекцию «Актер будущего и биомеханика», в заключение которой его студенты демонстрировали биомеханические упражнения. Лекция и сам показ были записаны и многократно пересказывались учениками Мейерхольда. Одна из публикаций завершалась словами «искусство актера — это организация его труда»[[155]](#endnote-155). И действительно, свой метод воспитания актера — биомеханику — Мейерхольд собирался, в связи с задачами времени, подчинить научной организации творческого процесса. Собственно это было одним из направлений в поисках общественно — полезной функции театра.

Для начала 1920‑х годов характерно было всеобщее увлечение идеями американского инженера Ф. У. Тейлора о рационализации трудовых движений. В Америке тейлоризм активно внедряли на заводах Г. Форда. В России интересовались лишь внешней стороной процесса. Теория «экономического {81} человека», то есть работника, увлеченного материальными стимулами, при этом намеренно не учитывалась, зато подчеркивалось моральное преимущество советского гражданина, который заинтересован в процветании своей державы. Театр как модель общественных отношений и здесь находил для себя аналогии.

«Метод тейлоризации свойственен работе театра точно так же, как и всякой другой работе, где есть стремление достигнуть максимальной продукции» — убеждал Мейерхольд[[156]](#endnote-156).

Он, как это часто бывало с вождем «Театрального Октября», тезисно наметил проблему и вскоре потерял к ней интерес, переключившись на задачи иного содержания. Но его идею, достаточно противоречивую, стали серьезно разрабатывать соратники по левому фронту.

Настоящим идеологом «тейлоризации» театральной сцены стал И. В. Соколов, незадолго до того пропагандировавший систему Жак-Далькроза. Бывший актер, Соколов также работал у Таирова и, перейдя в лагерь Мейерхольда, вел активную пропаганду идей «Театрального Октября», путаясь и в теории и в практике.

Другой лефовский теоретик А. И. Позднев возражал Соколову, убеждая не смешивать тейлоризацию на производстве и в театре, но и сам вскоре сбивался, заявляя: «тейлоризм как теория театральных жестов и движений уже создана. Такая теория есть: биомеханика, — торжественно провозглашал Позднев, — Тейлор театра — Всеволод Мейерхольд»[[157]](#endnote-157).

Эту точку зрения разделял и Фореггер. «Нужна команда, нужны приказы. Они уже раздаются, — утверждал руководитель Мастфора.

— Биомеханика.

Точность, простота и целесообразность.

Учись у машины! Производи! Не акай! [Т. е. не уподобляйся академическому искусству — А. Ч.]

Сегодня есть пример, — продолжал Фореггер, имея в виду “Великодушного рогоносца” в постановке Мейерхольда, — есть наука, есть театроведение, есть математика театра»[[158]](#endnote-158).

Мейерхольд первым ввел в словарный обиход термин «биомеханика», что в научном преломлении было весьма сходно с идеями о «социальной демонстрации идеально организованных человеческих механизмов». Это, пожалуй, единственный случай, когда искусство дало науке не просто эвристическую метафору, а подвело к конкретным опытам, аналогичным смыслу собственного поиска.

Биомеханика пришла в науку XX века, стимулированная опытами Центрального института труда (ЦИТа), который открылся в Москве в 1921 году. Изучение и управление трудовой деятельностью получило свое развитие в трудах А. Н. Бернштейна, который в это время заведовал биомеханической {82} лабораторией ЦИТа. «Живая машина», — так называлась книга, вышедшая в Москве спустя несколько лет. Биомеханика, как ровесница научной организации труда, проверялась во многих студийных, лабораторных опытах.

Так появились необычные по названиям и методам работы Опытно-героический театр, Проекционный театр, Организационный театр, где осваивались, как писала пресса, «приемы художественно-агитационного действия и производственной пропаганды»[[159]](#endnote-159).

В Проекционном театре, который находился на территории Центрального института труда, стремились к наглядной демонстрации организованного движения: «Каждый жест, каждая интонация предусматриваются партитурой, — говорил о своей работе художник С. М. Никритин, руководитель театра. — Огромное значение… приобретают воспитание, тренировка актера — точного исполнителя “проекта”»[[160]](#endnote-160).

Опытно-героическим театром руководили Б. А. Фердинандов, В. Г. Шершеневич, Е. П. Павлов, Б. Р. Эрдман. Все они работали раньше у Таирова и демонстративно противопоставляли его эстетике театр «утилитарный».

Фердинандов строил занятия из упражнений речевых, двигательных, а также их комбинаций. Речевые упражнения состояли в произнесении сначала отдельных гласных, отдельных согласных, затем их сочетаний. Некоторые упражнения должны были отразить эмоциональное состояние актера. При этом они произносили стихотворение с одновременными резкими движениями. Для того, чтобы придать системе научную основу, Фердинандов придумал даже систему записи, где схема эмоциональных состояний была зафиксирована графически, в системе координат, по правилам дифференциальной геометрии. Спираль изображала усиление эмоций от «угрюмого» состояния до ярости. Там, где кривая пересекала направление основных и промежуточных осей координат, было отмечено «расширение и сжатие сосудов», «мышечная спазма», «расстройство координации». Ритм упражнений был обозначен нотами, как в партии ударных инструментов, над поэтическим текстом, очень примитивным, но ритмичным[[161]](#endnote-161).

В то же время в Москве работала «Лаборатория экспрессионизма», задачей которой провозглашалось «соединение физкультуры и трудового процесса в тейлоризированном театре»[[162]](#endnote-162).

На поверку оказывалось, что все попытки усовершенствования «актерско-театрального производства» были вариациями системы, предложенной еще Жак-Далькрозом, через которую прошли и Мейерхольд в студии на Бородинской и С. Э. Радлов в Петроградской театрально-исследовательской мастерской и М. Ф. Гнесин, который в своей студии преподавал музыкальное чтение в драме.

Псевдонаучный характер этих экспериментов сегодня очевиден. Но практическая значимость, выявляющая смысл театральных идей, тоже неоспорима. Методы проб и ошибок свойственны как науке, так и искусству.

Фореггер был более последователен в своих экспериментах. Его система театрально-физического тренажа (тефизтренаж), со временем названная танцевально-физической тренировкой, была близка к биомеханике. Но отличалась от нее большей физической жесткостью, конкретностью применения. Из элементов своей тренировки Фореггер мог, как из кирпичей, сделать любой спектакль, любой танцевальный номер. Тефизтренаж {84} преследовал, по словам руководителя Мастфора, две задачи, связанные между собой в процессе воспитания исполнителя:

«1. Исчерпывающая проработка тела.

2. Повышение психофизиологических возможностей»[[163]](#endnote-163).

Доведенная до логического конца идея «машинизированного быта», «идеальной организации движений человека новой эпохи» вылилась у Фореггера в такой неожиданный феномен как «Танцы машин». Впервые они были показаны в конце 1922 года.

Выразительность актеров школы Фореггера действительно граничила с танцем. Но К. Я. Голейзовский еще в те годы прозорливо определил работу Фореггера как «продукт творчества драматического режиссера, раскрепощающего драматического артиста»[[164]](#endnote-164).

«И линии моего рисунка прочитываются как след танца…»[[165]](#endnote-165) Эта ключевая фраза из заметок С. Эйзенштейна, который начинал профессиональный путь в Мастфоре, тоже дает представление о развитии динамичного образа актерами 1920‑х годов.

«Танцы машин», таким образом, родились на стыке разных социальных и художественных тенденций, среди которых главными были утилитарное понимание искусства, заинтересованность в воспитании нового типа актера, а также художественные «прививки» с Запада. Там тема «человек — машина» была связана с бездушной урбанизацией общества.

«Машина уже не враг, а друг и помощник, — писал в 1923 году Фореггер. — Она красива, ее нужно любить»[[166]](#endnote-166).

Противоречие в показе завораживающей силы индустриальных механизмов было замечено критикой сразу же: «Может быть, — писал А. И. Абрамов, — было бы интересно увидеть идеальную машину, имитирующую человеческие телодвижения, но тяжело и больно видеть человека, идущего к имитации машины»[[167]](#endnote-167).

В творческой практике Фореггера сочетались два вида нового зрелища: «механические танцы» и «танцы машин». В первом случае машины действительно изображались как живые существа. Во втором — артисты имитировали четкую, отлаженную работу производственных механизмов, но без их одушевления.

В 1919 году Д. Мийо написал «Сельскохозяйственные машины» (пасторали для голоса и инструментального ансамбля на слова из каталога для фермеров). «Я был так увлечен красотой этих огромных металлических разноцветных насекомых, что мне пришла в голову мысль воспеть их»[[168]](#endnote-168).

Премьеры Фореггера, как в свое время премьеры Д. Мийо, а еще раньше футуристических танцев Ф. Т. Маринетти, сопровождала атмосфера скандалов и эпатажа. С другой стороны, у этого зрелища были и свои восторженные поклонники. Особенно это касалось «танцев машин», которые пришли на смену «механическим танцам». Фореггер умел подмечать динамические закономерности движений и учил этому своих артистов.

Симметричные композиции, «вылепленные» из мускулистых, гибких тел действительно выглядели целесообразно, точно, эффектно, но были близки не столько хореографии, сколько эстетике массовых физкультурных зрелищ, куда со временем органично вошли.

Статичные фотографии, сделанные на стоп кадре, не могут сегодня объяснить причину успеха. Танец машин № 10 изображал, например, работу {85} рельсоукладчика. На снимке восемь артистов и артисток располагаются так, как находятся рельсы поверх закрепленных шпал. Само зрелище было динамичным, отточенным по ритму, каждое движение было рассчитано по законам воздушной гимнастики.

В другом «танце машин» каждое из движений в отдельности тоже было элементарным, но в итоге создавался динамичный и оптимистический художественный образ. Стоящие вдоль рампы танцовщики в прозодежде (своеобразная униформа, напоминавшая купальный костюм) делали мелкие шаги вокруг воображаемых осей. Эту шеренгу «вращающихся валов» такими же мелкими шагами лентообразно огибали танцовщицы, имитируя работу трансмиссии.

На гастролях Мастфора 1924 года в Ростове и Казани «Танцы машин» пользовались особым успехом у рабочей аудитории. Во время показа зрителям предлагалось угадать, какой из «производственных механизмов» сейчас «работает». В одной из газет Фореггера даже назвали «инженером танца»[[169]](#endnote-169), что звучало высшей похвалой для руководителя мастерской.

Популярностью пользовалась в концертах пантомима «Поезд», где с помощью чечетки на листах металла имитировалось движение пассажирского состава.

Зарубежным наблюдателям это явление представлялось по-иному. В брошюре «Пролегомены нового» приводится отрывок из рецензии корреспондента берлинской «Vossishe Zeitung» Мюллера, воспринявшего опыт Фореггера как «высшее преклонение Богу машин… Мощно и зычно, — пишет Мюллер, — раздавался голос машинного бога, ему вторили нежным голосом многоголосые хоры тысяч колес, валов, приводов. Невероятный треск, свист, шум, стон, все шумы мира сливались в какой-то многоголосой, запутанной фуге»[[170]](#endnote-170). Танцы машин исполнялись под аккомпанемент «шумового оркестра», где были использованы листы железа, трещотки, барабаны, мешки с битым стеклом и другие имитаторы работы механизмов.

Поэзию «машинизированного быта» воспевали не только зарубежные наблюдатели, но и отечественные писатели и поэты. В те годы В. Каменский написал поэму «Паровозная обедня», которая понравилась А. Луначарскому. Писатель Е. Замятин в утопическом романе «Мы» 1920 года описывал такую фантастическую картину будущего общества: «Нынче утром я был на эллинге, где строится ИНТЕГРАЛ, и вдруг увидал станки: с закрытыми глазами, самозабвенно кружились шары регуляторов, мотыли, сверкая, сгибались вправо и влево, гордо покачивал плечами балансир, в такт неслышной музыке приседало долото долбежного станка. Я вдруг увидал всю красоту этого грандиозного машинного балета, залитого легким голубым солнцем»[[171]](#endnote-171).

Примерно в те же годы К. Чапек написал пьесу «RUR» (Россмусовские универсальные роботы), идею которой подсказало уже написанное произведение А. Толстого «Бунт машин».

Однако популярность «танцев машин» превзошла даже эти яркие литературные произведения. Благодаря зарубежным корреспондентам, работы Фореггера узнали во всем мире. Корреспондент «The New York Times» переслал в газету статью с красноречивым подзаголовком «Танцующая машина приводит в восторг Москву»[[172]](#endnote-172). Советская пресса сообщала о приглашениях труппы Фореггера в Германию, Австрию, Англию, Америку. И хотя гастроли по разным причинам не состоялись, общественный {88} резонанс явления был весьма значительным[[173]](#endnote-173).

Американский корреспондент увидел в «Танцах машин» урбанистическую тему, сенсационную по характеру попытку воспроизвести на сцене тот трудовой процесс, который предстояло усовершенствовать в согласии с идеями Тейлора. Наблюдатель из Германии почувствовал в работе Фореггера экспрессионистскую тональность. Кстати, через несколько лет Фореггер поставил на оперной сцене экспрессионистский опус Макса Бранда «Машинист Хопкинс», где танцы машин и хор механизмов были неотъемлемыми эстетическими компонентами.

Кружным путем, приобретя неожиданный социальный подтекст, «танцы машин» вернулись на Запад. Они нашли отражение в балете С. Прокофьева «Стальной скок», премьера которого состоялась в 1927 году в Париже (хореография Л. Мясина, художник Г. Якулов). Постановщики, по их словам, хотели показать «пафос организованного внутренне и внешне труда»[[174]](#endnote-174).

Впрочем, к тому времени в Советском Союзе эта тема воспринималась отчужденно. «Танцы машин» и «биомеханика», как и другие типичные проявления своей эпохи, были объявлены советской идеологией «формалистическими», что было равносильно их запрету. Изобретатели и последователи этих новаций подвергались остракизму, им приходилось искать предлог, чтобы отказаться от прежних опытов в пользу реализма.

Но объективно процессы создания систем «человек — машина» шли своим чередом. Новое отражение их в искусстве снова началось в последней четверти столетия — тема роботов, электронных машин, искусственного разума. Появился и танец брейк-данс, напоминающий аналогичные опыты «машинных» танцев 1920‑х годов. Режиссеры-постановщики и сценографы при подготовке спектакля снова стали обращаться к достижениям научной и технической мысли, как их коллеги первой четверти столетия.

Вот почему неизбежно всплыл интерес к пластическим экспериментам Фореггера. Сначала в Америке Мэл Гордон и его ассистент Альма Лоу попытались восстановить некоторые танцы машин и упражнения из актерского тренажа Фореггера (в этом помогали представители русской эмиграции)[[175]](#endnote-175). Затем, после того как в театроведческий обиход снова вернулось имя Мейерхольда, вспомнили о Фореггере и в России.

Родство экспериментов западного искусства и художественных опытов в России 1920‑х годов, очевидно.

{89} «Получаются первые книги, фотографии, ноты “оттуда”. В них отражение многих наших мыслей, наши изыскания — оформленные и по — европейски приглаженные. Напрасно брюзжание пессимистов. Идеи летают в воздухе».

Н. Фореггер,  
«Кое‑что по поводу моды», 1923 г.

# X

За границей потомок австрийских баронов так никогда и не побывал, однако к последним событиям в искусстве других стран всегда присматривался с интересом. Речь шла, конечно, не просто о моде, но о жажде приобщения к новым художественным идеям, дававшим в то время обильные всходы.

Политические отношения с Западом постепенно стали оттаивать. На Европу и Америку уже не косились как на потенциальных интервентов, особенно в период НЭПа. Советскую Россию даже стали приучать к мысли, что в результате революционных преобразований она сможет превзойти страны капитала. Если пока не в технической мощи, то хотя бы в художественной культуре, где имелись яркие таланты.

Пристрастно оглядывался за границей Маяковский и скептически замечал в письме из Парижа зимой 1923 года: «Если бы наш Фореггер бросился сюда, ища “последний крик”, шумовую музыку для огорошения москвича, — он был бы здорово разочарован»[[176]](#endnote-176).

В своей статье «Кое‑что по поводу моды» Фореггер как бы отвечал Маяковскому, что «мыслями отечественных художников владеет жажда скорее усвоить и применить открытые нами новые звуки, новые танцы, новые приемы игры, новые возможности слова»[[177]](#endnote-177).

Характер этой взаимосвязи художественных течений точнее всего выражал французский термин «L’Esprit nouveau», то есть «новый дух» или «новое сознание». По сути, это была положительная программа эстетического бунтарства молодых художников начала века. Характерно, что сам этот термин возник как заголовок статьи Г. Аполлинера к программе балета «Парад», созданного еще в 1917 году[[178]](#endnote-178).

Одним из редакторов журнала «Новое сознание» во Франции выступил крупнейший новатор современного искусства архитектор Ле Корбюзье. Рупорами аналогичного движения в Советской России стали журналы «ЛЕФ» (1923 – 1925) и «Новый ЛЕФ» (1927 – 1929). Их редактировал Маяковский. Затем с некоторым опозданием эстафету приняли деятели «левого» искусства Украины, где подобное же движение освещалось в журнале «Нова генерацiя» («Новое потомство», Харьков, 1927 – 1930 гг.).

Этот факт отчасти объясняет причину «миграции» многих бывших членов левой группировки на Украину в конце 1920‑х годов.

Обмен творческими идеями редко представляет собой последовательный {90} и логичный ход событий. Однако определенные закономерности и этапные вехи в этом процессе очевидны. «Курьерами», а подчас и носителями идей становились те деятели литературы и искусства, которые смогли побывать за рубежом — В. В. Маяковский, И. Г. Эренбург, О. М. Брик, А. А. Экстер, В. Я. Парнах.

Поэт, музыкант и исполнитель эксцентрических танцев, В. Я. Парнах был уроженцем России, но с 1913 года жил во Франции, где был избран председателем парижской Палаты поэтов и во время пребывания на этом посту был запечатлен графическим пером Пикассо. После окончания гражданской войны вернулся на родину, но не за поэтической славой, хотя в 20‑е годы в Москве вышли две книги его стихов.

Парнаху было суждено стать первооткрывателем джаза в России, привлечь к этому музыкальному жанру внимание передовых деятелей искусства. Джазовая музыка интересовала Парнаха не только сама по себе, но и как «ритмо-мелодический аккомпанемент к пластическим движениям», систему которых он хотел «противопоставить традиционному балету»[[179]](#endnote-179). Таким образом, Парнах стоял у истоков современного джаз-танца, получившего распространение гораздо позже. Он также первым показал танец-соло, который можно считать прообразом «Танцев машин».

«Его движения, — писал очевидец, — с одной стороны, просты, а с другой — до чрезвычайности однообразны. И арсенал их весьма невелик. У Парнаха танцуют, главным образом, конечности. Кисти рук. Локти. Ступни. Верхняя часть корпуса, при неподвижности нижней и наоборот. Иногда голова, главным образом шея и плечи. Движения все резкие и отточенные. Заостренные и рваные. Все до единого механичны. Говорить поэтому о наличии какой бы то ни было эмоциональности не приходится.

Танцы истукана. Парнах сам часто говорит об истуканизирующемся теле, и это, несомненно, самое характерное определение его движений. Кукла, марионетка, машина, но только не человек. Ибо наличия человеческой мысли и воли в его движениях нет»[[180]](#endnote-180).

Необычные сценические образы Парнаха вполне соответствовали мысли, что любое произведение в любой области искусства расценивалось как «вещь» с точки зрения формального и профессионального совершенства. Эта точка зрения излагалась и в журнале «Вещь», который издавали в Берлине Эль (Л. М. Лисицкий) и И. Г. Эренбург.

Концепция «утилитарного театра» тоже родилась не на пустом месте. Она была привлечена из футуристического «Манифеста» Ф. Т. Маринетти 1913 года. В. З. Масс как драматург Мастфора принимал утверждение вождя итальянского футуризма о том, что утилитарный театр в виде грандиозного мюзик-холла обеспечит полное взаимопонимание исполнителей с публикой. Еще в 1920 году Масс писал, что современный театр должен быть «школой, которая быстро и весело разъясняла бы самые трудные проблемы и самые сложные события»[[181]](#endnote-181). Иными словами, могла стать «агитхоллом».

Рассматривая эту тенденцию с сегодняшних позиций, французская исследовательница Беатрис Пикон Валлен, пишет, что обращение к мюзик-холлу происходило от желания победить капитализм на его собственной территории. В то же время это использование порождало всеобщую утопию о «социалистической Америке», которой смогла бы стать Россия 20‑х годов[[182]](#endnote-182).

Еще одну «прививку» сделал отечественному искусству тех лет О. М. Брик. {91} До сих пор не вполне ясно, кем он был для «левого фронта искусств» — добрым ангелом или злым гением, который умел под любую точку зрения подвести теоретическую базу, особенно касающуюся коммунистической идеологии. Судя по удостоверению политотдела московского ГПУ, Брик служил в этой грозной организации с 1920 по 1924 год. Пользовался правом беспрепятственного выезда за границу и вместе с Маяковским был в Германии. Многие ноты и тексты мюзик-холльных песенок Фореггер получал именно от Брика.

После приезда из-за границы в 1923 году, Осип Брик рассказывал об опытах Веймарской школы Баухауза, показанных в Берлине. Воспитанники признанного центра современной архитектуры и прикладных искусств придерживались так называемого функционального направления, также проповедуя утилитарность современного искусства. Исходя из задач, которые были актуальны и в Советской России, Брик предполагал, что в театральной агитации может пригодиться увиденный им на Западе прием использования движущихся абстрактных плоскостей, «беспредметных» фигур[[183]](#endnote-183).

В позднее написанной книге «Эстрада перед столиками» Брик настаивал, что только эстрада может идти в ногу с сегодняшним днем и должна иметь вид политического кабаре, музыкального агит-холла[[184]](#endnote-184).

Ю. Карабчиевский считал, что Маяковский был под сильным влиянием Брика-теоретика: «незаурядность его как идеолога и наставника вполне очевидна. Он был начитан, знал языки, очень чувствовал конъюнктуру и очень ловко умел ее использовать»[[185]](#endnote-185).

У Фореггера с Бриком могла быть еще одна точка соприкосновения — оба окончили юридический факультет университета, только Брик несколько раньше и не в Киеве, а в Москве. Подсказка Брика особенно понадобилась ему тогда, когда в прессе посыпались на руководителя Мастфора обвинения в «фореггеровщине» (читай — безыдейной развлекательности, подражании Западу).

Был, еще герой, пришедший с Запада и служивший образцом для подражания многим деятелям левого искусства. Это Чарли Чаплин. Всех поражало эксцентрическое мастерство актера.

Как утверждал историк кино Ж. Садуль, «именно мюзик-холлу предстояло дать Чарли Чаплину его профессию и его выразительные средства. По четкости игры и слаженности ансамбля, — повторяет Садуль мысль Delluc, — Чаплин создает настоящие фильмы — балеты»[[186]](#endnote-186).

«Если вы сейчас заглянете в любой иностранный журнал, то увидите, что о Чаплине пишут и говорят все… Что же это за человек, что за удивительный натурщик? Почему нас к нему так тянет и почему он так знаменит? — писал в журнале “Кинофот” 1922 года будущий известный кинорежиссер Л. В. Кулешов. И отвечал так: мы знаем, что на кинематографе не нужны театральные актеры, мы знаем, что обыкновенный человек с несовершенным механизмом своего обывательского тела на кинематографе неприменим. Нам нужны необыкновенные люди… которые сумели бы воспитать свое тело в планах точного изучения его механической конструкции»[[187]](#endnote-187).

«Игра Чаплина, — вторил ему Фореггер в том же выпуске журнала, — не позирование перед экраном, а современная работа двух механизмов: киноаппарата и киноактера»[[188]](#endnote-188).

Хотя эти утверждения звучат сейчас необычно, их следует учитывать {92} всякому, кто оценивает зрелищные искусства ушедшей эпохи. То, что «маленький человек» Чарли Чаплина как раз протестовал против механистичности окружающего мира, было понято гораздо позже, когда люди привыкли к завораживающей силе производственных механизмов. А пока что режиссеры, не найдя подходящих «натурщиков», пробовали работать в кинематографе с неодушевленными предметами. Так возник «Механический балет» Д. Мэрфи (1924), в котором режиссеру ассистировал художник Ф. Леже. Характерно, что этот фильм, который высоко оценил С. Эйзенштейн, начинался оживленной с помощью мультипликации карикатурой на Ч. Чаплина[[189]](#endnote-189).

«Персонаж комических и трагибуффонных эпопей нашего времени, пролетарий — эксцентрик» — так называл его Парнах[[190]](#endnote-190).

«Первым опытом эксцентрической драматургии» назвали ФЭКСы (артисты Фабрики эксцентрического актера) пьесу «Женитьба или Совершенно необычайные приключения Чарли Чаплина». Их экстраординарный коллектив начал свою работу в Петрограде летом 1922 года. В него вошли молодые режиссеры, художники и актеры Г. Козинцев, Г. Крыжицкий, Л. Трауберг, С. Юткевич и Е. Кумейко.

«Манифест эксцентриков» состоял из четырех свистков — призывов:

«1. Актеру — от эмоции к машине, от надрыва к трюку.

Техника — цирк. Психология — вверх ногами.

2. Режиссеру — максимум выдумки, рекорд изобретательности, турбина ритмов.

3. Драматургу — сцепщик трюков.

4. Художнику — декорации вприпрыжку»[[191]](#endnote-191).

«Мы говорили, — подчеркивал один из фэксов Г. Крыжицкий, — о новом, сегодняшнем искусстве театра, впитавшем в себя темпы и ритмы современности, американскую сверхтехнику, которую еще предстояло догнать и перегнать. Мы призывали: “К машинам! Ремни, колеса и электричество! Ритм производства… фабрики, заводы, верфи!..”»[[192]](#endnote-192)

{93} Казалось, покоренные урбанистическими мотивами в искусстве Запада, современные художники совершенно забыли о том, что вчера главным источником вдохновения для них служили герои народного театра. Но в 1922 году возникла идея нового экспериментального спектакля, в котором традиционные герои арлекинады как бы погружались в иной, урбанизированный мир. Замысел принадлежал С. Юткевичу и С. Эйзенштейну.

Сценарий эксцентрической пантомимы «Подвязка Коломбины» был написан молодыми соратниками в мае 1922 года в Петрограде и говорил о близости опытам ФЭКСов и программе, декларированной в сборнике «Эксцентризм». Постановка не осуществилась — она требовала слишком больших затрат и вряд ли была выполнима актерски. Но в планах «Подвязка» значилась вплоть до того как С. Эйзенштейн покинул Мастфор, а идея, соавтором которой он был, вытеснилась новыми планами мастерской.

Сохранившийся сценарий пантомимы показателен. Эйзенштейн и Юткевич как бы в последний раз предлагали посмотреть на сюжет старой «арлекинады» и распрощаться с ним. Они сохранили драматургическую основу пантомимы Шницлера — Донаньи «Шарф Коломбины» или «Покрывало Пьеретты», но «американизировали» его, доведя до абсурда, до пародии. Впрочем, если Эйзенштейн и Юткевич чего-то и хотели добиться своей постановкой, то именно уровня эксцентрического искусства американских комиков экрана и мюзик-холльных эксцентриков. Внешним поводом для пародийного прочтения темы была игра слов в английском языке: Columbine — Коломбина и Colombian — относящийся к открытой Колумбом Америке, американский. Таким образом, «Подвязка Коломбины» в заголовке сценария перефразировалась как «Подвязка американки» (американской девушки) — «The Columbian Girl’s Garter».

На титульном листе сценария пантомимы стояло посвящение Мейерхольду: «Au patriarche de l’ Echarpe les nоtices de la Jarretiere», что в переводе с французского означало «Мастеру Шарфа — подмастерья Подвязки»[[193]](#endnote-193).

Многозначность посвящения угадывалась в преклонении учеников перед Мастером, в намеке на значительность его постановки «Шарф Коломбины» и в самом выборе темы, образов и приемов исполнения. Короткая фраза выражала и то предназначение, которое видели Эйзенштейн и Юткевич в своей творческой судьбе — звание подмастерья предполагает и профессиональный рост и продолжение дела Учителя. Не случайно было и то, что Эйзенштейн и Юткевич обыгрывали в названии именно постановку Мейерхольда, а не Таирова, театральных взглядов которого они, также как их учитель, не разделяли.

Название актов пантомимы соответствовало духу зарубежных бульварных детективов: «В когтях красавицы-авантюристки», «Ночь в Метрополитен-отеле или Подвязка-обличитель», «Нэд Рокер действует, или Смерть в объятиях электрического любовника».

Сюжет пантомимы сводился к следующему. Король подвязок, фабрикант Арчибальд Арлекин, предлагает Коломбине, любовнице престарелого виконта Пьеро, сменить титул Королевы шантана на звание «Королевы Подвязок» как более устойчивый и соответствующий духу времени. В качестве свадебного подарка Арлекин дарит ей новейший образец подвязок из стали.

Соблазн велик, и, чтобы избавиться от престарелого Пьеро, Коломбина {94} защелкивает подвязку у него на шее. Обнаружив исчезновение подарка, Арлекин устраивает невесте сцену ревности. Затем в действие вступает детектив Нэд Рокер (очевидная пародия на сыщика Ника Картера). Он выслеживает Коломбину и, усадив Пьеро на электрический стул, бросает ее в «электрические» объятия новоявленного зомби.

Любопытна развязка. Нэд Рокер оказывается переодетым Арлекином, само сценическое действие — цирковым розыгрышем, а попутно и рекламой подвязок. В финале некоторые из действующих лиц, снимая парики, обнаруживают свою «рыжую сущность», то есть причастность к цирковой клоунаде, эксцентрической шутке.

Будущие кинорежиссеры писали сценарий пантомимы по правилам немого кино. Сюжет, содержание эпизодов были обозначены параллельно с видеорядом — собственно, пантомимой. По замыслу авторов, в первом акте «персонажи должны были передвигаться только по вертикали, цепляясь за перекладины». За окном мансарды Пьеро, где происходило действие, «открывался современный город в электрических и неоновых рекламах».

Во втором акте декорация должна была трансформироваться. Окно мансарды наклонялось, образуя подсвеченный пол с матовыми стеклами. В глубине сцены предполагалось разместить музыкантов джаз-банда, бывшего в то время необычным новшеством. За их спинами художники намеревались изобразить гиперболические инструменты и фигуры музыкантов в многократном увеличении. Над головами джазменов предусматривалась установка трапеции с растяжками для номеров эквилибристики. От нее к куполу уходил канат, по которому должен был спускаться Арлекин — артист Мастфора Ф. Ф. Кнорре, который профессионально исполнял акробатические и цирковые трюки в других спектаклях. Позже С. Эйзенштейн включил этот «аттракцион» из несостоявшейся постановки в свой спектакль «Мудрец», где по канату ходил будущий известный кинорежиссер Г. В. Александров.

Сценарий «The Columbian Girl’s Garter» вообще был насыщен цирковыми элементами. Так, например, сцену своего туалета престарелый Пьеро должен был проводить, повиснув вниз головой на перекладине.

Коломбина участвовала в комическом антре с шан-барьером, где ее партнерами должны были стать клоуны Pipi & Fax (этими шутливыми прозвищами награждали друг друга в жизни авторы сценария). Приемы клоунады также часто описываются в сценарии предполагавшейся постановки. От ударов по голове у одного из героев должен был сплющиваться цилиндр, в носу загораться электрическая лампочка, гудеть клаксон между фалдами фрака. Ряд цирковых трансформаций завершали полицейские с палками, превращавшимися в «римские свечи», откуда ползли разноцветные ленты. Затем из палок разворачивались полотнища с изображением женских ног в подвязках.

Сценарий, рассчитанный на труппу Мастфора, включал, таким образом, весь арсенал постановочных трюков Фореггера с использованием шумового оркестра, чечетки, бокса и исполнением куплетов, эксцентрических и модных в быту танцев. Конец второго действия, по законам фореггеровских постановок, заканчивался переполохом, шумом, свистками. Об истоках замысла неожиданно должна была напомнить музыка Донаньи, задуманная для аккомпанемента к выходу Коломбины и сменявшаяся позднее шумовым оркестром и звуками мюзик-холла.

{95} Интересен был замысел пародийного подтекста — грим Пьеро напоминал о маске А. Н. Вертинского, к тому времени эмигрировавшего. Некоторые образы вызывали в памяти героев развлекательно-детективных кинолент Луи Фейяда о Фантомасе, вампирах, напоминали типов, изображенных в графических работах Ф. Валлотона, костюмы П. Пикассо к балету «Парад», а в облике Арлекина предполагалось ироничное портретное сходство с самим руководителем Мастфора — в то время он отдавал предпочтение американским моделям одежды.

Всеобщее увлечение Америкой пародировалось в куплетах «Настоящая Америка только у нас!». Авторы сценария ввели в действие неких Па и Ма («наемных» родителей авантюристки Коломбины, приглашенных с целью замаскировать ее происхождение и род занятий). Эйзенштейн и Юткевич назвали их «Великосветские эмигранты» (Россия № 2), не забыв упомянуть их отношение к царскому двору. По саркастическому замыслу авторов, Ма и Па должны были выходить на сцену из дверей с надписями «For men» и «For women».

Авторы щедро разбросали в сценарии пародийные краски, злободневные намеки и политические аллюзии, используя элементы буффонады и шаржа, приемы агит-спектаклей, эстрадно-музыкальных жанров, цирка и пантомимы.

Задуманная постановка была, таким образом, и подведением итогов сделанного в Мастфоре на определенном этапе, и эскизом будущих работ Эйзенштейна и Юткевича. Они, по сути, прощались с театральной «арлекинадой» не только как с источником выразительных приемов, но и как с темой для художественного воплощения и преображения. Сценарий трансформировал в противодвижении две темы — приземлялась возвышенность и трепетность старинной комедии, а в пародийности детективно-урбанизированного действия угадывался более жесткий и трезвый взгляд на мир.

Эйзенштейн и Юткевич стремились к созданию динамичного зрелища, соединяя разнохарактерные трюки эксцентрического стиля.

{96} В. Б. Шкловский в статье 1928 года утверждал, что теория монтажа аттракционов (значащих моментов) связана с теорией эксцентризма. «Именно люди, прошедшие сквозь эксцентризм, — настаивал он, — сумели овладеть новым материалом»[[194]](#endnote-194).

«Школой монтажера является кино и, главным образом, мюзик-холл и цирк, — излагал Эйзенштейн в статье 1923 года “Монтаж аттракционов” сложившиеся взгляды, — так как, в сущности говоря, сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль — это построить крепкую мюзик-холльную-цирковую программу, исходя из положений, взятых в основу пьесы»[[195]](#endnote-195).

В ранних опытах Эйзенштейна «монтаж аттракционов» был соединением элементов мюзик-холла, цирка, ревю в одном драматургическом построении. Позднее Эйзенштейн выдвинул концепцию «вертикального», то есть одновременного, симультанного монтажа, на котором остановился в своей театральной эстетике Брехт.

Проводником новаторских идей искусства Советской России в Германии был сподвижник Маяковского, Мейерхольда и Эйзенштейна С. М. Третьяков. Позднее он тесно сотрудничал с Брехтом. Но всего убедительнее говорили о себе произведения новой эпохи, рожденные в полемике с отжившими канонами искусства, и отражавшие новые, диалектически сложные понятия: «Мистерия-буфф» и другие спектакли Мейерхольда, «Хорошее отношение к лошадям» Фореггера — Масса. Их оплодотворяли не только политические (что было неизбежно), но прежде всего художественные идеи. Те, которые, по меткому замечанию Фореггера, всегда «летают в воздухе».

{97} «Ни дилетантские попытки возродить пляшущую душу Эллады, произведенные А. Дункан, ни эстетно — археологические chef-d’œuvre’ы Фокина, ни барочные результаты случки классической и пластической школ в работах К. Голейзовского и его эпигонов не могут быть названы провозвестниками “Танцевального Октября”».

Н. Фореггер

# XI

Эволюция взглядов Фореггера на танец связана с программой «Театрального Октября» — движения, которое повлекло за собой переоценку наследия прошлого. Но, поскольку у «Театрального Октября» был бесспорный лидер Мейерхольд, Фореггер, как это можно понять из его деклараций, готовился к роли вождя «Танцевального Октября».

«Танцевальный Октябрь» рождался с естественным для балета опозданием. В сравнении с театром драматическим, балет во все времена осваивал новые темы и выразительные приемы медленнее. Специфика балетного искусства подсказывала, что обновление стилистики танца должно предшествовать созданию новых образов. Но чтобы понять, какой язык танца соответствует новому характеру эпохи, нужно было одолеть полосу экспериментальной работы.

Опыт «Театрального Октября» и собственная практика подсказывали Фореггеру, что давно знакомым образам можно придать неожиданный, злободневный оттенок. Эксперименты часто начинались со стилизации, с пародии. Так было и на этот раз. В начале 1920‑х годов Фореггер показал свой вариант номера М. М. Фокина, поставленный на музыку К. Сен-Санса.

«Умирающий лебедь» был одним из самых популярных номеров концертных эстрад. Но его символика со времени премьеры 1907 года воплощалась по-разному. От трактовки исполнительниц зависело, будет ли «Лебедь» одухотворенной поэтической миниатюрой либо останется «дежурным» концертным номером.

Конферансье Н. Н. Смирнов-Сокольский, десятки раз объявлявший «Лебедя» в заурядном исполнении, неуважительно «перекрестил» его в «Помирающего лебедя»[[196]](#endnote-196).

Гениальное творение Фокина было переходной вехой от традиционного классического танца к эпохе новых пластических открытий. Но лишь немногие балерины способны были уловить эту особенность.

Рождаясь как имитация скверного исполнения этого номера, «Лебедь» Фореггера подражал «птичьим» повадкам, копировал изобразительную сторону «гибели» птицы. Здесь пародист как будто угадал слова Фокина, записанные им в середине 1920‑х годов за рубежом и дошедшие до нас гораздо позднее: «Всякое реалистическое изображение физического {98} страдания должно быть исключено совершенно.

Жизненный жест, из которого развивается танец, должен быть возвышен над подлинной правдой, возвышен до правды художественной. Сведение этого танца к имитации птицы есть заблуждение многих исполнительниц»[[197]](#endnote-197).

Когда Фореггер решил поставить своего «Умирающего лебедя», его первой воплотила мастфоровка Татьяна Баташева, а эскиз костюма делал для нее Борис Эрдман. К традиционной белой балетной пачке были добавлены «крылышки» на руках, а белые перья на голове создавали контур птичьей головки. Вокруг шеи исполнительницы вилась кроваво-красная лента и терялась в складках юбки. «Раненый» лебедь трепетал и метался, предчувствуя смерть.

Затем Н. М. Фореггер предложил исполнить этот номер Л. Н. Семеновой. Но это был уже другой «Лебедь», черный, с целой копной вороньих перьев на голове, будто взъерошенный, «злой». «Ты не прикалывай красную брошечку как Анна Павлова, — сказал Фореггер Семеновой, — и красная ленточка нам тоже не понадобится. Танцуй как бы с подстреленным левым крылом. Представь, что левая рука — мертвая, двигать ею ты не можешь. Вся выразительность — в правой руке[[198]](#endnote-198)».

Репетировали три месяца и десять дней, пока получилось. Трико на одном плече держалось на тонкой резиночке и, казалось, она вот‑вот оборвется. Поверх трико очень короткая пачка. Ноги в черных тапочках и весь танец, соответственно на полупальцах. Босиком танцевать нельзя было — пол холодный, занозы в досках. А когда у Фореггера спрашивали, почему Лебедь черный, он лукаво отвечал: «Разве можно по грязному полу кататься в белой пачке? А на черном фоне меньше видно грязи».

Шею балерины обвивала повязка-корсет, переходящая на затылке в шапочку-маску с имитацией клюва ближе к переносице.

Танцовщица не «выплывала» из кулисы, как у Фокина, а, будто выброшенная и подкошенная невидимой силой, вылетала оттуда, падая и несколько раз переворачиваясь в кульбитах. Инерция полета после сразившего ее удара была настолько сильной, что «лебедь» дважды кувыркался колесом вдоль рампы, пытаясь удержать равновесие.

Пианист следил за этими движениями и соответственно менял темп, синкопируя и делая неожиданные ферматы.

Падая ничком, танцовщица прогибала тело и, высоко держа голову и ноги, покачивалась дугой на полу. В череде «колес» и кульбитов возникал образ птицы с перебитым левым крылом, которое безвольно свисало. Правая же рука-крыло трепетала, что создавало будоражащий ритм, вносило в танец драматическую окраску.

Пытаясь «взлететь», танцовщица отрывалась от земли, переворачивалась через голову на полусогнутые руки и тело, едва погасив удар, снова трепетало. Теперь уже, опираясь на одну «здоровую» руку-крыло, танцовщица, быстро и мелко перебирая ногами, вращалась вокруг «оси» как волчок.

Драматургия танца следовала схеме движений Фокина, где выход также заканчивался падением на колено, а попытка взлететь — обреченным вращением на пальцах. У Фореггера, как и у Фокина, эти ключевые «фигуры» танца повторялись дважды, соответствуя репризе в музыке.

Лебедь Фореггера на повторах основной музыкальной темы еще ожесточеннее пытался взлететь, но, утратив последние силы, падал на {99} спину, сжав согнутые в коленях ноги и протиснув между ними руки с расставленными пальцами.

Так к черному Лебедю приходила некрасивая смерть. Так становилось ясно, что из пародии у «пересмешника» получилась оригинальная драматическая сцена, выстроенная на слиянии танца и пантомимы, акробатики и свободной пластики. Она вызывала у критиков неожиданные, но интересные художественные ассоциации: «Прямые и обратные кульбиты и шпагат в фокинском рисунке “Умирающего лебедя”… это, пожалуй, по-своему значительно как “приклеенная” к небу фигура еврея в “Окрестностях Витебска” М. Шагала»[[199]](#endnote-199).

Споры о том, выстоит ли Лебедь классического танца, возможно ли сохранить балет в его традиционном виде, продолжались в советском искусстве вплоть до начала 1930‑х годов. И все это время черный «Лебедь» Фореггера вызывал интерес и неоднозначную оценку. В 1924 году этот номер включил в репертуар «Кривого зеркала» А. Р. Кугель.

У Кугеля Фореггер поставил еще две балетные пародии.

В пантомимической сцене «Безумие Жизели» героиня выступала одновременно герцогиней и крестьянкой. На ее голове поверх растрепанных волос была одета маленькая корона, платье из темно-малинового бархата венчал накрахмаленный кружевной воротник, а из-под фижмы виднелась простая крестьянская юбочка (художником здесь выступил П. Галаджев).

Делая придворные реверансы невидимому партнеру, Жизель величественно протягивала руку в перчатке с бантиком, но то ли внезапно вернувшийся рассудок, то ли приступ безумия заставлял ее упасть на колени, сорвать корону и в отчаянии покатиться по земле.

Оглядевшись по сторонам, Жизель искала глазами своего суженого, потом с надеждой устремлялась за воображаемым прохожим, будто увидев в нем Альберта. После этого размеренной походкой снова проходила в придворном танце. Наконец, обессилев, медленно садилась, по-турецки сложив ноги и в полной безнадежности уставившись в одну точку…[[200]](#endnote-200)

Вторая пародия была полностью выдержана в ироническом тоне и называлась «Зачарованный и разочарованный лес или Счастливое бракосочетание с благоприятными из оного вытекающими последствиями».

В спектакле действовали собранные из разных балетов, узнаваемые по аналогии персонажи: Лесничий, Жена Лесничего, их дочь Флориана, Принц, Злой Колдун Би-Ба-Бо, Добрая Фея Андромеда.

Объектом пародии у Фореггера становился не только классический балет, но и танцы К. Голейзовского, Айседоры Дункан.

В номере «Красная Сидора» подчеркивалось несоответствие между стилистикой танца Дункан, ее одеянием, музыкальным сопровождением с одной стороны и заявленной революционной темой — с другой.

Исполнителем пародии был артист Мастфора Н. К. Хрущев. Толстый, рыжий и веснушчатый, он был одет в изумрудный хитон, а на голову надевал длинный парик морковного цвета. Под хитоном были одеты только трусики — так достигалось ироническое «сходство» с Дункан.

Конферансье с нарочито провинциальным акцентом объяснял происходившее на сцене (номер шел под одну из мазурок Шопена): в каком месте согбенная спина и опущенные руки символизировали угнетенное состояние пролетариата, а в каком он выражал надежду на лучшее будущее…[[201]](#endnote-201)

{100} В номере «Голей Зовского», пародировавшем танец Голейзовского, полуобнаженные артисты располагались на разных уровнях многоярусного станка, будто на полках русской бани-парилки. Поводом для иронического взгляда служила хореография «Фавна» Дебюсси из репертуара Камерного балета, которая перекликалась с аналогичным номером из репертуара В. Нижинского. Под одобрительный смех зрителей артисты стегали друг друга вениками, пока ни добирались до самой высокой ступени «парилки». Затем в изнеможении падали вниз, образуя кучу из полуголых тел. Конферансье торопливо и сконфуженно задергивал занавес…[[202]](#endnote-202)

Для Фореггера Голейзовский был постановщиком того же типа, что и Таиров — в театре драматическом. Такие параллели правомерны без иронии. И Таиров и Голейзовский пришли к идее обновления сцены еще до Октября. Оба от актерской практики перешли к самостоятельным постановочным опытам и организовали с этой целью театры-студии. Совпадали даже их жанровые названия — Камерный театр Таирова и Камерный балет Голейзовского. Одинаково характерным для постановщиков были поиски эмоционально насыщенной формы, изысканной по стилю и потому далекой от методов прямого агитационного воздействия, которые требовал «Театральный Октябрь», а вслед за ним «Танцевальный Октябрь». С Голейзовским, как и с Таировым, Фореггеру было не по пути.

В соответствии с заветами «Театрального Октября», Фореггер включил в репертуар героическую тему. Он поставил в 1924 году танец буденновца (бойца буденновской кавалерии) для пластически одаренной Л. Семеновой. Артистка была одета в красную гимнастерку и стилизованный шлем с большой красноармейской звездой. На груди гимнастерки были вышиты три полосы синего цвета. Галифе, высокие сапожки, портупея с офицерской кобурой дополняли по эстрадному броский костюм.

Музыку написал М. Блантер, который некоторое время заведовал музыкальной частью Мастфора. Под стремительную, маршеобразную музыку буденновского танца (он получил соответствующее духу времени название «Буд‑бег») артистка исполняла элементы русских плясовых движений, {101} маленький чечеточный перебор, кабриоли. Заканчивался номер гордой пробежкой по диагонали сцены и двумя пируэтами, а в финале следовал холостой, но эффектный выстрел из пистолета[[203]](#endnote-203).

Симбиоз кинематографических приемов, почерпнутых из пластической палитры Чаплина и буффонадных трюков самого Фореггера, воплотился в одном из самых популярных мастфоровских номеров «Прогулка, страсть, смерть» на музыку Б. Б. Бера. Экспрессионистское название не совсем точно отвечало характеру зрелища. Стеснительное ухаживание маленького человека, загримированного под Чарли Чаплина (И. К. Калиныч), жеманное кокетство барышни-секретарши (Л. Н. Семенова), бесцеремонное заигрывание с нею увальня-докера (В. П. Петров) — все говорило об использовании привычных образов-масок с целью их осовременивания.

Один из самых язвительных критиков, В. Е. Ардов в статье о «Вечере танцев» Мастфора, состоявшемся в ноябре 1923 года, не скрывал, что считает танец Фореггера «дилетантством», но делал неожиданный вывод: «Я думаю, что таким же дилетантством, как эти имитации машин или прогулки с поцелуями “пишмашинисток” и кочегаров, были зачаточные танцы первобытных народов». Однако, оставляя шутливый тон, Ардов писал, что «так же как последние соответствовали своей эпохе, эти робкие попытки отражают наше время. Из них должен родиться новый танец — танец города»[[204]](#endnote-204).

Появления нового танца ожидали. Его торопили в многочисленных дискуссиях 1920‑х годов о судьбе хореографического искусства.

Фореггер, теоретизируя, представлял себе азбуку современного танца, состоящей из «элементов физкультуры, акробатики и даже негритянского стэпа. Пора, — писал он, — подумать о стилистике и фразеологии»[[205]](#endnote-205).

Он был не одинок в своих поисках — в эстрадных представлениях часто возникали на сцене поставленные Н. Глан, А. Румневым, Э. Меем танцевальные зарисовки быта, эксцентрические образы, которые легко было увидеть в повседневной жизни. Зарождаясь в этих эскизных опытах, стиль танца трансформировался, обобщался в спектаклях Ф. В. Лопухова, В. И. Вайнонена, Л. А. Лащилина.

Образы положительных и отрицательных персонажей дифференцировались несложным путем. Фокстроты, шимми, ту-стэпы и прочие бытовые танцы противопоставлялись «физкультурной» пластике, прочно входящей в жизнь энергичной страны.

Однако художественный результат этих экспериментов не всегда совпадал с социальным пафосом, со смыслом поставленных перед искусством политических задач. И тогда большей удачей, чем физкультурные, плакатные номера оказывались западные шлягеры. Агитационным пьесам-однодневкам зрители предпочитали смешные пародии на них же, а современной комедии масок — представления старинного площадного театра с оригинальными масками.

Все смешалось и в репертуарной афише Мастфора. На ней значилось уже «Улучшенное отношение к лошадям» (так теперь называли знаменитый «Хоротлош», вызвавший обильную критику вследствие исполнительской халтуры). «Сверхъестественный сын» соперничал в популярности с «Воровкой детей». Труппа, насчитывающая всего 27 актеров, умудрилась показывать большие вечера пародий и танцев машин, оперетту «Тайны {102} Канарских островов» и «Парад шарлатанов». Но от внимательных критиков и постоянных зрителей Мастфора не ускользало: то, что с такой легкостью и непосредственностью делали актеры в обозрениях, пародиях и других спектаклях малых форм, в «больших» жанрах требовало иного уровня профессионализма, иной жанровой окраски. Эксцентрические приемы, цирковые трюки переходили из одной постановки в другую, заставляя думать об исчерпанности постановочной палитры Фореггера. Не случаен уход из Мастфора в 1923 году целой группы артистов и творческих работников.

Сначала в Театр революции отправились драматург и идеолог Мастфора В. Масс с женой Н. Львовой. В балетную труппу К. Голейзовского ушла первая жена Фореггера С. Савицкая, покинул Мастфор С. Юткевич (С. Эйзенштейн ушел из театра Фореггера несколько раньше).

Газета «Правда» напечатала письмо в редакцию трех коммунистов, которые резко обвиняли Фореггера в том, что он «одной стороной своего существа шлет улыбочки в сторону рабочего класса в виде танца машин, а другой, подлинной и органической своей стороной, обращается к наглому рылу буржуазии, попирающей своими лакированными ботинками то, что дорого рабочему классу»[[206]](#endnote-206).

Против «фореггеровщины» в газетах и журналах началась настоящая кампания. Фореггер пытался каяться, но вызвал еще большую иронию — в журнале «Зрелища» была опубликована карикатура В. Ардова «Фореггер борется с фореггеровщиной», где сам режиссер и балетмейстер представал как бы в двух ликах — античного воина в тунике, шлеме и ползучего змия с трубкой во рту, против которого воин направлял свой меч, обороняясь щитом.

Свою лепту внесла и петроградская критика — труппа Фореггера в 1923 году побывала на гастролях в городе на Неве. В журнале «Жизнь искусства» постановки Фореггера были названы «гнилым товаром», «организованной пошлостью», «площадными откровенностями». Заключалась рецензия почти скандально: «Мастера от Фореггера, вас ожидает Москва»![[207]](#endnote-207)

В Петрограде Фореггера поддержал Утесов, предложив ему постановку в своем «Свободном театре» и гастроли с несколькими мастфоровцами, чем Фореггер не преминул воспользоваться.

В Москве содействие Мастфору оказывал О. М. Брик, который согласился {103} взять на себя литературную часть мастерской, а на должность заведующего художественной частью пригласили известного фотомастера и графика А. Родченко, верного соратника по ЛЕФу.

В прессе тут же появились новые репертуарные планы Мастфора — «Петрушка» И. Стравинского, «Сюита-Бергамаск» К. Дебюсси, «Бесприданница» А. Островского и вечер одноактных чеховских водевилей. Брик предложил несколько новинок: «Падение Елены Лей» А. Пиотровского, «Эуген несчастный» Э. Толлера и трагигротеск Ф. Филиппи «Клоун господа» (другое название «Живой — мертвый»).

Кроме последнего спектакля репертуарный план оказался несбыточным.

Неудачей окончились репетиции «Падения Елены Лей» — актеры были не готовы к «серьезному» репертуару с пьесами, где основой служил литературный текст, а не монтаж аттракционов, номеров мюзик-холльного жанра. Поначалу Фореггеру казалось, что пьеса Пиотровского (парафраз античной темы о Елене Троянской) может быть решена обычными для него приемами осовременивания масок, но материал этой трактовке не хотел поддаваться.

А в петроградском театре Новой драмы режиссером А. Грипичем, по свидетельству критики, пьеса была поставлена в… фореггеровских традициях.

Автор журнала «Жизнь искусства» подметил американизированный дансинг, подражание эксцентрическим приемам ФЭКСов и Фореггера, но поданный уже в несколько пародийном ключе — как нравы и традиции зарубежной жизни[[208]](#endnote-208). Почти так представляли себе Эйзенштейн и Юткевич новый вариант «Подвязки Коломбины».

Итак, стиль заграничной жизни снова нужно было не приветствовать, а разоблачать. Новая мораль советского общества диктовала другие законы — НЭП сдавал свои позиции, а с ним уходили пристрастия к подражанию Западу.

Этой цели должна была соответствовать новая постановка Фореггера.

{104} «Мы уже слышали, — писал драматург и критик Я. Апушкин в журнале “Новый зритель” (даже название журнала подчеркивало перемену взгляда на зрелищные искусства) — Фореггер отрекается от “фореггеровщины”, становится на путь серьезных идеологических исканий.

Попыткой сдержать взятые на себя обязательства является постановка пьесы Филиппа “Клоун Господа”, в Мастфоре названная “Живой — мертвый”.

Прежде всего о пьесе.

Представьте себе “Смерть Тарелкина” [пьеса А. Сухово-Кобылина — А. Ч.], упрощенную и схематизированную до последнего предела.

Герой (вернее — страдалец) этой пьесы лишен каких-либо индивидуальных особенностей: его мистификаторская смерть служит лишь толчком для развертывания событий — с одной стороны и для демонстрации уродства “цивилизованного” общества — с другой.

Поскольку логика событий стремительна и жестока (она приводит страдальца на плаху) и поскольку “уродства” очевидны — постольку из соприкосновения этих двух основных для пьесы моментов — возникает трагический гротеск.

В течении всего спектакля, — свидетельствует Я. Апушкин, — нельзя было определить — как нужно принимать происходящее на сцене — всерьез или с легкостью. Теперь — после последнего занавеса — я знаю, что {105} все было серьезно, вплоть до последней картины с ее финальным обращением к публике. Несмотря на взятое на себя обязательство борьбы с фореггеровщиной, сам Фореггер не в состоянии от нее избавиться.

Трагический гротеск Филиппа он ставил так же как “Сверхъестественного сына”, как пародии. Фореггер оказался бессильным преодолеть самого себя и, так как это бессилие начинает принимать хронический характер, — мы вправе задать Фореггеру прямой вопрос о Фореггере же: Живой или Мертвый?»[[209]](#endnote-209)

Вполне ли справедливы были суровые и нелицеприятные суждения критика — вопрос не самый главный. Ибо в постановке пьесы «Клоун Господа» и его новом названии действительно была судьба, ее мистическое предопределение.

7 января 1924 года после окончания спектакля «Живой — Мертвый?» на сцене остался гроб. Старые актеры говорили Фореггеру, что его надо убрать за кулисы: гроб на сцене — дурная примета. Но он на это особого внимания не обратил.

Ночью 8 января снег, наваливший во время снегопада, стал подтаивать, и через прохудившуюся крышу вода попала на контакты временной проводки. Пожар разгорелся утром.

Когда Фореггер, разбуженный мастфоровцем В. Петровым, погонял извозчика, уже с Воздвиженки увидел черный дым, высоко вздымавшийся над Арбатом и тускло-алое зарево. Подходы к зданию оцепила милиция. Шли дворами, через лазейку в заборе проникли во двор, когда занялась крыша. Языки пламени будто нехотя выскальзывали из слухового окна. Бледный руководитель Мастфора что-то невнятно пробормотал, зажав зубами погасшую трубку. Сквозь звон трескавшихся стекол, шипение струй воды и рев пламени Петров расслышал слово «репертуар». Он подбежал к пожарникам, что-то стал им объяснять, но на него махали руками, пока не признали «своим» — бывший пролеткультовец действительно служил в пожарной части.

Петрову дали каску, робу и стали поливать в четыре ствола. Выбили окна в полуподвал, и он провалился в дымную тьму, пока через несколько долгих минут появился в проеме, прижимая к себе плюшевую скатерть со всеми текстами пьес, которые хранились в кабинете Фореггера. Пожар погасили к трем часам дня. Сгорели сцена и зрительный зал, практически все декорации. Больше повезло костюмам — они находились в подвале и оказались лишь слегка залитыми водой. Крыша рухнула в зрительный зал — дом на Арбате, 7 выглядел мрачно и жутковато.

Через две недели умер Ленин; траур, в который погрузилась Москва и вся страна, надолго отодвинул заботы о будущем Мастфора.

{106} Дитя переходной эпохи, художник и поэт разорванного противоречиями современного города… И художественный и материальный конец его Мастерской не случаен. Удастся ли ему найти новые формы и новые ритмы тому мюзик-холльному театру, который он всегда создавал на протяжении своих поисков, — кто знает? Во всяком случае, судьба этого режиссера-реставратора и экспериментатора показательна для эпохи, переживаемой театром.

П. Марков, 1924 г.

Будущее за кино и мюзик-холлом.

Н. Фореггер, 1924 г.

# XII

После пожара, отнявшего у Фореггера большую часть материальных ценностей, накопленных за годы работы, оставалось снова впрягаться в театральную повозку и отправляться в новое странствие на поиски более счастливой судьбы.

И горячие защитники Фореггера и его яростные недруги, впрочем, сходились в одном: пожар совпал с творческим кризисом Мастфора, а, возможно, и стал его косвенной причиной.

Но дело было не только в самом руководителе Мастерской. За короткий срок изменились тенденции в развитии театра в целом, сгладились острые углы между художниками «левого» искусства и мастерами, которые оставались на позициях академического стиля.

«Противоречивость объединения под одним флагом Мейерхольда, Фореггера, Эйзенштейна, Фердинандова, проводивших знак равенства между левизной политической и художественной, вскрылась до конца, — писал в 1924 году П. Марков. — Мюзик-холлу Фореггера оказалось не по пути с Мейерхольдом. Ритмометрические изыскания Фердинандова были осуждены на одиночество и обособленность»[[210]](#endnote-210).

Согласиться с переменой участи всегда нелегко. Трудно было справиться Фореггеру и с инерцией театральной практики.

21 марта «Вечерняя Москва» опубликовала анкету к трехлетию работы Мастфора[[211]](#endnote-211). Вначале слово было предоставлено самому руководителю мастерской:

«О себе.

Самое затруднительное дело.

Похвалить — скажут самореклама.

Облаять — самобичевание.

{107} В буржуазном интервью можно рассказать о цвете волос своей бабушки, характере любимого фокса, числе трубок, и все будут довольны — и интервьюер и публика. У нас надо по существу повестки дня. Но как можно говорить о работе, когда все сделанное левыми режиссерами носит, прежде всего, разрушительный характер.

Положительны для меня только опыты по динамике нахождения новых возможностей танца взамен одряхлевших и слащавых форм прошлого. Верю в одно — театр доживает последние дни, скоро он будет никому не нужен. Поэтому от души могу приветствовать ту мюзикхоллизацию старых пьес, тот монтаж сценических аттракционов, которые проводят Вс. Мейерхольд и С. Эйзенштейн в “Лесе” и “Мудреце”. Будущее за кино и мюзик-холлом.

**Всеволод Мейерхольд о Мастфоре**

Несчастье, разразившееся над Фореггером как раз к его юбилею (потеря театра вследствие пожара) не дала возможности показать свою новую идеологическую линию. Во всяком случае, Фореггер — хороший формовщик театрального зрелища, мог бы оказать республике большую пользу, соответственно выравнивая свою идеологию. Желание к этому у него было. Нужно было дать ему возможность планомерной работы. Я думаю, что было бы полезно перегруппировать наших режиссеров. Всем известно, что в Малом академическом театре вопрос с режиссурой обстоит слабо: один И. С. Платон не справляется. Если в Малый театр дать Таирова, то польза будет обоюдная. Малый театр омолодится под влиянием Таирова, а Таиров будет иметь возможность ставить русский театр на основе крепких традиций Малого театра. Освобождающийся пост Таирова в Камерном театре мог бы занять Фореггер и направить работу труппы в некоторый неэстетический план. Обновление крови — хорошая вещь, которая, по моему, с успехом может и должна применяться не только в коннозаводстве, но и в театре.

{108} **А. Р. Кугель**

Работа Фореггера очень ценная, по моему мнению. Он сумел показать — это главное — что нет никаких “низких” и “высоких” театральных жанров, а что всякое мастерство, и мюзик-холл также, требует культуры и образованного вкуса. Если можно так сказать, Фореггер поднял эстраду до уровня сцены. Эта его заслуга не забудется русским театром. Желая всяких успехов Фореггеру, я полагаю, что чем специализированнее будет этот жанр, тем больше он преуспеет.

**А. Я. Таиров**

Не был, не видел, не могу высказаться.

**А. И. Южин**[[212]](#endnote-212)

Мне удалось видеть несколько раз его отдельные выступления, которые мне показались интересными и многообещающими.

**Н. О. Волконский[[213]](#endnote-213) о Фореггере**

Мастфор — это мастерство Фореггера, это Фореггер. Будем говорить о нем. Зову на помощь сравнения. Человек, обладающий большим даром речи, которому нечего сказать. Рукоплещем форме. Тоскуем о содержании. Мастфор — явление интересное, желаем ему стать значительным».

Спектр мнений, высказанных в адрес Мастерской Фореггера объективно отражал суть происходящих в театре перемен. Как обычно, они были вызваны прежде всего новыми идеологическими установками.

Американский историк-славист Timothy O’Connor проницательно заметил в книге о Луначарском, что к тому времени различия между политикой и искусством начали стираться. Здесь О’Коннор опережает советских исследователей театра, слишком поздно получивших возможность свободно высказываться на эту тему. «Уже в 1924 году в культурный нэп были внесены коррективы, в ходе дискуссии о партийной политике в искусстве от принципа невмешательства решили отказаться»[[214]](#endnote-214), — делает справедливый вывод американский исследователь.

«Комиссары», таким образом, появились не только в армии и на флоте, но и в искусстве — партия большевиков ставила на руководящие посты идеологических надсмотрщиков. Так в Мастфоре, еще не потерявшем собственное помещение и пока не расформированном, появился в качестве директора бывший чекист В. Маркичев[[215]](#endnote-215).

Как выяснилось, он с пристрастием относился к театральному искусству и даже сдал экстерном экзамены, закончив театроведческое отделение ГИТИСа. Поначалу Маркичев довольно терпимо относился к спектаклям Фореггера, защитив его постановку «Тайны Канарских островов» от обвинений в прессе, а после пожара способствовал поискам нового помещения. Маркичеву недолго пришлось быть директором сгоревшего театра. После неудачной попытки возродить Мастфор в виде нового Театра современной буффонады, пародий и сатиры, он был назначен на более высокий пост управляющего московскими зрелищными предприятиями. А уже оттуда руководил дальнейшим формированием театра этого жанра, получившего в 1924 году окончательное название «Московский театр сатиры». Главным режиссером его стал Д. Гутман, который пригласил Фореггера на пост главного балетмейстера, однако это предложение запоздало — у бывшего руководителя Мастфора уже были свои, более интересные планы.

После пожара Фореггер работал вдвое больше обычного и старался {109} дать работу своим студийцам, которые зарабатывали, в основном, танцами на эстраде. На выручку соратнику приехал из Ленинграда Л. Утесов, который снова взял в программу гастролей несколько номеров мюзик-холла Фореггера, показанных в саду «Эрмитаж».

Сам руководитель Мастфора нередко выступал в подобных концертах как исполнитель куплетов и песенок из репертуара западных кабаре. Их героями были докеры, матросы и их подружки, а текст не отличался большой изысканностью и вкусом. Как режиссеру, ему тоже не грозила участь безработного.

Уже в конце февраля 1924 года в полуподвале ГИТИСа, где когда-то уютно размещался театр «Летучая мышь», состоялась премьера оперетты в его постановке. Артисты бывшего театра Корша[[216]](#endnote-216) В. Топорков, В. Торский, А. Кторов и Т. Оганезова прилежно выполняли задания режиссера, но эффект был далек от того, который производили в опереточных постановках мастфоровцы. В скетч на тему адюльтера «Карьера Пирпойнта Блека», сочиненный драматургом А. Файко и композитором В. Фоминым, Фореггер вставлял, как и обычно, эксцентрические трюки, танцы-шимми, фокстроты и танго. Публике, посещавшей этот спектакль, нравилась и новая вывеска коршевского театра «Павлиний хвост» и музыка Фомина, автора популярных в то время романсов.

Работа Фореггера нравилась и самому Фомину. Поэтому он способствовал приглашению режиссера и балетмейстера на новую постановку — в хореографическом техникуме ему заказали балет «Макс и Мориц». Детскую сказку по мотивам рисунков В. Буша, сатирика и карикатуриста, ставили как балет многие постановщики, в том числе и К. Голейзовский. Еще тогда сюжет и моральные выводы истории двух юных лоботрясов были признаны неподходящими для воспитания детей в новом советском государстве: озорники Макс и Мориц подпиливали мостики, подсыпали в трубку курильщику порох, портили пекарю квашню и делали окружающим прочие пакости.

Веселая клоунада, устроенная Фореггером для будущих артистов балета, тоже не была театрализованным нравоучением. Но сам факт приглашения балетмейстера в учебное заведение академического толка мог показаться символом перемен в подходе к сценическому танцу, признаком его обогащения нетрадиционной хореографической лексикой.

Фореггера по-прежнему не покидала мысль о роли лидера «Танцевального Октября». На гастролях в Казани, куда выехала вскоре группа мастфоровцев, Фореггер заявлял в прессе:

«Я считаю, что никакого кризиса в области сценического искусства сейчас нет. Ряд достижений, выкованных в результат упорной работы современных мастеров сцены, служит этому ярким подтверждением. Период исканий и первоначального накопления уже прошел. Мы переходим к систематизации и специализации в работе.

Современное сценическое искусство Москвы — центра всей художественной жизни республики — можно охарактеризовать тремя основными группами:

1. Театр Мейерхольда — героический театр и форма новой актерской игры.

2. Пролеткульт[[217]](#endnote-217) — новые формы сценического действия.

3. Мастфор — новые формы танца»[[218]](#endnote-218).

Далее в речах Фореггера звучали уже давно отшумевшие в Москве {110} лозунги об искусстве, производящем определенные материальные ценности. Как пример такого искусства, он приводил «танцы машин». Кроме того, в лекциях на тему «Механизация танца» Фореггер показывал с помощью своих студийцев пародии на классический балет, Дункан, Голейзовского и демонстрировал акробатические танцы, физкультурно-спортивные упражнения и современные танцы Запада.

Хотя гастроли труппы Фореггера проходили в больших академических залах (в Казани, например, это было здание оперы, в Ростове — драматический театр имени А. Луначарского), репертуар был рассчитан на рабочую аудиторию. Возможно, таким образом, руководитель Мастфора и хотел показать те изменения в идеологии, к которым его так усердно призывала московская пресса.

В 1920‑е годы популярной формой общественно-политических обсуждений были так называемые «суды». Их устраивали над героями литературных произведений, политическими деятелями прошедших эпох и современниками. Как правило, эти «суды» были рассчитаны не на осуждение, а на «реабилитацию» героев. Один из таких судов состоялся над достижениями Фореггера в Казани, причем «приговор», по свидетельству прессы, гласил следующее: «Работа фореггеровской мастерской является важной и единственной формой нового театра, идущего в ногу с современной жизнью»[[219]](#endnote-219).

Не случайно выступления Мастфора в столице Татарстана вызвали к жизни появление нового исполнительского коллектива с названием КЭМСТ (Конструктивизм. Эксперимент. Мастерство. Современность. Театральность). И его спустя некоторое время призывала критика отказаться от фокстротов и песенок, пока не поздно, выправить идеологическую сторону, возвратиться к Красной эстраде, Живой газете, ориентироваться на рабочего зрителя[[220]](#endnote-220).

Таким образом, каждый из критиков улавливал в программах Фореггера то, что хотел: танцы машин или фокстроты, язык танца новой эпохи или дань нэповской публике.

Да и сам Фореггер своей манерой одеваться и вести себя при зрителях был изменчив, раскован, даже склонен к эпатажу. В Казани, например, мастфоровцы шли к месту представления в обнимку, пели песни и танцевали на ходу, — мужчины в брюках-бутылочках, женщины в ярких, коротких юбочках. А сам Фореггер — впереди всех в широком сомбреро.

На гастролях в Сухуми жарким июльским днем 1924 года похожая процессия шла по набережной. И женщины и мужчины были раздеты до коротких шортов и футболок. Сам же Фореггер возглавлял бригаду мастфоровцев в черном фраке с атласными отворотами.

Мастфоровцы добивались своего — их замечали, ими интересовались, их ругали и хвалили — равнодушия, судя по обильной и многословной прессе не было:

«Фореггер в Сухуми вызвал большую и живительную шумиху, — писал один из авторов. — В том, что этот талантливый бунтарь взрезал спокойную сухумскую целину — его основная заслуга. Спасибо Фореггеру! Проснулись. Пошевелились. Встряхнулись».

«Об эротике, — добавлял другой корреспондент. — Категорически утверждаю: здесь нет похоти, нет цинизма. В “Мастфоре” нет голых тел, есть тела здоровые, сильные, бодрые. Им можно завидовать… Танец — не салонное кривлянье. Танец — культура тела».

{111} Ему вторил другой последователь здорового образа жизни: «Скажите, что это как не фактор, созидающий новый быт — сбросить с себя маргариновый стыд, тысячу мещанских условностей и выйти, свободно выйти на жаркую улицу — только в трусиках, как это уже имеет место в Харькове, Москве, Тифлисе. А кто как не Фореггер связан с этим “голым фактом”? Кто другой, как не именно он первый рискнул крикнуть: раздеваться!»

«Политика Фореггера в театре — разъясняла одна из сухумских газет, — политика Чичерина в дипломатии. Бросьте болтовню о фраках и роговых очках! Серьезнее к Фореггеру — он этого заслуживает. Привет талантливейшему бунтарю и скандалисту! Г. В. Чичерин[[221]](#endnote-221), кавалер ордена Красного Знамени, ненавидящий буржуазный этикет, тоже ходит во фраке».

Спектр мнений сухумской критики стоит дополнить и суждениями прямо противоположными. Даже те, кто восхищался «танцами машин», язвили: «Что такое остальные 90 процентов его “новшеств”? Европа с Америкой, которая как будто бы беспристрастно показывалась Сухуму? Все эти танцы апашей, французские и немецкие надрывы, песенки парижского дна — что это? Даже негритянские песенки, которые находчивый Фореггер связывал с… членом Коминтерна и негритянским движением?»

«Не прикрывайте голые ноги революционной фразой о новом быте, годовщине Советского Союза, либерализме и членах Коминтерна!» — это уже был прямой выпад в адрес Фореггера, который выступил на диспуте «Новый театр и красный консерватизм» с такими тезисами:

«Современная эпоха старается переоценить и осмыслить все явления жизни и культуры… Нэп остро обнажал вопросы развития театра, обострилась борьба, началось бурное столкновение мнений… Нэп явился оселком, определившим живучесть того или иного театра. Период всеобщего брожения переходит в период чеканки социализма, уже устоявшихся форм и заполнения их соответствующим содержанием. В театре драмы начинается новая драматургия, заполняющая собой левые формы, {112} правда, не без борьбы. Слово за пасынками театра — кино и танцем»[[222]](#endnote-222).

Гастроли в Грузии, Азербайджане, Краснодаре, Ростове состоялись тем же летом что и поездка по Волге. За труппой Фореггера тянулся длинный шлейф славы новаторов и мастеров, равно как и отголоски политических обвинений. Соотношение было не в пользу последних, хотя о «фореггеровщине» была наслышана и театральная провинция.

После Казани пришло еще одно сообщение, на этот раз из Тифлиса, об организации там студии по опыту Фореггера с двумя отделениями — драматическим и танцевальным[[223]](#endnote-223). Оптимистический итог гастролей превзошел все ожидания.

В то же время крепла еще одна молодая поросль театрального движения, которая находилась под безусловным влиянием фореггеровского стиля. Это была «Синяя блуза».

Молодые артисты в синей униформе, или, как ее называли в театрах левого фронта «прозодежде», впервые появились на клубных сценах и эстрадных подмостках в 1923 году. Их задание тоже связывалось с политикой: отзываться на злобу дня, в самой простой и доступной форме объяснять цели политических кампаний, международных событий, быть своеобразной «живой газетой». Не случайно первая группа «синеблузников» возникла в Институте журналистике в Москве. Ею руководил идеолог движения В. С. Южанин.

Своими предшественниками «синеблузники» тоже считали уличных комедиантов, артистов народного ярмарочного балагана, жонглеров, плясунов и канатоходцев. Однако в их программах преобладали приемы русского народного театра и связанные с ними сценические образы. «Синюю блузу» нельзя было упрекнуть в подражании Западу. Наоборот, рабочее движение западноевропейских стран позднее много почерпнуло у «Синей блузы» — один из подобных коллективов с успехом гастролировал в Германии.

Коллективы «живых газет» свободно включали в свой арсенал известные приемы агитсатир Маяковского из его «Окон РОСТА». Поначалу их выступления не представляли художественной ценности, но со временем артисты приобрели профессиональную выучку и эстрадный лоск.

Аудиторией «Синей блузы» были чайные и пивные, рабочие клубы и железнодорожные платформы. А программа выступлений строилась по четко установленной драматургической схеме. Первым был парад, в котором все участники представления в физкультурном марше выходили на сцену или эстраду, выстраивали пирамиды и сопровождали их пением бодрых мелодий. За маршем следовала «оратория», где освещались главные темы «живой газеты». Потом приходил черед международного обозрения, фельетона на городскую или сельскую тему. Фельетон сменяла жанровая сценка, а ее — диалог или дуэт. После этого появлялся персонаж под названием «дед-раешник». Он произносил текст в духе народного балагана или шутливые скороговорки на актуальную тему. На очереди были частушки (в основном их исполняли женщины). В предпоследнем номере освещались местные темы, что особенно нравилось публике. А заключал представление все тот же бодрый марш.

«Краткость, компактность, сатирическая острота, идеологическая четкость, — выдвигал требование к “Синей блузе” один из ее теоретиков. — Никакой сложной композиции, запутанной интриги. Мотивировки поступков просты и четки»[[224]](#endnote-224).

{113} Актеры из Мастфора и других коллективов малых форм без особого труда вливались в «Синюю блузу», а иногда, как это было с Т. Томис, А. Мачеретом и С. Юткевичем, становились руководителями этих коллективов. Фореггер не только ставил программы в «живых газетах», но и по праву считался одним из патриархов «синеблузного движения», за что получил в 1925 году звание «почетного синеблузника»[[225]](#endnote-225).

«Добиваясь темпа современности, “Синяя блуза” приходит к приемам фореггеровского мюзик-холла, — писал в юбилейной статье критик. — Хромая по части идеологии, фореггеровский театр оставил формальные достижения — физическую тренировку актера, ритм, маски современности. Маски стали в “Синей блузе” “каркасными персонажами”».

Французский исследователь советского авангардного театра напрямую связал достижения «Синей блузы» с футуристическим манифестом Маринетти «Мюзик-холл», но влияние это было не прямым, а опосредованным, через российских деятелей «левой» формации искусства. В этой связи Франтишек Дик вспоминает и Фореггера: «три его нововведения — “танец машин”, выразительность движений актера, доведенная до элементарных функциональных движений машины и киноревю были непосредственно взяты “Синей блузой”», — считает Дик[[226]](#endnote-226).

Таким образом, отток творческих сил из Мастфора в смежные театральные жанры: театры малых форм и эстраду, «Синюю блузу» и кинематограф был вызван не разладом внутри самого коллектива и даже не пожаром, а объективными причинами. Кому-то из артистов становились тесны рамки актерской техники Мастфора, но кто-то чувствовал в них и возможность иной жанровой трансформации. Школа Фореггера, построенная на динамичной смена мизансцен и столь же броской смене эмоций, эксцентрике и клоунаде, пантомиме и танце была основой для тех видов искусства, которые на глазах преображала новая эпоха.

Показательны в этой связи ответы на вопросы журнала «Новый зритель», заданные бывшим соратникам Мастфора В. Маяковскому, С. Юткевичу, Л. Семеновой, В. Комарденкову (художнику, также сотрудничавшему с Фореггером) и П. Галаджеву. Вот некоторые из них:

«В. В. Маяковский: Кино-работа мне нравится, главным образом, тем, что ее не нужно переводить. Я намучился, десятый год объясняя иностранцам красоты “Левого марша”, а у них слово “левый” в применении к искусству, даже если его перевести, ничего не значит.

С. Юткевич: Театр ограничен жилплощадью. Ему душно и тесно в каменных и шелковых бонбоньерках. Я очень люблю театр, но было бы странно отказываться от работы в кино.

В. П. Комарденков: Театр порой тянулся за модными течениями в изоискусстве, обращаясь подчас в безвкусную витрину мод. Кино не терпит моды изоискусства.

Л. Н. Семенова: В театре, чем удачнее роль, тем чаще приходится повторять ее. В кино бесконечное разнообразие образов и, чем удачнее роль, тем ярче она запечатлеется раз и навсегда.

Масштабы кино — необъятны. Поэтому я хочу работать в этом большом искусстве. В театре я считалась и считаюсь актрисой на характерные роли, исполнительницей эксцентрических танцев. В кино моя работа гораздо шире. Как ни странно, кинорежиссура предлагает мне драматические роли»[[227]](#endnote-227).

Воспитанная Фореггером как певица и эстрадная танцовщица, {114} Л. Семенова действительно стала звездой немого кино, а ее работы в фильмах «Чертово колесо», «Третья Мещанская» вошли в историю отечественного кинематографа.

Особенно много добрых воспоминаний оставили о Фореггере именно кинематографисты.

«Историю и технику театра преподавал нам интересный, энциклопедически образованный режиссер Н. М. Фореггер, — писал об уроках Фореггера в самодеятельном красноармейском театре будущий мейерхольдовец Эраст Гарин. — Скромная элегантность, с которой он держался на лекциях, удивительное знание предмета нашли в наших самодельщиках внимательных учеников»[[228]](#endnote-228).

С. И. Юткевич в книгах «Контрапункт режиссера», «Поэтика режиссуры» с благодарностью вспоминает о мастфоровском периоде работы с Фореггером, а в конспекте лекций С. Эйзенштейна, сохранившихся в архиве крупнейшего кинорежиссера, есть и записи лекций Фореггера по истории костюма — ярких, увлекательных, нетрадиционно поданных[[229]](#endnote-229).

Об эрудиции учителя и ученика говорит хотя бы то, записи эти велись, кроме русского, на трех языках — английском, французском и немецком. Содержательности их также может позавидовать любой студент современного вуза искусств. Фореггер особенно интересен, когда садится на своего любимого «конька» — рассказывает об итальянской комедии масок и французском балаганном ярмарочном театре.

Эйзенштейн записывает ссылки Фореггера на цикл гравюр Ж. Калло «Balli di Sfessania», эту энциклопедию поз и мизансцен балаганного театра, рекомендованную еще Мейерхольдом.

На страницах конспекта Эйзенштейна — зарисовки помоста комедии дель арте и выразительные позы ее масок.

Выбирая главное, он записывает на лекции по истории костюма происхождение фрака и париков, цвета костюмов национальной гвардии и время первого использования «исторического» костюма Тальма.

Чем интересней мысль, любопытней факт, тем подробнее запись Эйзенштейна.

Он внимателен и к позам, которые Фореггер зарисовывает на доске. Одна из них — гротесковая, где носки комедийного персонажа загнуты вовнутрь — часто использовалась Фореггером в его ранних постановках фарсов. В частности, в театре «Четырех масок» участник одного из таких представлений И. В. Ильинский повторил позу и походку в образе Пети Петелькина (фильм «Закройщик из Торжка»). Его эксцентрическая маска впоследствии будет смешить зрителей во многих кинематографических работах.

«Нас покорял театр Фореггера, знакомство с самим Фореггером, “Синяя блуза”. Уже в те времена узнали мы активного и смелого художника Сергея Юткевича, Мейерхольда и его театр, Фердинандова, его теорию метро-ритма и Опытно-героический театр. Знали, разумеется Пролеткульт Эйзенштейна, Таирова и Коонен и их Камерный театр, театр Вахтангова, танцовщика и балетмейстера К. Голейзовского…» Так писали в мемуарах крупные деятели советского кинематографа Л. Кулешов и А. Хохлова спустя много лет после этих событий[[230]](#endnote-230).

«Фореггер привил мне любовь к театральной эксцентрике» — признавался в книге «Фургон комедианта» актер театра и кино Б. Тенин. Он вспоминал и о том как Фореггер распознал в скромном парнишке истопнике {115} П. Галаджеве актерский талант и дар рисовальщика — позже Галаджев стал главным художником киностудии имени М. Горького[[231]](#endnote-231).

Пример П. Галаджева — не единственный, когда из людей в обмотках и солдат в шинелях руководитель Мастфора делал артистов. Из того же Красноармейского театра, где Фореггер запомнился Э. Гарину, пришел в Мастфор Б. Пославский, артист, способный к внутренней трансформации, которого позднее часто снимал в своих немых лентах С. Юткевич. Кинематограф 1930‑х годов брал от Пославского немного — ему была отведена роль злодеев, агентов иностранной разведки. Не та судьба у мастфоровца Ивана Чувелева. Был всесторонне одарен. До поступления в театр Фореггера окончил Строгановское училище, занимался в студии танца И. Чернецкой. Длинный, угловатый, с типично русским лицом, Чувелев играл несознательного парня в пародии «Не пейте сырой воды» и французского «Недоросля» Казимира в фарсе «Сверхъестественный сын». Его выразительное лицо и сейчас мелькает в эпизодах фильмов конца 1930‑х годов «Волга-Волга», «Дети капитана Гранта». Говорят что его лучшей ролью был Тихон в экранизации Н. Петрова «Грозы» А. Островского. Он ушел из жизни в 38 лет, оставив в своем архиве фото с дарственной надписью Фореггера — свидетельство трогательной привязанности руководителя Мастфора. Еще более молодым, в 27 лет покончил с собой В. Фогель, талантливый актер, сын известного астронома, чей дом и обсерватория были рядом с домом Фореггера в Киеве.

Именно у Фореггера учились кинематографисты, чуть позднее обратившиеся к теме «иностранцев в России». В фильме Л. Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» у Фогеля легко «читаются» приемы, свойственные театру Фореггера, узнаваемы сюжетные перипетии политических буффонад В. Масса. Наблюдая, к тому же, эксцентрические трюки Веста — Б. Барнета, можно заметить, что не только Барнет как тренер по боксу воспитывал мастфоровцев, но и Мастфор привил ему нужную эксцентрическую школу.

В Мастфоре начинали творческую деятельность известный кинорежиссер и теоретик кино А. Мачерет, писатель и киносценарист Ф. Кнорре, партнер «фэксовца» Е. Кумейко по эксцентрическим трюкам.

Да и сам Фореггер все больше мыслил категориями кинематографа своей эпохи, беря в пример стилистику Ч. Чаплина и Мак-Сеннета и технику «Монтажа аттракционов» своего младшего соратника С. Эйзенштейна. Вскоре ему пришлось столкнуться на практике с «великим немым». Это произошло в Ленинграде, куда снова привезла Фореггера повозка кочующих артистов.

{116} … В то время, как кино сказочно мчится вперед и крепнет, покоряя мир, танец мирно дремлет в тени пачек Доброй Феи, положив под голову пластический бюстгальтер.

Н. Фореггер, 1926 г.

# XIII

После провинциальных городов завоевать театральный Ленинград было не просто, тем более, что Фореггера там знали и относились к нему по-разному. Среди тех, кто ценил и принимал его талант, были А. Кугель, по-прежнему возглавлявший театр «Кривое зеркало», Л. Утесов и «фэксовцы» — здесь же находилась фабрика «Севзапкино», еще не получившая название «Ленфильм».

Фореггер начинал практически с нуля — группа актеров, последовавшая с ним в город на Неве, была малочисленной. Предстояло найти и воспитать учеников.

Фореггер с Семеновой, как обычно, поселились на квартире. Их новым домом стало старинное строение на Фонтанке, 20. Саму мастерскую сначала приютил Дом искусств на Невском, дальше занятия Мастфора проходили на Бассейной. Там же была база ленинградской «Синей блузы», которую вскоре организовал Фореггер.

Петербургские ландшафты, спокойное течение Невы, поэтическая образность «северной Ривьеры» мало волновали умы и души представителей нового искусства. Жаркий субтропический Сухуми, столица Донского края Ростов и даже пушкинский Петербург становились для них в равной степени площадками для экспериментов, далеких от художественных традиций, генной памяти искусства и гармонии с памятниками истории и культуры.

Может быть, именно здесь, в колыбели русского балета, особенно обострилось критическое отношение Фореггера к классическому танцу, обретая язвительное название «классика-буфф».

Ничего удивительного. Ведь и высокообразованный критик И. И. Соллертинский, задумываясь над путями современного танца и спрашивая «Какой балет нам в сущности нужен?» мог предложить такой ответ: «Балет — никакой. Нам нужен новый тип синтетического спектакля, соединяющий в себе слово, пение, музыку, жест и танец… Балет — мертвый, штампованный жанр, обреченный на слом»[[232]](#endnote-232).

Фореггер всегда гордился тем, что его «Танцы машин» в день юбилея Мейерхольда в 1923 году были показаны на сцене Большого театра. Нечто подобное произошло в Ленинграде, где в помещении бывшего Мариинского театра на одном из торжественных вечеров показала свою программу «Синяя блуза». Но не только это событие могло служить предметом гордости Фореггера. Вскоре его студийцы были приглашены для участия в первой на отечественной сцене постановке оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», премьера которой состоялась в Чикаго.

{117} Режиссером был С. Радлов, чьи театральные опыты по возрождению народного театра во многом совпадали с аналогичными экспериментами Фореггера. Балетмейстером выступал В. Вайнонен. И он активно осваивал новые формы танца, которые диктовала окружающая действительность. На афише спектакля были упомянуты студийцы Фореггера. Они как нельзя лучше соответствовали тем задачам, которые ставили перед исполнителями постановщики спектакля.

«Я считаю себя обязанным, — писал Радлов в предисловии к программе спектакля, — опираться не на эстетическое восприятие итальянской комедии, характерное для 1913/14 годов эпохи мейерхольдовского журнала “Любовь к трем апельсинам” с его интересом к формальным мизансценам и стилизованно разработанным пантомимам, а взять за основу опыт моих работ в театре “Народная комедия” 1921/22 гг. с резкой динамичностью и грубой жизнерадостностью полуциркового и народного импровизированного театра»[[233]](#endnote-233).

Здесь впору еще раз задуматься над судьбой подобных экспериментов начала века, отразивших его новую энергию и ритм. Но поиск форм шел уже в проторенных направлениях народного зрелища, актуального во все времена. В этом смысле творческие биографии гениев отечественного искусства XX столетия идентичны — Маяковский и Прокофьев начинали с футуристического бунтарства, с усмешки над классикой. Мейерхольд и Эйзенштейн учились новому искусству у зрелищ старых комедиантов.

Опера «Любовь к трем апельсинам», задуманная Прокофьевым и Мейерхольдом в России, родилась как спектакль все же за океаном, а в Ленинград 1926 года вернулась, овеянная славой всемирно известного автора музыки. Вскоре навсегда вернулся в Россию и сам Прокофьев, которого тоталитарная держава тут же принялась переделывать в художника социалистической ориентации. Подобно другим сломанным или убитым гениям, он пережил все фазы политической, идейной зависимости от государства.

У великих этот процесс происходил мучительно, сопровождаясь взлетами, потерями и поисками себя в разных жанрах.

Фореггер, оставаясь в рамках найденных и отшлифованных до блеска эксцентрических приемов, с успехом использовал их в представлениях на злобу дня. Он уверенно чувствовал себя в любой модуляции художественных течений и легко мог приспосабливаться к их потребностям.

Судьба «пересмешника» после нанесенного ему тяжелого удара — пожара Мастфора — вполне благосклонно отнеслась к новым начинаниям и как бы подтверждала правильность избранного пути. Воспитанники Фореггера выступали и на эстрадах перед киносеансами и на академической сцене, где их не мог заменить уже никто. Именно здесь, как вспоминает одна из участниц спектакля «Любовь к трем апельсинам», требовались принципы «игрового решения, привлечения исполнителей, в совершенстве владеющих пластикой, акробатикой»[[234]](#endnote-234).

Композитор и горячий защитник всех проявлений нового в музыке Б. Асафьев (Глебов) замечал в этой связи, что даже те цирковые приемы, которые применялись в постановке, были «не трюком, а неизбежным, вполне последовательным выводом из музыки, а которой энергичный ритм одерживает верх над всеми созерцательно-лирическими элементами, а динамика побеждает статику»[[235]](#endnote-235).

Стиль зрелищ Фореггера настойчиво искал выхода в иные художественные {118} структуры, одной из которых в то время был бурно развивающийся кинематограф. За два года работы в Ленинграде Фореггер неоднократно обращался к этому виду искусства, но не все планы были реализованы.

«Н. М. Фореггер, — сообщалось в хронике журнала “Новая рампа”, — в ближайшее время снимает короткометражную советскую комедию “Филька под двуглавым орлом”.

В Ленинграде Н. М. Фореггер будет снимать для Киносевера красный детектив в 8 частях на тему о подделке так называемого письма Зиновьева под названием “Фабрика секретных посланий”.

Приготовляется пародийный сценарий под названием “Ламца… Цадрили… Уца…” и ряд малометражных комедий»[[236]](#endnote-236).

Сам Фореггер свой подход к жанру объясняет следующим образом:

«У нас нет ни одного специального, специфического комедийного актера. Поэтому у нас нет хороших комедий.

Комедийный актер должен иметь “маску”. Штаны Чаплина это не случай, а правило. И этим объясняется его успех.

У нас такого рода артистов нет. Поэтому Севзапкино поручило мне выработать ряд таких масок… Артисты моей мастерской разыгрывают маленькие сценки для того, чтобы найти свое лицо, свою “маску”. Потом мы попробуем снимать эти бессюжетные отрывки и только после этого будут выработаны сценарии, приспособленные для наших масок, и мы приступим к постановке комедий»[[237]](#endnote-237).

Из этой программы очевидно, что Фореггер хотел перенести уже однажды открытые приемы использования социальных масок из театра малых форм в комический кинематограф и строить на этом процесс воспитания актера (точнее, натурщика, как тогда было принято говорить).

На практике Фореггер поставил всего два фильма. Один из них, рекламный, по заказу треста «Жиркость», назывался «Что, где он купил». Второй была лента «Северное сияние».

{119} Автором ее сценария были Г. Гричер-Гериковер и Б. В. Чайковский, к тому времени уже умерший. Чайковский был не только главой частной (позднее государственной) киношколы, а и режиссером, сценаристом многих своих фильмов, преимущественно с авантюрно — приключенческими сюжетами: «В тылу у белых», «Дипломатическая тайна», «На жизнь, а не смерть».

Видимо, потому один из критиков «Северного сияния» отмечал, что «если просматривать русские фильмы 1912 – 1913 гг. и сразу же незаметно подсунуть “Северное сияние” — его никогда не отличить бы от общей массы.

Если же показать фильм самим сибирякам, — продолжал критик, то он смотрелся бы как комический». Называя первую режиссерскую работу Фореггера в кино неудачей социальной, этнографической и художественной, критик саркастически замечал, что «единственное ее достоинство — бессознательная пародийность»[[238]](#endnote-238).

Сценарий «Северного сияния» описывал события до Октябрьской революции и вскоре после нее, захватывая события гражданской войны. В нем было отражена жизнь золотоискателей и политических ссыльных. Соответственно были организованны две киноэкспедиции — в тундру, недалеко от Мурманска, к берегам Северного Ледовитого океана и в Сибирь, на золотые прииски — там действие происходил во времена правления генерала Колчака.

«В эпизодах, — свидетельствует пресса второй половины 1920‑х годов, — снимали, главным образом, подлинные “типажи” — местное население: эвенков, якутов и т. п., которое чаще всего не знало русского языка. Самый эффектный момент — северное сияние — пришлось снимать в павильоне Севзапкино. Там же художник Е. Еней выстроил макет качающейся палубы корабля»[[239]](#endnote-239).

«Фон фильма, — писал В. Мазинг в обозрении “Кино за неделю”, — дикий Север с безбрежными равнинами. Черные злодеи и белые “герои”, {120} пьянство и изуверство белых, штампы в изображении белогвардейцев — унтер без брюк, городовые в уборной… Это сценарий, — делал оговорку критик. — Исполнение гораздо лучше»[[240]](#endnote-240).

На самом деле и фильм был признан неудачным. Этому сопутствовали обстоятельства не творческого характера — пристрастие Фореггера к спиртному и кокаину было известно давно, но в период кризиса, вызванного пожаром и неустроенностью, пьянство стало хроническим.

«Водка была главным двигателем всей работы экспедиции, — писал корреспондент журнала РАБИС, — после судебного процесса, связанного с финансовыми злоупотреблениями на съемках: специальным распоряжением Фореггера каждому актеру ежедневно выдается полбутылки водки. Кроме того лопарям, сверх платы, выдается водка. При поездке в чумы лопарей берут с собой ящики водки. Для развлечения поят водкой оленей.

Выпито было столько, что для покрытия этого расхода будто бы понадобилось мобилизовать оленьи и актерские “мертвые души”».

Корреспондент РАБИСа передает слова Фореггера, сказанные на суде:

«Так всегда в богеме. Раньше делаем, а потом думаем.

Виновным он себя не признает, а если признает, то только в некоторой хозяйственной невнимательности…»[[241]](#endnote-241)

Первоначальным решением Ленинградского окружного суда было приговорить Фореггера к трем годам лишения свободы. Но в дальнейшем он был оправдан, проведя за решеткой лишь несколько месяцев.

Между съемками фильма весной 1925 года и этим судебным процессом в конце 1927 года прошло достаточно много времени, в течение которого Фореггер вел интенсивную работу постановщика, писал многочисленные статьи в периодические издания, сборник «Ритм и культура танца».

Интересно отметить, что почти параллельно с киноэкспедицией «Северного сияния» С. Эйзенштейн снимал фильм «Броненосец Потемкин», который в 1959 году кинокритиками разных стран был признан «лучшим фильмом всех времен и народов»[[242]](#endnote-242).

«Северное сияние» и «Броненосец Потемкин» можно было увидеть рядом на афишах кинотеатров в 1926 году. Это были принципиально разные и качественно непохожие произведения искусства. Дав Эйзенштейну мощный стартовый толчок, студия Фореггера вывела его на иной интеллектуальный уровень, научила не просто «монтажу аттракционов», но и новому кинематографическому мышлению, далекому от обычной последовательности съемок сюжета. Эйзенштейн не просто усиливал динамику зрелища, но и, по выражению В. Пудовкина, показывал «время крупным планом». Превзойдя своих учителей в художественной дерзости, Эйзенштейн не делал ее средством эпатажа. Его искусство защищало революцию, но одновременно служило трагическим документом эпохи. Легкомысленность и поверхностность были не свойственны этому режиссеру — мыслителю, и его «Броненосец», подобно своему легендарному прототипу, победоносно проходил сквозь эскадру, которая в него уже не могла «выстрелить».

А в это время утлая «шлюпка» Фореггера постоянно давала течь — талант «рулевого» и сила его «гребцов» здесь не всегда могли найти верный курс в ценностной ориентации, отказаться от социальной демагогии и {121} конъюнктуры.

Неудачны стали пародии Фореггера — они не попадали в цель, а лишь вяло имитировали предмет осмеяния, как это было в пародии «Гастроли “Красноватого театра”». Речь шла о театрах якобы революционного содержания, но не оправдывающих своего названия и предназначения. Оттенки красного цвета в характеристике истинной революционности уже перестали смешить публику.

После гастролей в Ленинграде негритянской мюзик-холльной группы и джаза под руководством Сэма Вудинга Фореггер ставит пародию «Липовые ребята», название которой обыгрывает афишу привезенного шоу «Шоколадные ребята». Но, по сути, не столько пародирует профессионалов негрооперетты, сколько пытается доказать, что его актеры от западных артистов не отстали.

За два года занятий в ленинградской мастерской Фореггера его студийцы действительно многому научились. Фореггер щедро дарил сольные и дуэтные танцы своим воспитанникам, с которыми они могли выступать на любых эстрадных и клубных площадках.

После возвращения в Москву в 1926 году Фореггер вновь собирает старых соратников, но теперь их так мало, что приходится менять название собственной мастерской — коллектив называют Групфор. Приглашений у него много, но они лишены цельности и единой направленности — преподавание в студии циркового искусства, возобновление работы маленького эстрадного коллектива «Ларек комедиантов», приглашение на должность главного режиссера Театра современной буффонады, постановка пантомимы в хореографическом техникуме, так и не осуществленная.

В мае 1927 года состоялось очередное идеологическое совещание театральных работников, на котором было указано, что легкие жанры «недостаточно изжили элементы дореволюционного цирка и эстрады»[[243]](#endnote-243).

Партийная проработка тут же спровоцировала ряд организационных мер: организацию в Москве и Ленинграде мюзик-холлов и передвижных эстрадных коллективов, надзор за идеологической выдержанностью репертуара, передачу всех эстрадных коллективов в подчинение ЦУГЦ (Центральное управление госцирков), которое возглавил А. Б. Данкман.

Когда после окончательной реабилитации Фореггер снова приехал в Москву, то занял весьма скромную должность постановщика Московского театра обозрений при Доме печати — том, который когда-то впервые дал приют его Мастфору. Здесь снова состоялась встреча с Массом — его пьесу по мотивам Мольера «Тщетные огорчения» Фореггер поставил в привычном стиле оживления масок старинной комедии.

В это же время у Фореггера происходит важное событие в жизни — он официально вступает в брак с Раисой Григорьевной Яновской, которая берет фамилию мужа. Она на 11 лет моложе Николая Михайловича и не имеет законченного образования, но способности к пению привели ее в «Синюю блузу», где, видимо, и произошло их знакомство. Отныне у Фореггера есть свой дом и нормальные условия для жизни, но жена много разъезжает с «Синей блузой» и он часто остается в одиночестве.

Фореггеру только кажется, что он обрел долгожданный покой и семейное благополучие. Как только поступает соблазнительное предложение из харьковского еврейского театра «Гезкульт» на постановку агитационного представления, он тут же собирается в путь — странствия бродячего {123} комедианта уже неотделимы от его натуры.

Его ведет за собой то, что А. Дейч назвал в книге «Маски еврейского театра» «инстинктом театральности», не зависящим, впрочем, от национальности. Ведь в принципе жизнь французских бродячих трупп, по меткому наблюдению того же Дейча, мало чем отличается от крестного пути еврейских комедиантов XIX столетия, отраженного в «Блуждающих звездах» Шолом-Алейхема:

«Теперь еврейский театр не тот. Он не играет в старых сараях и амбарах, в нем нет чисто народного творчества: игры “пуримшпиллеров” и “бадхенов” — шутов и скоморохов еврейского народа»[[244]](#endnote-244).

Несложно понять, почему именно Фореггера выбрали руководители еврейского театра для приглашения на постановку. Авторитет крупного специалиста агитационных представлений повлиял на этот выбор именно тогда, когда еврейский театр стали обвинять в репертуарной ограниченности и несоответствии задачам «реконструктивного периода». Первая пятилетка развития народного хозяйства, сплошная коллективизация деревни никак не коснулись испытанных жанров еврейского театра — от трагедии до водевиля. Это положение надо было исправлять. Из Харькова полетела телеграмма с просьбой к Фореггеру выехать в Гезкульт для срочной и материально выгодной работы. Аванс был получен в назначенный срок и Фореггер незамедлительно выехал в Харьков, откуда он писал жене, комически мешая украинские слова с еврейскими:

«Кохана моя Раинька, до чего я тебя люблю и скучаю по тебе. Хочу отправить тебе это письмо, чтобы завтра же ты имела вести от меня. У меня прекрасный номер, светлый, обставленный новой мебелью, под окном цветет белая акация и сразу напоминает, что я на юге.

По приезде меня ожидала очень изящная корзина цветов с приветствиями. В семь у меня собрание и знакомство с труппой.

Здесь почти вся Москва — летний мюзик-холл с Гаркави, “Синяя блуза”, коршевцы и, наконец, Надеждин с Грановской.

Целую тебя, любимая жена, моя навсюжизная, крепко, крепко.

Привет всем. Твой Николай.

Харьков. Гостиница “Спартак”, 31 мая 1929 года».

Благодаря сохранившейся переписке Фореггера с женой[[245]](#endnote-245), легче проследить период его жизни и работы в Харькове. Со страниц писем на нас смотрит человек, уставший от поисков заработка, в меру самовлюбленный и тщеславный, нередко ищущий утешение в выпивке и скучающий по теплу родственной души.

Но главное, что в Харькове творческая жизнь Фореггера сделала немыслимо крутой вираж и вознесла его на ту вершину, о которой он мог только мечтать.

{124} Я очень много сижу дома, читаю и пишу, вообще постигаю все глубины диалектического марксизма, а это, судя по московским газетам мне очень и очень пригодится.

Из письма Н. Фореггера (1931 г.)

# XIV

Когда репетиции спектакля в еврейском театре уже подходили к концу, Фореггер встретил неподалеку от гостиницы Анатолия Петрицкого, которого знал еще по Киеву. Петрицкий был всего на три года младше Фореггера. Он некоторое время сотрудничал с Лесем Курбасом и оформлял спектакли в киевском «Молодом театре», делал костюмы для танцевальной труппы Мордкина, учился во ВХУТЕМАСе, а с 1925 года стал главным художником Харьковского театра оперы и балета. С тех пор и вплоть до 1929 года дирижеры и режиссеры в театре менялись очень часто, случайным был и подбор репертуара, в постановках преобладали консервативные тенденции. На этом фоне работа Петрицкого выделялась своим экспериментаторским духом и яркими художественными находками. Они мало общего имели с традиционным решением оперных и балетных спектаклей, а значит вызывали неоднозначную реакцию среди творческих работников театра и «пролетарских» критиков. Однако в среде политических руководителей бывшей тогдашней столицы Украины Петрицкий был непререкаемым авторитетом.

Когда в 1929 году театр оперы и балета остался практически без главного режиссера и главного балетмейстера, случайная встреча Фореггера и Петрицкого была решающей в том, кому предстояло занять оба эти поста. Для Фореггера это предложение было лестным. Оба соратника сходились в одном: и опера и балет в их сохранившемся рутинном виде требовали обновления. «Большие надежды я возлагаю на приглашение Н. М. Фореггера, режиссера и балетмейстера-новатора»[[246]](#endnote-246), — писал Петрицкий в одной из харьковских газет.

С ним был солидарен и директор театра Г. Рыбак: «Фореггер, известный режиссер левого направления безусловно взорвет оперную рутину и заставит оперу ближе подойти к жизни и современности»[[247]](#endnote-247).

Невозможность применить на практике свои творческие принципы уводила в то время из Ленинграда и Москвы в театральную «провинцию» многих балетмейстеров и режиссеров. Среди балетмейстеров можно назвать имена Л. М. Крамаревского, который был ассистентом Л. И. Лукина, М. Ф. Моисеева, работавшего в Воронеже и Харькове, а также К. Голейзовского, постановщика экспериментальных балетов в Одессе и Харькове — он обрел здесь творческую свободу также благодаря А. Петрицкому.

Среди режиссеров хорошо известны имена И. Лапицкого и его учеников — Я. Гречнева, С. Масловской, А. Улуханова, Э. Юнгвальд-Хилькевича — украинское искусство до поры, до времени охотно принимало к себе постановщиков новаторского толка — тех, которым не удавалось добиться {125} признания в России.

В 1929 году, вслед за журналом «Новый ЛЕФ» В. Маяковского в Москве, объединение художников левой формации столицы Украины начало выпускать аналогичный журнал и в Харькове. Он назывался «Нова генерацiя» (Новое поколение) и с большим опозданием во времени повторил путь авангардного театра, литературы и живописи, но уже на украинской почве. Здесь также боролись две противоречивые тенденции — возрождение национального самосознания и подчиненность украинской культуры общим задачам политики СССР.

Столь же противоречивой была в Харькове и творческая практика Фореггера — он на ходу приспосабливался к сложившейся ситуации, искал возможности для применения апробированных художественных приемов, {126} спешил воспользоваться предоставленными возможностями.

Начало работы в театре сопровождалось у нового руководителя декларациями в духе лозунгов «Театрального Октября», когда организационные принципы театра «военизировались».

«В текущем сезоне оперу нужно перевести на военное положение, — писал Фореггер, — наше наступление обещает быть дружным»[[248]](#endnote-248).

Прежде всего готовились кардинальные перемены в цехе балета. По воспоминаниям артиста и хореографа В. К. Литвиненко, танцкласс «превратился в спортзал со всеми видами спортинвентаря. Занятия акробатикой были введены в обязательном порядке»[[249]](#endnote-249).

Для харьковского балета эти новшества были неожиданными. В период становления, начиная с 1925 года, балетная труппа испытывала влияние сразу двух школ классического танца — московской и ленинградской — их представители работали в театре и переносили на харьковскую сцену традиционные постановки — «Лебединое озеро», «Корсар», «Дон Кихот», «Конек — горбунок»…

Отвергая классический танец, Фореггер столкнулся с сопротивлением большей части труппы. К нему, в основном, потянулись исполнители характерного танца. Среди них оказался бывший воспитанник М. Мордкина Б. В. Плетнев, исполнитель танцев Фореггера в Ленинградской студии Мастфора М. М. Мономахов, его партнерша Г. А. Лерхе. Этот дуэт стал так же популярен на Украине как эстрадные пары М. И. Понна и А. И. Каварзин, а особенно А. А. Редель и М. М. Хрусталев, для которых Фореггер в свое время также поставил несколько танцев.

Возможности Лерхе и Мономахова во многом подсказывали Фореггеру характер сцен и танцевальных номеров на академической сцене. Артисты, разделяя взгляды своего постановщика, утверждали, что «новый балетный спектакль должен быть содержательным, построенным не на абстрактном танце, а на пантомиме, где артисту балета нужно будет в выразительности своего тела и лица достигнуть эмоциональности кино и драмактера. В этом балете, — мечтали Лерхе и Мономахов, — не нужны будут ни головокружительные фуэте, ни трюки… Балетный спектакль нужно упростить. Для этого нужно отойти от изысканности классического балета и заговорить простым, ясным языком жестом, пластики, танцевального мастерства»[[250]](#endnote-250).

В этих категоричных высказываниях чувствуются и отголоски споров о балетном театре 1920‑х годов и безусловное влияние взглядов самого Фореггера, которым предстояло практическое испытание.

В постановке оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» Фореггер выступил одновременно как режиссер и балетмейстер. Еще со времени постановки оперы «Любовь к трем апельсинам» в Ленинграде у него родилось убеждение, что «актер современной оперы, подобно актеру старой итальянской комедии, должен уметь петь, танцевать и прыгать». Акцент на пластически выразительном решении отдельных образов и массовых сцен объяснялся убеждением, что «оперная постановка более близка балету, чем драме, связь с которой все время пытаются ей навязать»[[251]](#endnote-251).

Развитие танца, таким образом, предполагалось по линии драматизации действия, обогащения его пантомимой, а оперный спектакль представлялся Фореггеру (не без влияния концепции Мейерхольда) музыкально-пластической партитурой.

Подобные находки были щедро представлены в харьковском спектакле.

{127} Начало первого действия оперы, например, было с самого открытия занавеса задумано режиссером и художником как «большое скоморошье представление с хождением по канату, танцами, акробатикой»[[252]](#endnote-252).

В танцевально-пантомимных сценах Фореггер заставлял ряженых ходить «ползунком», кувыркаться. И хотя позы скоморохов иногда напоминали эксцентричные па в танцах самого Фореггера, была в этом зрелище подкупающая достоверность, веселые, размашистые мазки. По динамике и насыщенности действия с этой картиной могли сравниться только «Половецкие пляски».

Своеобразной прелюдией к ним был танцевальный дуэт на музыку хора половецких девушек. Солирующая певица (сопрано) вела полную неги мелодию, а на ее фоне, будто отвечая томному хроматизму напева, гибкая и сильная Г. Лерке мягко передвигалась по сцене, неожиданно застывая в акробатических высоких поддержках на руках М. Мономахова.

Тон половецкому акту был задан, и все дальнейшее действие будто окутывалось дымкой чувственности, сквозь которую готовился прорваться исступленный, страстный танец…

Для половецких плясок Петрицкий почти полностью освободил сцену. Только посредине стоял макет каменного идола, одного из тех, которые экспонируются сейчас как археологическая редкость. За ним, в двух местах по бокам сцены, симметрично вились под колосники гибкие и упругие спирали, изображавшие дымы от костров.

Начиналась медленная пляска невольниц (чаг). Они были одеты в ярко-желтые, ниспадающие накидки, доходящие до щиколоток. Плавными, стелющимися, чуть приседающими движениями невольницы обходили сцену, а когда тема в оркестре и хоре повторялась, сбрасывали с себя плащи, оставаясь полуобнаженными.

Налетала дикая, прыжковая пляска мужчин, к которой подключались шаманы с исступленными, монотонными жестами. Одна из невольниц отделялась от массы и начинала покачивать бедрами в такт музыке, где слышались взволнованные тремоло и хроматические восходящие пассажи.

Внезапное вступление хора, славящего хана, отзывалось в танце захлебывающимися синкопами. Чувствовалось, что должна разразиться настоящая вакханалия, но тут, внося разрядку перед ее наступлением, появлялись мальчики, которые, подпрыгивая, на бегу высоко подбрасывали колени к ладоням прижатых к корпусу и согнутых в локтях рук.

Финал «Половецких плясок» Фореггер ставил как настоящую вакханалию. Красочная, напряженно пульсирующая масса на фоне белого задника будто сливалась в одно и тело и «от центра его — групп танцовщиц, как от сердца, шли пламенные токи, подчеркнутые световыми эффектами»[[253]](#endnote-253). Приходила в движение вся сцена, «плясали» даже спиральные «дымы» от костров. Когда на мощном фортиссимо эту оргию обрывал финальный аккорд, казалось, что такой и должна быть «грубая правда» варварского XII века, к которому относилось действие оперы…

Расхождение замысла постановщиков «Князя Игоря» с эмоциональным смыслом музыки, разумеется, имелось. И все же оно не было помехой в обновлении выразительных средств танца и пластики артистов оперы, балетных исполнителей. К тому же стало очевидным: подобной динамики оперно-балетного зрелища, слияния всех его выразительных компонентов {128} на украинской сцене еще не добивался никто из постановщиков.

Следующей постановкой на харьковской сцене был у Фореггера и А. Петрицкого балет В. Оранского «Футболист». Подобно «Золотому веку» на музыку Д. Шостаковича, он был создан после объявленного в 1929 году конкурса на балетный сценарий о современности. Дополнительный вес и авторитет усилиям Фореггера придавало то, что «Футболиста» удалось поставить на полтора месяца раньше, чем на сцене московского Большого театра.

Воодушевленный тем, что представилась, наконец, возможность противопоставить «отжившему» классическому искусству идеи своего «Танцевального Октября», Фореггер активно взялся за работу. И, как оказалось, в постановке этого произведения для него особых проблем не возникало — темы и образы привлекались из эстрадных номеров, драматургия строилась по типу ревю, герои были похожи на масок из его предыдущих постановок.

Главными героями балета были Метельщица (она убирала стадион) и Футболист. Этой паре были противопоставлены Дама и Франт. По ходу действия одинаково безуспешно Франт пытался соблазнить Метельщицу, а Дама — Футболиста. После небольшого конфликта Метельщица и Футболист мирились, а Дама и Франт посрамлялись. Этот примитивный сюжет был поводом для многочисленных дивертисментных номеров.

Первый акт проходил на стадионе и включал спортивные танцы. Второй, также со множеством вставных номеров — в универмаге, третий был задуман как «индустриальный карнавал».

Отрицательные персонажи балета характеризовались ритмо-пластическими лейтмотивами «шимми» и «чарльстона». Их механически подергивающиеся фигуры, по словам участника спектакля Б. Плетнева, напоминали «кукол из паноптикума, особенно в момент резких, неожиданных остановок»[[254]](#endnote-254).

Пластика «положительных» героев — Метельщицы и Футболиста — {129} была свободна и энергична. В финале ее спортивный характер получал развитие в массовом танце. Конечно, противопоставление физкультурных мотивов танцам Запада было прямолинейным. Но эта прямолинейность, плакатность были присущи и жанру обозрения, в котором был решен спектакль, и стилю «Синей блузы», который применили в третьем действии.

Понятие «сценический танец» приобретало в постановке Фореггера черты новой условности. В его варианте либретто танцы оговаривались специально как законченные музыкальные номера, как выражение определенного настроения или характера персонажа, а в отдельных случаях — результата сложившейся ситуации. Пантомима дополняла смысл каждого эпизода. Использовались короткие «проходки» через сцену — ритмизованные шаги под музыку с определенной пластической задачей, чаще всего гротескного характера.

По хронологии постановок балет, поставленный Фореггером, был первым спектаклем на современную тему. И в жанре хореографической сатиры тоже не имел предшественников. В то же время он подводил черту под поисками сторонников «Танцевального Октября», потому что его достоинства и неудачи были показательными.

Попытки умертвить «Лебедя» русского балета были тщетными — хореографическое искусство создало свои законы, которые можно было нарушить, но нельзя — отменить. Доказывая свою жизнеспособность, балет впитывал новые средства выразительности, освежал приемы пантомимы, но при этом оставался балетом.

Наиболее ценным в работе Фореггера над «Футболистом» была, очевидно, все же режиссерская сторона его деятельности, которая предшествовала появлению на балетной {130} сцене жанра хореодрамы. Дело было не только в соотношении танца и пантомимы. Те «маски», которые Фореггер пытался оживить и настроить на современный лад в любом жанре, где бы он ни работал, уже перестали интересовать зрителей. Их трудно стало убеждать в том, что идеологически выдержанное искусство плакатного содержания должно вытеснить «аполитичный» балет с традиционной подачей образов.

В этом и была причина неудачи фореггеровской постановки, хотя и после премьеры лидер «Танцевального Октября» в своих декларациях по-прежнему настаивал на исключительных правах нового искусства и полном отрицании «старого» балета.

Фореггер сделал в Харькове еще одну попытку создания современного балетного спектакля «Днiпрельстан», посвященного строительству гидроэлектростанции на Днепре, пригласив для написания либретто старого соратника В. Масса, композитора и дирижера А. Рудницкого[[255]](#endnote-255), но дальше первых музыкальных набросков дело не пошло.

Музыкальный театр робко осваивал современную тему и старался избегать (особенно в оперном жанре) выхода на сцену персонажей окружающей действительности. Зато спектаклей о героическом прошлом народа, сюжетов о национально — освободительном движении в других странах на музыкальной сцене было множество.

Так, вслед за премьерой «Футболиста», Фореггеру довелось поставить на харьковской сцене оперу «Золотой обруч», которую написал самый яркий представитель украинского музыкального авангарда Б. Лятошинский. Сюжет «Золотого обруча», как и «Князя Игоря» своими корнями уходил в древнерусский эпос, в летописи XIII века, точнее в их интерпретацию писателем И. Франко. Герои «Золотого обруча», жители Карпат, боролись и против монголо-татарского нашествия и против своеволия русских бояр, образуя новый общественный уклад, столь похожий на социальную утопию мечтателей во все исторические времена.

{131} Музыкальный стиль оперы, подчеркнуто ораториальный, напоминающий неторопливые и торжественные оперы Вагнера, определил и характер постановочного решения. Петрицкий и Фореггер размещали хор на ступенях конструктивистских декораций, создавая почти архитектурную композицию, одновременно напоминавшую хмурые, скалистые горы.

Поразительной оставалась способность Фореггера работать сразу в нескольких театральных жанрах — он не порывал связей с еврейским театром, рассчитывая, к тому же, осуществить подобную постановку в Риге. Даже, будучи смещенным с поста главного балетмейстера после «Футболиста», помогал ставить бывшему ассистенту П. Кретову спектакли классического стиля. Наконец, через месяц после «Золотого обруча», Фореггер выпустил премьеру в Харьковском театре музыкальной комедии. Это была «Дружная горка» Н. С. Дворикова и В. М. Дешевова (авторы текста П. Е. Максимов, Н. Ф. Львов). Фореггер будто бы вновь объявлял смотр выразительных средств всех доступных ему жанров, чтобы сориентироваться в новой творческой обстановке, понять, где лежит точка приложения его сил. Увы, сделать это становилось все труднее. Первый на Украине Харьковский театр музыкальной комедии, открытый в 1929 году, тоже проходил период проб и ошибок. На его сцене более естественно смотрелись современные герои, молодые комсомольцы и комсомолки. Но законы жанра неумолимы — это все те же маски, только приспособленные к опереточным амплуа — герой, простак, инженю и т. п…

После вынужденного купания в речке комсомолец Гришка, герой оперетты «Дружная горка» советует другу: «Возьми, Леша, брюки обратно надень. А то шею простудишь». Тот отвечает: «Спасибо. А ты галстук повяжи. Ногам будет теплее». Это образец юмора. Что же касается лирики, то она сводилась в оперетте к аскетичной любви нескольких пар, которая заканчивалась комсомольской свадьбой.

«Дружной горкой» называлась молодежная коммуна, которая поселилась {132} в живописном месте отдыха. Один из пролетарских критиков Харькова красноречиво назвал свою рецензию на спектакль «Не горка, а болото», обвиняя авторов, а заодно и постановщиков в том, что они «скатываются в болото мещанства, что персонажи оперетты — не сознательная советская молодежь, а дореволюционные дачники»[[256]](#endnote-256).

«Дружная горка» не была новинкой на театральной сцене, ее уже пытались ставить театры рабочей молодежи в противовес опереттам Кальмана. Но Кальман в оперетте оставался столь же недосягаемым как Бородин в опере, Чайковский в балете, а попытки вывести на сцену современных героев заканчивалась неудачей.

Для исполнения главной роли в «Дружной горке» Фореггер вызвал жену, но ее сценического дарования было явно недостаточно, чтобы стать примадонной. Кратковременное пребывание супругов вдвоем вызвало новые конфликты и угрозу развода. Тем не менее переписка продолжалась. Из нее можно понять: Фореггер всерьез думал о том, чтобы снова переехать в Москву — Харьков становится для него чересчур «консервативным». Но сначала нужно было пройти политическую «чистку» — так называлось в начале 1930‑х годов обсуждение каждого члена коллектива с целью его идеологической характеристики. «Чистка» могла закончиться для Фореггера плохо — он боялся, что вспомнят и его «баронское» происхождение, и суд, связанный с фильмом «Северное сияние» и пристрастие к выпивке, скрыть которое становилось все труднее.

«Дела поганые, — жалуется Фореггер Р. Яновской в письме от 21 мая 1931 года[[257]](#endnote-257). — До сих пор не дают денег, и я перебиваюсь с хлеба на воду… Больше всего гнетет меня вопрос с чисткой, так как {133} из-за нее я не могу выехать в Москву, а чистку все переносят и переносят. Во всяком случае, как кончится эта проклятая чистка, я немедля покачу в Москву.

Если ты думаешь, что я веду легкомысленный образ жизни, то глубоко ошибаешься. Я очень много сижу дома, читаю и пишу, вообще постигаю все глубины диалектического марксизма, а это, судя по московским газетам, мне очень и очень пригодится.

Физически чувствую себя препаршиво и мечтаю о хорошем отдыхе где-нибудь в селе или какой-нибудь непроглядной глуши, стал страдать бессонницей… Эх, скорей бы чистка и тогда ясно бы стало все».

Спустя несколько дней, Фореггер шлет в Москву ликующее письмо, которое много объясняет в его жизненной позиции тех лет:

«Ну, миленочек, чистка кончилась, сезон кончается.

Как проходила чистка? Замечательно. Я еще раз убедился в глубокой мудрости всех шагов партии. Много “крыли”, но часто с толком. Я себя вел так, что могу быть довольным. Соколянский[[258]](#endnote-258), а я с ним беседовал в частном порядке, сказал, что я стою на голову выше всех в театре. Были члены комиссии, которые относились в начале чистки ко мне враждебно из-за разных сплетен вокруг моего имени, но и они вчера подошли ко мне с комплиментами. Так что с этой стороны все благополучно, но на чистке ясным оказалось то, что я являюсь белой вороной, что в театре сильна мещанская, консервативная среда, которая не хочет идти вперед, а мечтает о “старинке”, и она-то вставляет и вставляет мне палки в колеса. Так что в моем заключительном слове я заявил, что видя такую консервативность коллектива, я с ним работать не хочу и из театра ухожу.

Конечно, сейчас же я стал героем, и вчера уже ко мне приходили делегации месткома и партячейки с уговорами и обещанием полной поддержки. Представитель ВУКа заявил, что Украина не может терять такую {135} крупную культурную силу (это ж про меня, Ра!).

Разумеется, все твои страхи были напрасны, никаких разговоров с моей личной жизни (выпивка и т. д.) абсолютно не было, наоборот, даже враги подчеркивали, что как человек я являюсь прекрасным товарищем — отзывчивым, простым и т. д.

Очень интересный случай в смысле ценности чистки произошел с Кретовым[[259]](#endnote-259), который заявил, что он желает снять с себя одну ложь, которую он знал все время и которая мешала ему целиком стать на рельсы советской власти — что он сын жандармского унтер-офицера. И прекрасно ему ответил один из членов комиссии, что советская власть не собирается мстить за отцов, что если человек честно работает, то совершенно все равно, кто его отец, так как за выбор отца он не отвечает.

Ну вот, родимушка, а сейчас я мечтаю о скорейшем приезде в Москву. До скорой встречи. Целую».

{136} Рабочий класс ставит перед оперой другие задачи: она должна отражать социальные коллизии, установившиеся диалектические оценки героев и масс.

Н. Фореггер, 1931 год

# XV

Рубеж 1920‑х – 1930‑х годов в Советском Союзе в очередной раз обозначил смену вех политической жизни, а, значит, искусства. Самоубийство Маяковского[[260]](#endnote-260) поставило и восклицательный и вопросительный знаки в летописи истории «левого» движения.

Наступила пора наклеивания идеологических «ярлыков», самым опасным из которых для художника был «формализм». Это значило, что поиски формы идут в ущерб содержанию, а содержание диктовалось партийной идеологией. В 1932 году, впервые в советской печати, появился термин «социалистический реализм». Он то через некоторое время и обозначил официальный и неоспоримый метод советского искусства и литературы. Партийное постановление «Про перестройку литературно-художественных организаций»[[261]](#endnote-261) подводило черту под соревнованием различных творческих групп и течений. При этом стал возможен расцвет политической демагогии, когда талантливых художников легко было уничтожить обвинением в идейной оппозиции власти.

Первая из «чисток» 1931 года, которую благополучно прошел Фореггер, была лишь репетицией перед кровавыми политическими процессами конца 1930‑х годов, в которых гибли видные политические деятели и крупные личности художественного авангарда, верные политической власти, но ею же уничтоженные.

В 1932 году в столице Украины произошла еще одна трагедия — застрелился (по другой версии был убит) народный комиссар просвещения Н. Скрипник, против которого идеологические противники вели открытую войну. Именно Скрипник поддерживал все новаторские начинания Петрицкого и способствовал выполнению его творческих планов. В 1933 году по политическому доносу был разгромлен театр {137} Л. Курбаса «Березиль», а вскоре репрессирован и сам режиссер.

В этой сгущающейся атмосфере было все сложнее реализовать свои замыслы художникам «левой» формации, экспериментаторам. И Петрицкий и Фореггер торопились, чувствуя, что скоро может наступить конец их художественным опытам. Они продолжали обращаться к произведениям, выдвигавшим сложные исполнительские задачи. Одним из таких событий стала премьера оперы М. Бранда «Машинист Хопкинс»[[262]](#endnote-262), нашумевшая заграничная новинка, которую видел в Германии дирижер театра А. Маргулян.

{138} Интерес к «Машинисту Хопкинсу» проявляли театры Ленинграда, но опера там не была поставлена — ее интерпретация в Харькове была единственной и последней в СССР. Это было актом смелым — оперу поддерживали лишь представители Ассоциации современной музыки (АСМ), а точнее, той ее «левой» группировки, которая признавала только музыку, новую по формально-технологическим признакам. Чтобы избежать обвинений в формализме, требовалось доказать, что «Машинист Хопкинс» трактует пролетарский сюжет, описывает жизнь рабочего класса за рубежом. На самом деле содержание оперы было следующим.

Уже в прологе речитативный дуэт главных героев вводит слушателя в напряженную атмосферу ожидания непонятных, но опасных событий. Билл пытается убедить свою любовницу Нелли отдать ключ, принадлежащий ее мужу Джиму. В руках Джима сосредоточено управление всеми машинами гигантского завода, и Билл надеется с помощью этого ключа разгадать некую тайну повиновения механизмов, в которых он видит послушных рабов. К тому же разгадка этой тайны должна, по словам Билла, приблизить их к счастливому будущему.

Во второй картине пролога действие переносится в машинный зал завода, куда Билл приходит вместе с Нелли.

Ночь. «Голоса» невидимых колес и спиц, поршней и валов, зубчатых передач требуют свободы от той силы, которая заставляет их беспрерывно двигаться день и ночь. Машины полны слепой ненависти к человеку. Испуганной Нелли кажется, что это привидения.

В тот момент, когда Билл перекрывает доступ смазки к машинам, появляется Джим, обнаруживший исчезновение Нелли и пропажу ключа. В схватке с Биллом Джим погибает от удара ножом. Так заканчивается пролог.

В первом действии Билл, до неузнаваемости изменивший свой облик, уже фабрикант. Он обеспокоен волнениями голодающих рабочих, труд которых вытесняют машины. Озабочен Билл и тем, чтобы скрыть свое прошлое, ибо оно все чаще напоминает о себе приступами страха. В один их таких моментов он увольняет машиниста, то есть механика Хопкинса, открыто заявившего о поддержке требований пролетариата. Развернутый лирический дуэт Билла и Нелли, которая успокаивает его, на некоторое время вносит атмосферу спокойствия и благополучия.

Контрастным эпизодом врывается в действие хор рабочих в ритме действующих механизмов, где воспевается объединение под знаком труда. Солистом в прямом и переносном смысле здесь выступает Хопкинс. Он видит идею этого объединения в том, чтобы служить машине, двигаясь в ее будоражащем ритме, поспевая за быстрым ходом механизмов.

Здесь Хопкинс узнает о подозрениях части рабочих по поводу прошлого Билла и понимает их правоту. Но для Хопкинса в данный момент важнее не то, что фабрикант — убийца, а то, что в его руках сосредоточена сила машин, с помощью которой Билл может превратить завод в руины.

Поступив осветителем в театр, где выступает Нелли, Хопкинс шантажирует ее, до тех пор пока женщина сознается в причастности к убийству мужа и вине Билла. Хопкинс принуждает ее стать своей любовницей, а такыже угрожает разоблачением Биллу. Секрет Хопкинса, по словам покоренной Нелли, в том, что он «сделан из железа».

{139} Павший духом Билл в финале оперы приходит на завод, чтобы повернуть энергию машин вспять, разрушить завод и тем самым похоронить прошлое. Скрытый для глаз источник силы машин голосом Нелли предвещает беду. Появившийся Хопкинс останавливает руку Билла, сталкивает его с лестницы, и тот исчезает в пасти машин. Хопкинс провозглашает новую эру, когда машины заменят рабский труд. Гимном свободному труду и завершается опера[[263]](#endnote-263).

Во время подготовки премьеры и после показа «Машиниста Хопкинса» позиция адептов оперы Бранда, доказывающих ее ценность для пролетарского искусства и вульгарно-социологическая критика, начисто это отвергавшая, были одинаково далеки от истины.

В «Машинисте Хопкинсе» романтические традиции немецкой оперы сменили темы и образы музыкального экспрессионизма, о чем остроумно написал немецкий исследователь:

«Присутствие на сцене материальных атрибутов современной жизни ничего не меняет. Вместо ундин и эльфов романтически поют поршни, зубчатые колеса, приводные ремни. На смену луне, озарявшей долину в “Волшебном стрелке”, приходит электричество, освещающее огромный заводской цех»[[264]](#endnote-264).

Фореггер в постановке «Машиниста Хопкинса» как бы возвращался к давним временам изобретения «танцев машин», а Петрицкому этот спектакль в очередной раз давал простор для воплощения идей театрального конструктивизма. Судя по многочисленным высказываниям в прессе, музыкальный материал оперы Бранда не вызвал у постановщиков эмоций. Они (в том числе и дирижер А. Маргулян) видели цель нового спектакля в том, чтобы «приучить публику к новым звучаниям», а Фореггер настаивал, что главное в спектакле «способность воздействовать на зрителя звуком, светом и цветом», «давать… психофизическую зарядку путем закономерно обусловленного влияния на ухо и глаз»[[265]](#endnote-265).

Эта концепция полностью совпадала с устремлениями автора музыки, который считал, что спасение современной оперы «в механизации сцены, в игре света, отражающего спад и нарастание звучности музыки, во внесении принципа кинематографичности»[[266]](#endnote-266).

«Механизацию сцены» самым активным образом внедрял в театральную практику А. Петрицкий, считавший, что современное оформление сцены «есть машина, которую компонуют из режиссерского и художественного материала»[[267]](#endnote-267).

Задача создания нового спектакля рассматривалась его авторами как откровенный формальный эксперимент, который должен был показать готовность театра к эстетическим переменам. Опера была разучена и поставлена в рекордно короткий срок — за четыре месяца.

Однако на спектакль и его создателей был обрушен шквал разносных статей и политических упреков вплоть до обвинений во вредительстве на культурном фронте.

Первый вариант спектакля, не отличающийся от оригинального либретто, был отвергнут. Начались переделки, как текстовые, так и постановочные. Репертуарный комитет, в частности, обязал «переменить спецодежду рабочих, сократить число красных знамен, вынимать их из под станков, а не выносить из комнаты и т. п.»[[268]](#endnote-268).

Для спасения спектакля предлагались самые неожиданные переделки, ничего общего не имеющие с характером музыки: «Хопкинс — ренегат, {140} предающий рабочий класс. Хопкинс — Сакко и Винцетти (для этого его роль играют два человека)» и т. д.[[269]](#endnote-269)

В окончательном варианте, для которого были дописаны разговорные вставки, Хопкинса, по наговору Билла, арестовывали как убийцу Джима, а на защиту друга вставал некий Петерс. Разговорные вставки были дописаны также для сцены у шефа полиции, который оказывался заодно с фабрикантами. Поводом для восстания рабочих в этом варианте было известие о казни несправедливо осужденного Хопкинса.

Разумеется, ни переделки либретто, ни появление в финале неизвестно откуда инвалидов первой мировой войны не могли повлиять на общее {141} решение спектакля, сделать из музыкльно-экспрессионистской драмы социально-политическую.

Если балет «Футболист» в постановке Фореггера подводил итог движению «Танцевального Октября», то «Машинист Хопкинс» был завершением пути западного экспрессионизма на советской оперной сцене, который начала постановка «Воццека» А. Берга в Ленинграде в 1927 году и продолжили две интерпретации оперы Э. Кшенека «Джонни наигрывает». По внешним признакам итоги были неутешительны, особенно если принять во внимание оценки пролетарской прессы того времени. На самом деле процесс смены художественных стилей был естественным. Это его подчиненность политическим директивам приводила к художественной эклектике, идейному конформизму, а в результате — к творческим неудачам.

Однако в своей основе эксперименты Фореггера — Петрицкого на харьковской сцене в 1929 – 31 гг. — это беспрерывный поиск новой «зрелищной интенсивности», необычной для оперно-балетного театра. В любом выбранном для показа спектакле они прежде всего искали те «ударные» приемы, которые воздействуют на зрителя. Сегодня об этих экспериментах вспоминают художники конца XX столетия, не зная об их истоках. Тех, которые и открывали новый этап в развитии зрелищных искусств.

Монтажная драматургия, целенаправленный синтез жанров, технические способы оснащения зрелищ и их экспрессивная подача, экстравагантные {142} темы и фантастические образы — все это уже было в арсенале художественных новаций, снова войдя в искусство на новом витке времени. Пример тому — еще одна работа Фореггера и Петрицкого, названная «экспрессионистский плакат». Этот балетный номер на музыку «Пляски смерти» К. Сен-Санса был включен в дивертисмент из танцевальных номеров, которые поставил Фореггер в том же 1931 году.

… Когда занавес открывался, прожектор освещал на сцене пеструю группу «любителей острых ощущений». Она яркими, люминесцентными красками выделялась на черном фоне. Французский офицер времен I мировой войны был одет в синий мундир и красные рейтузы, обшитое золотым галуном кепи. Банкир, маленький, с огромным животом, во фраке и цилиндре, сверкал белоснежным пластроном. Элегантная дама в зеленом платье и высокий, худой Кюре в лиловом одеянии тоже явились на поле недавнего сражения, о котором, усиленно жестикулируя, рассказывал Офицер.

Постепенно декорационный фон менялся. Под звуки скрипок, то жалостные, то зловещие, на открывшемся заднике в дыму пожарищ и серой мгле сменялись сцены боев и разрушений.

Часы на отдаленной колокольне били полночь. С резким и мощным аккордом исполнители мертвецов, до той поры лежавшие под черными накидками, сбрасывали их и, будто появившись из-под земли, пускались в пляс. Костлявые руки тянулись к живым пришельцам, в черно-белом калейдоскопе кружились оскаленные черепа, мелькали обнаженные, изуродованные конечности. Их влекла сила особого, внутреннего ритма. Но вскоре той же силе начинали повиноваться Дама, Офицер, Банкир и Кюре. Призраки и люди, попавшие в эту бешеную круговерть, убыстряли бег вслед за музыкой. На пластроне Банкира возникало кровавое пятно. Оборванный подол платья Дамы превращался в развевающуюся ленту. Ее подхватывал один их скелетов, другое несся с куском оторванной лиловой сутаны. Каскетка Офицера водружалась на чей-то череп, зеленая шляпка Дамы летала по кругу. Скелеты заставляли пришельцев повторять свои движения в пляске. Верхом на Банкире, надев его цилиндр, скакал один из мертвецов. Два призрака костылями подгоняли задыхающегося Офицера. А темп все нарастал.

Несколько костлявых рук подбрасывали Кюре, чтобы потом снова вовлечь его в дикую пляску. Зеленый луч прожектора высвечивал распростертую фигуру истерзанной Дамы. Красные прожекторы вращательными движениями будто подхлестывали бег этой дикой карусели. Еще немного — и призраки до смерти закружат тех, кто повинен в ужасах войны… Но гремели литавры. Зловещую фантасмагорию сменяли тишина и темнота. С криком петуха появлялся робкий луч света. Бездыханные, лежали на поле битвы Банкир, Кюре и Офицер. Лишь женщина, отдаленно похожая на когда-то элегантную Даму, приходила в себя. Она поднималась на колени, вонзала пальцы в растрепанные волосы и глядела вокруг полными ужаса глазами…[[270]](#endnote-270)

Зрелище было эффектным. Жанр экспрессионистского плаката тоже был необычен — ведь музыке, написанной еще в 1875 году, больше соответствовали мистическо-символические постановки, имевшие место еще при жизни Сен-Санса.

Но каждый эпизод этого маленького спектакля, сочиненного Фореггером и Петрицким, был выверен по законам режиссуры, каждый сюжетный {143} ход обоснован, сценарий продуман. Здесь сближались ритмизованная пантомима и танец — такую качественно новую задачу выдвигал Фореггер для исполнителей.

В программе дивертисмента был «Черный лебедь» в исполнении В. Дуленко, а также «Арагонская хота» на музыку М. Глинки. Если прибавить к этому «Половецкие пляски», уже поставленные Фореггером в «Князе Игоре», получался своеобразный триптих из переосмысленных композиций реформатора русской хореографии начала XX века М. М. Фокина.

Вторую программу открывал цикл «исторических танцев» в постановке Фореггера, многие из которых были им задуманы и поставлены гораздо раньше.

Стилизованные номера должны были отразить эволюцию хореографии от менуэта XVIII века до танца в ритмах американского рэг-тайма кануна XX столетия. Костюмы и парики соответствовали стилю эпохи. Менуэт из сонаты Д. Скарлатти сменялся экосезом Бетховена.

Пляски немецких крестьян шли под оркестрованные пьесы Шумана и Шуберта для фортепиано. В заключительном танце американских докеров звучали популярные мелодии Запада.

Все это соответствовало логике рассуждений Фореггера в выступлениях и статьях по поводу искусства танца[[271]](#endnote-271). Сначала он отправлялся в исторический обзор, находя там «осознанное подчеркивание строя современного танцору бытия».

Затем бил по «отжившим вкусам и красивостям» — таким номером был «Умирающий лебедь». И, наконец, стремился «уловить новые чувства и новые темы». Здесь доказательством должен был служить «Футболист».

Но продолжения спора не последовало — Фореггер ушел в режиссуру еще до того, как «покушение» на классику официально было признано недопустимым. Резко изменилось отношение к современной западной музыке и драматургии — предпочтение отдавалось героическим произведениям советских драматургов и композиторов.

В сезоне 1931/32‑х годов, сразу после «Машиниста Хопкинса» в Харькове были поставлены две оперы, посвященные событиям гражданской войны, «Разлом» В. Фемелиди и «В плену у яблонь» О. Чишко.

В это же время яростный ниспровергатель оперной классики Фореггер ставит «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Свадьбу Фигаро» В. Моцарта, восстанавливает «Кармен» Ж. Бизе и «Чио-Чио-Сан» Дж. Пуччини.

В сохранившихся воспоминаниях артистов отзывы об этих постановках — самые лестные. Фореггер великолепно знает этикет, быт и костюм, может показать как пользовались японские гейши веером, а испанский {144} тореро — плащом на корриде. В «Паяцах» его постановка маленькой интермедии с Паяцем, Коломбиной и Арлекином построена как живое представление комедии дель арте. В «Свадьбе Фигаро» он расставляет смысловые акценты согласно духу времени. Графа-ловеласа делает настоящим «хищником» — дворянское сословие даже в опере Моцарта иначе рассматривать нельзя.

Новую социальную характеристику приходится давать героям оперы Чайковского «Евгений Онегин». Сам композитор характеризуется как певец «буржуазно-помещичьей интеллигенции, ее сумеречных дум». От режиссеров реалистического направления требуется теперь прежде всего давать правдивый «социальный фон» драматическому действию, а значит — не идеализировать помещичий быт, вскрывать его «классовую сущность».

В отличие от Фореггера, Петрицкий еще не в состоянии перестроиться на реалистический лад. Он на время оставляет работу в театре, а Фореггер работает с другими художниками — А. Хвостенко-Хвостовым (они ставят «Фауста» Ш. Гуно) и А. Волненко — им предстоит работа над «Борисом Годуновым» М. Мусоргского. Здесь в главной роли выступил приехавший из Америки на родину бас И. Стешенко, которого обоснованно сравнивали с Ф. Шаляпиным.

«Борис Годунов» неожиданно приобретает современный подтекст, который не могла предусмотреть никакая цензура. Премьера состоялась накануне нового 1933 года, в ту пору, когда голод на Украине обрел масштабы национального бедствия. Наиболее достоверная цифра, которую называют сегодня историки — от 6 до 7 миллионов украинцев умерли в результате осознанной политики Сталина, который насильственным способом проводил коллективизацию сельского хозяйства. Голод был страшен еще и потому, что не получал официальной огласки, а значит, исключал какую-либо государственную помощь.

И в то время, когда на сцене харьковского театра, с декорациями, изображавшими собор Василия Блаженного в Москве, народ молил царя Бориса:

«Наш батюшка, подай нам,  
Хлеба дай голодным!  
Батюшка, Христа ради!»,

на вокзалах и привокзальных площадях, прямо на глазах горожан умирали сотни крестьян и голодных детей, не нашедших спасения в городе…

Зато в каждом номере многотиражной газеты Харьковского оперного театра, не говоря уже о десятках официальных изданий, многократно и велеречиво повторяется на все лады имя Сталина. Входят в повседневную жизнь лозунги и фразы вождя. Отныне это новые приказы по «армии искусств». Чем мрачнее окружающая жизнь, тем оптимистичнее становятся пьесы и фильмы, книги и марши. В сентябре Фореггер пишет письмо старому соратнику В. Массу:

«Дорогой Массик, сидя на “неньке-Украине”, из газет увидал, что люди как будто хотят смеяться. Вы знаете, что я далеко не против смеха, и у меня после грандиозных “Фаустов”, “Борисов Годуновых” и прочих “Аид” здорово чешутся руки на всяческие пародии и вообще смешное. Я это почувствовал, лежа сейчас в приступе своей обычной осенней лихорадки. Но сообщаю вам это не в горячечном бреду, а в здравом уме и твердой памяти. {145} Я был бы очень рад поработать над чем-нибудь Вашим или эрдмановским, тем более, что план моих работ в Опере складывается так, что примерно с середины ноября до января я буду свободен от текущей работы и смогу получить от дирекции отпуск. Так что имейте это в виду и, если Вам понадобится, можете распоряжаться моим принципиальным согласием. Живу я по-прежнему, делаюсь оперным спецом и Украина категорически отказывается меня отпускать»[[272]](#endnote-272).

Фореггер действительно осуществляет небольшие постановки на харьковской Госэстраде и в цирке. Репертуар Масса-Эрдмана ему был бы очень кстати. Но самих сатириков письмо уже не может застать — оба они арестованы прямо на съемках фильма «Веселые ребята». Масса забрали, как говорят, за острую басню, не соответствующую политическому моменту. Возможно за такую:

«Один поэт, свой путь осмыслить силясь,  
Хоть он и не был Пушкину сродни,  
Спросил: “Куда вы удалились, весны моей златые дни?”  
Златые дни ответствовали так: “Мы не могли не удалиться,  
Раз здесь у вас такой бардак и вообще черт знает что творится!”  
Златые дни в отсталости своей не понимали наших дней»[[273]](#endnote-273).

Фореггер давно изменил свое решение переехать в Москву после благополучного для него окончания «чистки». Дело было и в личных побуждениях. После развода с Р. Яновской он женился на артистке балета Галине Штоль. Вскоре в его судьбу еще раз резко вмешивается политика. Столицу Украины из Харькова переводят в Киев, туда отправляются лучшие артисты, режиссеры и дирижеры, литераторы, художники. Среди них — муж Лидии Долоховой, сестры Г. Штоль, редактор крупного литературного журнала А. Полторацкий. Вслед за ними в 1935 году выезжает в Киев и Фореггер с новой женой.

{146} «… Пора бы вам решить простой вопрос: с кем вы, “мастера культуры”»?

Максим Горький, 1932 год

# XVI

Родной город встретил Фореггера сухо и официально. Из родственников у него не осталось в живых никого, кроме старой тетушки по материнской линии. Не было и своего дома — Фореггер и Штоль жили с семьей Полторацких в писательском доме по улице Ленина.

Прежние заслуги в искусстве, шумный успех его ранних экспериментов — все это следовало забыть, как и баронский титул предков. Заслуги перед советской властью измерялись теперь только политической лояльностью и степенью участия в идеологических кампаниях. Здесь действовали законы тоталитарного государства, а кроме того психоз, нагнетаемый сталинской пропагандой, поиск «врагов народа», «вредителей», «шпионов».

В 1934 году состоялся I Всесоюзный съезд советских писателей, который окончательно определил судьбу развития советской литературы и искусства как минимум на полвека.

«Социалистический реализм, — гласил Устав Союза писателей, — являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны соединяться с заданием идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма».

Если учесть, что вопросами «идейной переделки» в то время активно занимались верные подручные коммунистической партии в тюрьмах и лагерях, становится понятней функция творческого метода в литературе и искусстве.

Происходили неимоверные психологические аномалии с людьми, боявшимися морального и физического террора. Большинство советских граждан не только перестали воспринимать правду окружающей действительности, но и сами прониклись ее фальшивым пафосом, льстивым славословием.

Социалистический реализм и был призван успокоить совестливых, убедить и предупредить тех, кто сомневался, не отбиваться от «стада». У сытной кормушки государственного аппарата уже толпились те, кто выбрал свою судьбу.

В этом плохо завуалированном лозунге — отражать в искусстве жизнь не такой, какова она есть, а такой, какой она должна быть по замыслам партии — был источник художественных потерь и консервативных тенденций. Политическая демагогия стала неотъемлемым спутником искусства тоталитарного государства. Фореггер эти законы понимал и в очередной раз был вынужден им подчиняться.

{147} В его «повозке» странствующего артиста был уже немалый багаж. Во-первых, в 1934 году исполнилось ровно 20 лет как он, молодой киевский художник, впервые поставил спектакль на профессиональной сцене и с тех пор имел право называться деятелем театра. За пятилетний период работы в Харькове он приобрел навыки профессионального режиссера оперной и балетной сцены, нашел свой синтетический стиль постановок крупных жанров. В Киеве продолжить эту работу на новой столичной сцене было гораздо сложнее. Главный оперный театр Украины пригласил руководителями дирижера А. Пазовского и хорошо известного киевским зрителям И. Лапицкого, режиссера многих оперных спектаклей, столь похожих на спектакли драматического театра.

Пока в киевском балете шел процесс формирования репертуара и {148} подбор исполнителей, Фореггер предложил новую редакцию известного балета Ц. Пуни «Эсмеральда», который поставил до этого на киевской сцене Р. Баланотти в старых традициях. Поскольку к этой работе был привлечен харьковский танцовщик и балетмейстер В. Литвиненко, а также еще два балетмейстера А. Гудов и Н. Дельсон, спектакль получился эклектичным, лишенным единого художественного видения.

Последняя работа Фореггера на киевской оперной сцене «Гугеноты» Дж. Мейербера (дирижер Л. Брагинский, художник П. Соколов) никак не выделяла его постановочный почерк из числа прочих режиссеров. Ведущая певица Киевской оперы М. Донец-Тессейр вспоминала об этой работе с обычными для вокалистов благодарностями. Ей Фореггер запомнился знанием стиля и старины, стремлением привить исполнителям понимание исторических событий оперы, умение носить костюм данной эпохи, а главное — способностью раскрыть партитуру в точно построенных, динамичных сценах.

Однако, судя по всему, работа дотошного стилиста и режиссера-педагога по этикету Фореггера удовлетворяла мало. В оперном театре он долго не задержался и осуществил несколько постановок как балетмейстер в театре имени Л. Украинки (пьеса «После бала» Н. Погодина, режиссер В. Нелли), театре им. И. Франко (первая постановка пьесы А. Корнейчука «Гибель эскадры»), поставил оперетту Р. Фримла «Роз-Мари» в театре оперетты, после Харькова открывшемся и в Киеве.

К этой премьере критика отнеслась недружелюбно — смущали ее американские истоки, следование законам мюзик-холла и джазовые, синкопированные ритмы, а также индейский фольклор. Но наиболее удобной мишенью для критики был сам режиссер, чей творческий почерк органично вписывался в это экзотическое зрелище.

Американская новинка, кстати, почерпнута была из репертуара Харьковского театра музыкальной комедии, который незадолго до официального открытия киевской оперетты приезжал на гастроли в новую столицу. Бывшие коллеги Фореггера выглядели профессионально уверенней и художественно убедительней киевлян. Их опыт создания новых произведений и интерпретации венской классики был полезен новому столичному театру. Правда, оперетты «Дружная горка» на афише уже не было. Но, будто бы сюрпризом, всплыл на киевских гастролях сюжет Теофиля Готье о бродячих комедиантах и примкнувшем к ним дворянине. «Капитан Фракасс» на музыку молодого композитора Б. Ушакова вошел в гастрольную афишу. Эта символика, о которой мало кто догадывался, приобретала в киевский период творчества Фореггера особую остроту и ностальгическую окраску — к родному крову он вернулся не богатым, знаменитым и счастливым, а настороженным, уставшим и больным

Известный артист эстрады Н. Синев вспоминал: работая в Киеве, Фореггер «быстро увлекался экспериментальными поисками новых эстрадных приемов, к сожалению, так же быстро терял интерес к экспериментам. Начиная новые репетиции горячо и вдохновенно, — свидетельствует Синев, — он остальную работу часто осуществлял с холодком, а то и совсем переставал интересоваться им же задуманным номером.

В такие моменты артисты начинали “прорабатывать” режиссера на производственных совещаниях, рисовали его в стенгазете квадратами и треугольниками, намекая на давние, формалистические увлечения, составляли эпиграммы.

{149} Умный, имеющий неоценимое чувство самокритичного юмора, Фореггер, — вспоминал Синев, — вместе с нами добродушно смеялся карикатурам и эпиграммам в свой адрес»[[274]](#endnote-274).

Когда прошли реорганизационные периоды в новых столичных коллективах — опере и оперетте, Фореггер оказался не у дел. Но совсем без работы не остался. Его снова привлекли те «малые» жанры, где он был превосходным профессионалом — цирк и эстрада. Можно только догадываться, какие на самом деле чувства испытывал Фореггер, усмехаясь карикатурам и эпиграммам в свой адрес. Возможно, после 20 лет творческой работы он понял подневольность существования искусства в советской стране и незавидную роль комедиантов, бредущих за речистыми шарлатанами. Возможно, продолжал топить разочарования и невзгоды в водке, что отражалось и на творчестве. Свидетельств таких откровений не осталось. Остались статьи тех лет, которые вполне соответствовали духу времени и той должности, которую занимал Фореггер в 1934 году — художественного руководителя киевского цирка:

«Дирекция киевского цирка имеет твердое намерение провести большую и вдумчивую работу по укреплению художественной части цирка.

Придавая большое значение разговорному жанру, мы связались с союзом украинских писателей в лице его председателя т. Кулика, который выделил нам в качестве заведующего литературной частью одного из популярных писателей Украины, ответственного секретаря сатирического журнала “Червоный перец” А. Полторацкого.

В настоящее время идет подготовка репертуара, и в декабре мы, вероятно, выпустим ряд украинских номеров.

Набрана также балетная группа, которая в настоящее время ведет интенсивную работу над детской пантомимой “Жако — бразильская обезьяна у фашистов” и над “Авиабалетом”.

Дирекция прилагает все усилия для того, чтобы создать для артистов хорошие культурные и бытовые условия. Намечен ряд лекций по истории и технологии цирка, балетные уроки, организован кабинет по изучению работы артистов цирка, ремонтируется кабинет физических методов лечения. Прилагаются все усилия к тому, чтобы, будучи за кулисами, артист цирка чувствовал себя в уютном, теплом и светлом помещении и мог бы культурно отдохнуть.

Помимо общей стенной газеты и печатной многотиражки, балетный цех выпускает свою цеховую газету.

Широко организован выезд на предприятия.

Проводятся товарищеские встречи артистов цирка с ударными подшефного паровозоремонтного завода на квартирах у лучших ударников.

Наконец, киевский цирк включился активно в работу по перевыборам Советов, взяв на себя обязательство обслуживать художественной работой ударные предприятия Ленинского района.

Энтузиазм коллектива и горячая поддержка всех наших начинаний со стороны киевской общественности и прессы дают нам уверенность в том, что мы создадим цирк, достойный новой столицы Украины»[[275]](#endnote-275).

В то же время, когда Фореггер вбивает свои мысли в привычные идеологические клише, продолжается иная жизнь, полная настоящих профессиональных интересов. Возвращается из Америки и принимает советское подданство знаменитая еврейская звезда эстрады Клара Юнг — для {150} нее Фореггер делает несколько программ. Поставленная им цирковая программа «Тысяча и одна ночь», несмотря на отдаленность от текущих политических задач, с огромным успехом идет весь сезон, соперничая с самыми популярными театральными постановками.

Следуя обязательной традиции, Фореггер берет шефство над клубом одной из военных частей, там же ставит танцы его жена Г. Штоль.

Это прибавляет авторитет и говорит о политической состоятельности.

Однако то, что казалось еще вчера преодолимым — обвинения в идейном легкомыслии, формализме и прочих серьезных «грехах», что вызывало боязнь за карьеру и благополучие, завтра могло обернуться арестом, ссылкой, гибелью.

После громкого процесса над Каменевым и Зиновьевым волна репрессий быстро докатилась до Киева. Зная уязвимые места своей биографии и творческой жизни, Фореггер решил не пассивно ждать своей участи, а снова испытать судьбу бродячего комедианта. На этот раз путь его лежал в подмосковный город Ногинск, где местный драматический театра остался без руководителя. Туда же был приглашен художник А. Волненко.

В центре Ногинска, ранее называемого Богородском, издавна стоял кинотеатр с громким названием «Колизей». Любители театра в Богородске водились всегда и их пускали в кинотеатр репетировать, а иногда и играть — постепенно за любительским театром такое право утвердилось. Иногда в труппу просачивались профессиональные актеры, не нашедшие работу в Москве, иногда театру везло на хорошего постановщика, но в целом он был похож на все кочующие провинциальные театры. Только колесили артисты не по всей стране, а по Московской области — отсюда и окончательное название театра — Московский областной драматический. В 1936 году он получил статус профессионального, стал подчиняться областному театральному тресту и попал в поле зрения остальных московских коллективов.

В сезоне 1936/37 годов Ногинский театр подвергся разносу в газете «Советское искусство», где его называли в числе коллективов, переживающих творческий кризис, а сами спектакли — халтурой[[276]](#endnote-276).

Конечно, халтурой в те печально известные годы могло называться не только бесталанное, нетворческое и ремесленное. Подход к театру был прежде всего политическим, независимо от того, находился он в столице или в часе езды от нее. А поскольку режиссер был и идеологом творческого процесса, основной причиной упадка театра называлось отсутствие режиссуры. Это наследство и досталось Фореггеру, когда он в июле 1937 года официально был назначен художественным руководителем театра.

«Мы, конечно, не собираемся утверждать, — писал Фореггер в заметке к открытию сезона, — что Ногинский театр может соперничать с МХАТом имени Горького, но учиться и равняться по нему он безусловно должен»[[277]](#endnote-277).

«Реверансы» в сторону МХАТа и равнение на его творческие принципы были в 1937 году так же обязательны, как и категорическое их отрицание 15 лет назад, во времена «Театрального Октября». Театр, любимый Сталиным и охотно им посещаемый, автоматически становился образцом. Подобно этому, одобренную вождем оперу «Тихий Дон» И. Дзержинского по роману М. Шолохова срочно начали ставить во всех без исключения {151} оперных театрах. Фильмы, любимые вождем, без устали крутили в каждом кинотеатре. Такая же счастливая участь ожидала лауреатов Сталинской премии в области литературы и искусства, выдержанных в стиле одобренного Сталиным социалистического реализма.

В подходе к театральному творчеству, в его оценках на страницах газет, даже таких как ногинский «Голос рабочего», чувствуется обреченность на ложный пафос, боязнь отхода от привычных социальных и политических штампов. Даже рецензия на постановку пьесы Лопе де Вега открывалась таким предисловием: «Трудящиеся СССР и все передовое и прогрессивное человечество напряженно следят за героической борьбой республиканской Испании с силами международного фашизма»[[278]](#endnote-278). Лишь потом рецензент находил возможным вскользь говорить о постановке пьесы испанского драматурга эпохи Возрождения.

Один из рецензентов одобрительно отзывался о пьесе «Очная ставка» братьев Тур и Л. Шейнина, повествующей «о высокой классовой бдительности, о героизме наших советских людей, о беззаветной их преданности стране социализма»[[279]](#endnote-279).

Критиковать такую постановку в 1937 году было бы самоубийством и поэтому автор статьи решался лишь слегка пожурить художника спектакля: «примитивно выглядит кабинет директора, несколько громоздок кабинет следователя», с похвалой говоря о «мастерстве опытного режиссера»[[280]](#endnote-280).

В сухих, дидактичных оценках, оставшихся от работ Фореггера того периода, нельзя уловить ни единой живой ноты, ни одного всплеска художественной фантазии. Правда, они угадываются в творческой программе режиссера, в замыслах объявленных им совместно с А. Волненко постановок «Сорочинской ярмарки» по Н. Гоголю, пьес «Слуга двух господ» К. Гольдони или «Дон Хиль Зеленые штаны» Тирсо де Молина.

Но вместо них накануне XX годовщины Октябрьской революции Фореггеру приходится ставить примитивную пьесу А. Наврозова «Моя мать», получившую премию в конкурсе, посвященной круглой дате. Ведь своей задачей постановщики объявили «показать картины нерушимой связи народа с Красной Армией»[[281]](#endnote-281).

На примере Ногинского театра можно посмотреть на сценическое искусство конца 1930‑х годов как на иной, отличный от прежнего «театр масок», рожденный политическими схемами, примитивным морализаторством и дешевой рациональностью. Вдохнуть жизнь в подобные «маски» Фореггер не мог.

Его здоровье становилось все хуже. Приступы «осенней лихорадки» повторялись уже и в другие времена года. Врачи относили последние недомогания за счет якобы малярии, подхваченной на гастролях в узбекском городе Чимкенте, куда выезжал театр летом. Лечение хиной не помогало — медики проглядели запущенный туберкулез, который приближал неизбежный конец.

Во время частых наездов в Москву Фореггер встретил известного и авторитетного в те годы критика Э. Бескина, с мнением которого считались в Народном комиссариате просвещения. По его поручению Бескин выезжал в волжский город Куйбышев (бывшую Самару)[[282]](#endnote-282), где никак не могли наладить творческие дела в оперном театре. Узнав о том, что Фореггер имеет опыт оперной режиссуры, Бескин тут же рекомендовал его на пост художественного руководителя в Куйбышев.

{152} Фореггер и Штоль, которая всюду сопровождала мужа и даже выступала как балетмейстер во многих его спектаклях, выехали в Куйбышев, где уже в августе 1938 года местная пресса напечатала небольшую заметку о планах оперного театра. Фореггер и директор театра Куперман обещали в наступающем сезоне постановки опер «Щорс» Б. Лятошинского, «Даиси» З. Палиашвили, одну из современных армянских опер «На рассвете» А. Степаняна, «Мать» по роману М. Горького композитора В. Желобинского[[283]](#endnote-283). Это был полный набор идеологически верных произведений, охватывающий как произведения композиторов братских республик — Украины, Армении и Грузии, так и героико-революционные опусы отечественных авторов. Придраться к такому репертуару было невозможно, тем более, что на афише куйбышевцев сохранялись «Поднятая целина» и «Тихий Дон» И. Дзержинского, «Броненосец Потемкин» О. Чишко, а также русская оперная классика: «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Мазепа» П. Чайковского.

Новые руководители театра обещали премьеры опер «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова, «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно, «Трубадур» Дж. Верди, «Виндзорские кумушки» О. Николаи[[284]](#endnote-284) — в общем чувствовалось, что афишу планировали опытные мастера, знающие не только законы жанра, но и нормы идеологии.

Планы, однако приходилось менять на ходу. Во-первых, потому, что театр переезжал во вновь отстроенное для этой цели помещение Дворца культуры имени В. Куйбышева и все декорации надо было приспосабливать к новой сцене. Во-вторых, легко было предугадать, что достоинства опер композиторов из Грузии и Армении зритель волжского города вряд ли оценил бы. А в симпатиях к героям М. Шолохова, воспетым композитором И. Дзержинским, сомневаться не приходилось. И хотя музыка опер «Тихий Дон» и «Поднятая целина» была весьма примитивной, похожей на массовые песни, а ансамблей композитор писать не умел и не хотел, довольствуясь хорами, это было не существенно, ведь композитору покровительствовал сам Сталин.

Поэтому неудачные постановки «Тихого Дона» и «Поднятой целины» постоянно «усовершенствовались» — Фореггеру пришлось сразу же испытать не себе трудности этой работы. Его интерпретация «Тихого Дона» была показана зрителям 11 апреля 1939 года (дирижер Г. Столяров, художник В. Пемов, хормейстер В. Кропивницкий, балетмейстер Н. Данилова).

Куйбышевские критики не приняли «крупных планов» Фореггера, когда режиссер отрывал героя от массы и выводил его вперед для выразительного соло.

Дело было не в эстетике оперного зрелища — такая мизансцена считалась идеологически неверной, подобно тому как невозможным был отрыв человека от коллектива в советском государстве. По нормам реалистической оперной режиссуры герой было обязан обращаться к тем персонажам, кто его слушает, а не к зрителям. Бытовая достоверность происходящего и схожесть героев со всеми жизненными прототипами тоже были обязательны для такой оперы как «Тихий Дон». Вероятно, потому один из рецензентов писал: «Группа крестьян выглядит так, что напрашивается вопрос: где и когда постановщик видел то, что воплотил на сцене?»[[285]](#endnote-285)

Незадолго до этой премьеры Фореггер поставил «Трубадур» Верди, {153} а еще через несколько дней в газете «Волжская коммуна» было напечатано письмо группы артистов под заголовком «В театре неблагополучно», в которой знакомым почерком политической демагогии руководители театра обвинялись в недопустимом отношении к советской опере, преступной растрате государственных средств, семейственности, зажиме критики, склоках, игнорировании молодых актеров, издевательском, а порой хамском отношении к работникам сцены. Кого касались эти обвинения, можно понять из комментариев, что областное управление культуры с пеной у рта отстаивает Лазарева [директор театра. — А. Ч.] и его «трубадуров» режиссеров Григорина, Фореггера. и др.

«Почему, — вопрошала та же “группа артистов”, — руководители нашего театра не ставят советские оперы и новые оперы русских композиторов-классиков, а для полумистических упражнений находят время и средства?»[[286]](#endnote-286) (Намек явно касался оперы Верди «Трубадур» с запутанным и сложным, но отнюдь не «мистическим» сюжетом).

Примерно через месяц в той же газете были напечатаны выводы комиссии, которые подтверждали: «Руководители театра Лазарев, Куперман и Фореггер не имели твердого репертуарного плана и не выполняли финансовый план. С молодыми артистами надлежащей работы не было. Политико-массовая и воспитательная работа в театре проводится совершенно недостаточно. Качество спектаклей низкое. Руководство театра сеяло в коллективе деление на артистов “больших” и “малых”, в результате чего в театре нет настоящей творческой работы, имеют место склоки и элементы антагонизма…»[[287]](#endnote-287)

Спустя четыре дня после премьеры «Тихого Дона», 15 апреля 1939 года Фореггер пишет завещание. Врачи, по сути, вынесли ему приговор, но и сам больной понимает: есть вещи куда более ценные, чем актерские амбиции, политическая конъюнктура, суета повседневности. Завещание Фореггера коротко и спокойно:

«В случае моей смерти все мое имущество — мебель, вещи, книги и прочее я отписываю моей жене и другу, помощнице во всех делах Штоль Галине Владимировне.

Прошу ее собрать вместе книги и другие материалы, которые находятся в Москве, Харькове, Куйбышеве. Прошу передать государству для музеев вещи, которые имеют художественно-историческую ценность, а мой архив и книги уникального значения по театру и танцу в государственный музей имени Бахрушина.

Николай Фореггер»[[288]](#endnote-288).

Постановка оперы М. Глинки «Руслан и Людмила» была лебединой песней Фореггера.

Он носил в себе этот замысел, преодолевая смертельную усталость и недружественные выпады, делал рутинную работу и размышлял об итогах своей жизни.

Все оказалось не напрасным — его последняя постановка оказалась всплеском таланта, отдающего творчеству последние силы и умение, накопленное долгосрочным опытом.

Она несла на себе печать противоречивости многих его прежних работ и в чем-то неизбежно подчинялась непререкаемым законам соцреализма, но была свободна в главном — полете творческой фантазии.

Вступив в область фантастики, приключений и поэтического волшебства, связанного с романтическим миром кулис пушкинской эпохи, Фореггер {154} и сам многое понял из того, что велел отвергать когда-то доморощенный футуризм, заносчивый «Театральный Октябрь».

Он, никогда прежде не задумывавшийся всерьез над резкими переходами добра и зла, света и мрака, глядевший на мир близорукими глазами и улыбавшийся добродушной улыбкой своим врагам, вдруг проникся философскими проблемами бытия, сраженный пушкинскими строчками:

Завиден дар певца высокий: все тайны неба и людей

Провидит взор его далекий…

Легендарный герой «Руслана и Людмилы» Пушкина-Глинки Баян пел эти строки не только для участников свадебного пира на сцене. Выводя певца на авансцену, его устами постановщик оперы обращался к зрителям пролетарского города Куйбышева и одновременно прощался с ними[[289]](#endnote-289).

Поездка в одну из лучших московских клиник уже ничего изменить не могла. Кончине Фореггера газета «Советское искусство» в июне 1939 года посвятила несколько строк[[290]](#endnote-290).

В том же месяце был арестован и репрессирован В. Мейерхольд, могилы которого нет — для тех, кто был расстрелян в подвалах Лубянки, даже этой привилегии не существовало.

Говорят: тот, кому суждено быть повешенным, не утонет. И все же судьба «пересмешника» в том мире, по законам которого он жил, могла сложиться совершенно иначе. Его вполне могли объявить «австрийским шпионом» и уничтожить по любому поводу, связанному с «грехами» творческой биографии.

Но я думаю, что политической власти, этому шарлатану, торгующему во время представления комедиантов мечтами о светлом будущем, он был нужнее именно в этом качестве: возить на себе все необходимые атрибуты для веселого балаганного зрелища и оказываться в нужное время в необходимом шарлатану месте.

# **{155}** Приложение 1 Воспоминания соратников Фореггера[[291]](#endnote-291)

## Людмила Семенова[[292]](#endnote-292) Биографию не надо ни украшать, ни очернять!

Живая, не официальная биография возникает из тысячи мельчайших наблюдений, рассказов современников, фотографий с дружескими надписями, из воспоминаний близких, друзей и родных, сохранивших в памяти даже мелкие, казалось бы, незначительные случаи, происшествия трагические или забавные, освещающие человека с разных сторон.

У Николая Михайловича были, как у всякого выдающегося деятеля искусства, и тайные завистники и явные враги, злопыхатели-клеветники и просто любители уязвить острым словечком, не оценившие при жизни его огромную эрудицию, яркую одаренность и щедрость души.

Несмотря на знатных предков, отец Фореггера Михаил Николаевич, отличался известным свободолюбием и, будучи членом судейской коллегии Киевского окружного суда, отказался вести знаменитое «дело Бейлиса» (старика-портного, обвиненного в ритуальном убийстве христианского мальчика Андрюши Ющинского). За этот отказ он в 1910 году был отрешен от должности и уволен со службы.

В наследство от отца Фореггер получил старинный перстень с аметистом, который он называл «епископским». Такие кольца носили католические прелаты, как знак своего сана на указательном пальце правой руки, а Фореггер носил на безымянном. Этот перстень давал повод для повествования о родоначальнике Фореггера — кондотьере Никколо Фортегуэрра (что в переводе значит — «сильный в бою») бывшем не епископом, а ломбардским рыцарем и разбойничавшим на дорогах охваченной войной Италии XII века. Этот воинственный предок поступил со своим отрядом на службу к императору священной Римской империи и получил за заслуги титул австрийского барона и замок Грейф в Тироле. С тех пор к переделанной на немецкий лад фамилии Фореггер добавилось прозвище фон Грейфентурн — т. е. из «башни Грифа».

Фореггер любил иногда вспоминать о своем происхождении со стороны отца. Но с гораздо большей теплотой он рассказывал о прямом предке со стороны матери — запорожском атамане Иване Горленко, пьянице и лихом рубаке, герое множества сражений. Горленко окончил бурную, полную приключений жизнь, скромным иноком основанного им Белгородского монастыря, первым настоятелем которого он и был. Кстати, «нетленные мощи» Иоасафа Белгородского одно время были выставлены в Московском музее Наркомздрава, и Николай Михайлович Фореггер иногда приглашал друзей пойти с ним взглянуть на «нетленного дедушку».

Проведя детские годы на Полтавщине, Фореггер приобрел характерное для этих мест произношение буквы «л», и навсегда сохранил этот очень мягкий акцент, казавшийся иностранным.

С тем же симпатичным акцентом Фореггер рассказывал о родном дяде, {156} жившем под Полтавой и чрезмерно увлекавшимся «горилкой». Допившись до умопомрачения, любитель «зеленого змия» начинал ловить «чертиков» и упрятывал их в пустые спичечные коробки, а «накопив» дополна, топил в заброшенном колодце. Умер он в больнице от белой горячки.

К сожалению, тяжелая наследственность от нескольких поколений злоупотреблявших алкоголем предков, сказалась на здоровье Николая Михайловича Фореггера. Думаю, поэтому последний в этой ветви рода Грейфентурнов умер, не достигнув 47 лет.

За 25 лет своей творческой жизни Фореггер сделал и очень много и очень мало, смотря как взглянуть на его путь режиссера, балетмейстера и теоретика.

К счастью, у деятелей искусства всегда есть вторая жизнь, продолжающаяся и после смерти физической. В зависимости от яркости и своеобразия таланта, влияние их идей, открытий, находок несомненно сказывается на позднейших поколениях, которые подсознательно повторяют и развивают их в своих творческих работах.

## Что такое тефизтренаж?

Время военного коммунизма несколько огрубило нравы деятелей театра. Люди выражались весьма энергично, а иногда и непечатно. Употреблять между собой «крепкие» словечки считалось чуть ли не хорошим тоном.

Театральная молодежь привыкла к этому бранному жаргону. И уже никого не удивляло несдержанное словоизвержение режиссера, разгневанного чей-то оплошностью. И Фореггер не избежал этого поветрия. Весьма часто словечки вроде «сволочь», «говно», «стерва», «жопа» и т. д. слетали с его уст в адрес актрис и учеников. Но это никого не обижало. К тому же подобная обида считалась бы мещанством и пережитком буржуазного воспитания. С пришедшими на прием в Мастфор Фореггер вел себя сдержанней. Он особым чутьем мог уловить способности каждого, но все же проверял впечатления путем индивидуальных заданий. Например, он неожиданно говорил пришедшему: «Поднимите левую ногу и возьмитесь за ухо», будучи всегда недоволен, если реакция испытуемого была замедленной. Особенно он ценил пластичных учеников, которые могли сочетать движения рук и ног в разных плоскостях и последовательности. При этом, чтобы усложнить задание, Фореггер предлагал быстро и без ошибок называть четные числа, наращивая счет, а потом, в обратной последовательности перестроиться на нечетный ряд. И так далее.

Иногда Фореггер просил повторить ученика за ним ритмический рисунок, который выстукивал карандашом по крышке рояля. Ритм менялся неожиданно. Затем задание усложнялось тем, что его нужно было выполнить в заданном ритме ходьбы или другого движения под аккомпанемент ударных инструментов.

Тефизтренаж, который преподавал Фореггер, начинался с разработки ступней ног. Потом переходили к следующему «поясу» — коленным суставам и икроножным мышцам. Далее следовал тазобедренный пояс и поясница, плечи, шея, локти, кисти, пальцы и лицевые мускулы вплоть до тренировки глазных мышц. Кроме акробатической гибкости и силовых движений, тефизтренаж воспитывал моторную память и способность выполнять движения отдельных «поясов» в разном ритме и в разных плоскостях.

Уроки в студии шли пять раз в неделю с 4 до 8 час. 30 мин. вечера, чтобы {157} занятые в спектаклях и концертах студийцы успевали на работу, основательно «разогревшись». Фореггер размещал учеников по кругу, а сам ходил в середине с традиционным милицейским свистком, которым давал знак к началу или окончанию упражнения.

Акробатикой и пластикой занимались трижды в неделю. Трудность упражнений наращивалась постепенно, и уже через полтора месяца пришлось разделить учащихся на две группы. Тех, кто лучше успевал, Фореггер нагружал больше, чтобы в короткий срок создать «производственную» группу и показать преимущества своего метода тренажа. Он довольно безжалостно отсеивал менее восприимчивых, работая с будущими профессионалами очень активно. Вновь приходящие в студию принимались в «младший» класс в течении всего года, потому что материальное положение студии оставляло желать лучшего.

Приблизительно к концу января 1925 года Фореггер уже смог провести первый открытый просмотр своей студии в Ленинграде. В нем были показаны как новые, так и возобновленные номера из двух «Вечеров танца». Это послужило «сигналом» для исполнителей, которые хотели получать из мастерской Фореггера хорошие эстрадные номера. Позднее я заметила, что многие эстрадники, особенно танцевальные пары пользовались номерами Фореггера по своему усмотрению. Постановки этого мастера так изобиловали поддержками, что их можно было легко «разбавить» несложными проходками или танцевальными движениями — так из одного номера делали три без ведома постановщика. При огромном количестве сценических площадок (многие номера увозили на периферию) изобличить такое самоуправство и плагиат было трудно. Преданные ученики Фореггера никогда не меняли установленный рисунок танца. В отличие от «гастролеров», которые занимались откровенной халтурой. К тому же поддержки, придуманные Фореггером, нельзя было освоить без тщательной тренировки. На занятиях он развивал в нас храбрость довольно нетрадиционно. В зале стоял большой платяной шкаф, на который он заставлял поочередно залезать танцовщиц и падать спиной, не оборачиваясь на тех, кто обеспечивал им поддержку при падении с двухметровой высоты. Фореггер стоял рядом и был настолько остроумен и жизнерадостен, что внушал уверенность. После таких тренировок любое упражнение в поддержке с партнером казалось уже пустяком.

Работа фореггеровской студии в Ленинграде продолжалась непрерывно с декабря 1924 по июнь 1926 года. Даже летом 1925 года ученики и педагоги отдыхали только 6 недель, да и то учащиеся старшего курса приходили репетировать свои номера, как сольные, так и парные, потому что спрос в это время на площадках летних садов и парков был очень большой.

Исполнители тянулись к Фореггеру также потому, что эскизы костюмов к своим танцевальным постановкам он делал сам. И еще указывал как сделать тот или иной элемент из недорогих, подручных материалов. Получались прекрасные «локоны» из столярной стружки, а пудреный парик эпохи Людовика XIV представлял собой… чулок, на который была наклеена вата. «Дорогие» серьги прекрасно получались из колец для подвески портьер. Сами красили ткани, сами шили и делали несложные конструкции кроя — в таких костюмах исполнители чувствовали себя действительно «в своей тарелке».

1968 год. Москва

## **{158}** Евфимия Пересветова[[293]](#endnote-293) Он и сам был Пульчинеллой

Однажды я шла пешком из дома на работу. Начиная с университета, мне попадались расклеенные четвертушки цветной бумаги (обложки тетрадей) с объявлением о приеме в студию Сатиры и программой занятий: сценическое мастерство, история испанского театра, французского площадного театра Табарена, итальянского театра комедии масок и акробатики. Я имела представление только об испанском театре, акробатике. А то обстоятельство, что обучение проводилось в вечерние часы, и марка студии — «государственная» в конечном итоге привели меня в тот же день после работы в Настасьинский переулок 5. Здесь еще недавно шли спектакли театра Ф. Ф. Комиссаржевского, который после Октябрьской революции выехал за границу. Там и поместилась Студия сатиры…

Историю испанского театра вел С. С. Игнатов, пожилой человек с усталым, интеллигентным лицом. Оживляясь, он рассказывал эпизоды из своей театральной жизни. Исключительным лектором по истории французского площадного театра и комедии масок оказался Фореггер. Всеобъемлющее знание предмета и блестящее, в строгой манере изложение. Его лекции привлекли внимание Субботина, Маркова и молчаливого, смуглого, с кудрявой головой художника Исаака Рабиновича. Если другой режиссер студии Зонов был похож на баснописца Крылова, то Фореггер, в роговых окулярах с ироническим выражением задумчивых глаз, напоминал портрет Грибоедова. Темно-каштановые волосы Фореггера были тщательно приглажены. Костюм не отличался от тех, которые носили в то время представители артистического мира, а выходная куртка и кепи — как у всех. Неизменная трубка дополняла внешний облик Фореггера.

Не помню содержание предварительной беседы с Николаем Михайловичем. Непринужденная простота его обращения всегда отличалась деловой краткостью и не располагала к «излияниям». Ограничившись краткой беседой, Фореггер принял меня без экзаменационных испытаний.

Меня волновало — каким педагогом сценического мастерства окажется Фореггер, которого, главным образом, знала как блестящего лектора в Студии сатиры. Интересовали товарищи — с кем придется работать в дальнейшем?.. В памяти возникают молодые лица. Вот Наум Тоддес. Светлые, приглаженные волосы. Подвижное, с преждевременными морщинками лицо, зеленоватые, с хитринкой глаза доброжелательно посматривали на окружающих. В Студии он создал комедийный образ обывателя и нашел себя в этом амплуа. С уважительным вниманием присматриваюсь к группе, пришедшей в шинелях и буденовках — Виталию Жемчужному с типичным лицом чеховского интеллигента. С ним двое парней с рязанским говорком — румяный Николай Зайцев и, постарше, Иван Калиныч, покашливающий от стеснительности, с хрипловатым тембром голоса. После Мастфора Зайцев уедет с Фореггером в Ленинград, а позднее будет работать балетмейстером в периферийной музкомедии. Калиныч работал впоследствии в «Синей блузе», был очень убедителен в характерных ролях репертуара Московского театра «Смычка» (режиссером там был И. И. Бахметьев, тоже из Мастфора). Завершает четверку Борис Пославский — «мобыть» выговаривает он по-гомельски с насмешливым прищуром карих глаз и мягкой улыбкой. Разнообразным актером проявит себя {159} Пославский в репертуаре театра Мастфор и в кино: международный аферист Аткинс в спектакле «Воровка детей», троцкист в картине «Великий гражданин». Помнится, эта четверка пришла в мастерскую ГВЫТМа из Красноармейского театра ОСТК, где работал в свое время Фореггер.

Вот еще четверо. Они — из Студии театра Ф. Комиссаржевского. Татьяна Баташева (учившаяся в балетной школе В. Мосоловой) утвердится в Мастфоре как исполнительница эстрадных номеров, получит опыт театральной характерности.

Николай Хрущев запомнился мне танцующим в пародийном номере Айседору Дункан. Он по семейным обстоятельствам уехал в Ленинград в 1922 году.

Раиса Писаревская — Дама с портфелем в «Хорошем отношении к лошадям», Федра (пародия на Камерный театр), Леди Тревильян в «Воровке детей».

Пятерка из студии Пролеткульта, в которой Фореггер вел занятия по сценическому движению, выглядела так. Василий Белоусов немногословен, замкнут. Очки делают его старше. Он совсем новичок и не умеет проявить свою инициативу, но занимательно и точно выполняет показанный ему рисунок роли.

Владимир Петров — белокурый, хорошо сложенный, с обаятельной внешностью, в основном проявлял свои способности в танцах, а в пьесах играл эпизоды. В. Петров продолжил работу с Фореггером после реорганизации Мастфора в Ленинграде. Полина Деева с характерными чертами северных русских женщин была хранительницей ключей поначалу несложного хозяйства Мастфора, потом заведовала костюмерной частью. Выступала в эпизодических ролях, «танцах машин». Фореггер поставил ей и Николаю Арихиерееву-Байкалову (ее мужу) замечательный комический танец «Русские лапотки».

Николай Архиереев — атлет по сложению с добродушным лицом, бессменный завхоз Мастфора. Он занят в «Паровозе», «Танцах машин», шумовом оркестре, в роли Адамса («Воровка детей»). Неожиданно для всех Фореггер раскроет его в буффонной роли папаши Шамуссе («Сверхъестественный сын»). После расформирования московского Мастфора Архиереев-Байкалов и Деева с большим репертуаром уедут работать в Сибирь.

Маленький, подвижный Наум Колодный после Мастфора будет работать в «Синей блузе», а потом станет администратором.

Талант, по первому впечатлению, меланхолически томной Регины Бабуриной проявится в Мастфоре разносторонне: в песенках, танцах, характерных ролях. Затем она работала в кабаре «Не рыдай», некоторое время в «Синей блузе», в Московской оперетте, после чего уехала в провинцию. Мне довелось видеть ее на сцене в 1937 году и читать рецензию в «Советской культуре», где была отмечена роль комической старухи в ее исполнении.

Кира Иванчинова — Русская красавица в пародии «Не пей сырой воды», Рассудительная тетка в буффонаде «Хорошее отношение к лошадям», провинциальная мещанка Эстер дю Парви в «Сверхъестественном сыне». После Мастфора Иванчинова работала в «Синей блузе», умерла до войны.

Сергей Федоров — с проседью и приятными чертами лица, пришел из рабочей самодеятельности. Скромен. Держится на сцене с чувством {160} собственного достоинства. Он выразителен в образе напыщенного французского буржуа Фернанда дю Парви и других ролях резонерского амплуа.

Стремительная в движениях, с точеным лицом и стройными ногами балерины, пришла Людмила Семенова, выявившая в Мастфоре не только природную одаренность в танце, но и яркую способность к характерности. Артистка эстрады и кино в будущем.

Застенчивый, мечтательный Владимир Фогель — мистер Гент в буффонаде «Гарантии Гента», Фанфаринетти в «Шарлатанах». Еще в 1923 году он начал сниматься в кино (например, в картине «Месс Менд» и других популярных тогда фильмах). Сын профессора Фогеля, жившего мыслями о недостижимом тогда космосе, он унаследовал от него возвышенный строй души и, столкнувшись с пошлостью быта, трагически ушел из жизни.

Кругленький, похожий на медвежонка, Александр Мачерет, высокий пролетарий Иван Бахметьев. Откуда пришли они — не помню. Фореггер найдет им применение. Мачерет будет очень хорош, отплясывая танец Муллы в «Гарантиях Гента», а Бахметьев вполне органичен в роли Рассудительного в «Хорошем отношении к лошадям». Они не мыслили быть актерами, но аккуратно посещали уроки сценического мастерства и занимались акробатикой. После Мастфора Мачерет станет кинорежиссером, а Бахметьев займется режиссурой в театральной самодеятельности.

Из гастрольной поездки в Петроград Фореггер привлечет эксцентрическую пару — эквилибристов со стульями Евгения Кумейко и Федора Кнорре, в будущем тонко чувствующего, лирического писателя. Елизавета Старова и Софья Савицкая — дамы «просто приятная» и «приятная во всех отношениях» — в жизни и на сцене.

Елена Николаева — по внешнему облику скромная учительница с грудным тембром низкого голоса — оказалась актрисой от Бога. У нее был глубокий, сдержанный темперамент и широкий диапазон: Нэпманша в «Хорошем отношении к лошадям», основная героиня Сара Ватерс в «Воровке детей», гротесковая Эльвира в «Тайне Канарских островов». Да и в других ролях она создавала незабываемые образы.

Воспоминания об артистах Мастфора неполны без облика Сендерова, актера хорошего тона и вкуса, что проявлялось и в мастфоровских ролях. Он был и прекрасным администратором. В окружении молодежи Абрам Борисович казался стариком. Честнейший и добрейший человек, он пробуждал к себе уважение и симпатию с первого взгляда. Вступив в брак с актрисой Опекуновой, поступившей в Мастфор в сезоне 1922/23 годов, он уехал в Ленинград, и оба уже в Москву не возвращались.

Приятный юноша с острыми чертами лица, получивший прозвище «Лис», стройный и худощавый, а по сравнению с другими просто мальчик, оказался художником С. Юткевичем. Немногим старше его выглядел сосредоточенный и серьезный Сергей Эйзенштейн с характерной для него встрепанной копной светлых волос и острым взглядом серых глаз. Эйзенштейн появлялся редко и всегда с книгами подмышкой. Однажды толстый фолиант, лежащий на его коленях, привлек мое внимание, и я попросила разрешения посмотреть. Эйзенштейн молча протянул книгу. Это был третий том «Капитала» Маркса.

Начинающий композитор Матвей Исаакович Блантер не выделялся характерными чертами лица, но был большим музыкальным талантом.

Молодой поэт Владимир Захарович Масс был симпатичен и общителен. {161} Темные волосы ложились на косой пробор, в профиль он напоминал Гоголя. Масс всегда ходил в пальто (особенно когда помещение не отапливалось), и всегда одна из пуговиц висела на ниточке. Пуговицы стали на свое место очень скоро. Наталья Львова, совсем молоденькая рядом с Массом, имела рыжеватые, волнистые волосы, нос картошкой, круглое лицо и глазки цвета зеленого ореха. Она была обаятельна и в жизни и на сцене, а с Массом они нашли друг друга на долгую жизнь <…>

Во втором сезоне 1922/23 годов вступили в труппу брат Архиереева Федор, Елена Львова-Глан, Тамара Томмис, Юрий Гольцев, артисты Альская, Вегнер, Росевич.

В большом, светлом фойе развернулись регулярные занятия. Они шли по программе, принятой в ГИТИСе. Краткое содержание ее — единство науки, искусства, труда. Основа театрального образования — физкультура. В программе также жонглирование (Жанто), акробатика (Джордж Цаппо), пение (А. К. Рунге-Семенова), современный танец (И. Турин) и сценическое мастерство (Н. Фореггер).

Платные преподаватели долго не продержались — театр испытывал финансовые затруднения. Мать Л. Семеновой Рунге стала бесплатно вести вокальные занятия по мере необходимости. Гимнастику и усложненную акробатику вел Фореггер с ассистентами Н. Зайцевым и В. Петровым. Подвесные кольца, турник, сетка для прыжков, два мата и дорожка для кульбитов — таким был подсобный инвентарь занятий. Бокс безвозмездно преподавали Б. Барнет, будущий актер и режиссер кино. Чечетку — Ф. Богородский (Ферри), художник, студент ВХУТЕМАСа.

Сценическое мастерство Фореггер вел на основе ритмики, гимнастики, акробатики. Отдельные движения складывались в эксцентрическую пантомиму: проходки, бег в смене ритма и темпа предполагали развитие моторности, т. е. быстрой реакции на предлагаемые обстоятельства. Начинающий композитор Зиновий Компанеец с большим увлечением импровизировал, меняя характер ритма и темпов музыки в аккомпанементе к этим урокам. Занятия по сценическому движению проходили с большим подъемом, после чего мы разбивались на пары и танцевали старинные и современные танцы. В результате поисков в области движения Фореггер создал «Танцы машин», в которых была занята большая часть труппы. В первый «Вечер танца» вошли пантомимы «Бродячий цирк на отдыхе» (участвовали Зайцев, Пересветова, Баташева, Тоддес, Альская), пантомима «На вокзале перед отходом поезда», в программе именовавшаяся «Паровоз» (Пославский, Архиереев I и другие).

В сезоне 1923/24 года в труппу влились Дина Воронцова, Евгения Данилова, Евсей Дарский, Николай Поспехин, Евгения Силаева, Александр Смиренков, Григорий Шемшурин, братья Фроловы, Вера Пожеревицкая, Нина Холодная. Большинство из них в дальнейшей творческой жизни продолжали работать на танцевальной эстраде и драматической сцене.

В сезоне 1922/23 годов в помещении Мастфора состоялось несколько встреч единомышленников левого фронта. Они назывались «понедельниками», потому что происходили в выходной день театра и были вызваны необходимостью пополнения его бюджета.

В первом «понедельнике», состоявшемся в ноябре я участия не принимала. Последний и самый торжественный был, помню, в связи с двухлетием Мастфора. Сами же мастфоровцы обслуживали столики.

Фойе принимало праздничный вид, который ему придавал прежде {162} всего плафон, подвешенный под люстрой. Натянутая на плафон калька была расписана художником театра С. Юткевичем. Справа у рояля, ближе к центру, сооружалась эстрада. Слева, у огромных окон фойе, располагался большой стол-буфет с заранее приготовленными бутербродами и винами. Остальное пространство занимали столики.

Вход был по билетам, распространявшимся комиссией. Постоянными и неизменными участниками «понедельников» были друг Мастфора и Фореггера В. В. Маяковский, Н. Н. Асеев с их друзьями-лефовцами и близкими знакомыми. С. Есенин, был, кажется на «понедельнике», состоявшемся в ноябре. А. Н. Толстой был на последнем «понедельнике» (он в то время только вернулся из эмиграции), из имажинистов постоянно бывал В. Шершеневич, художники Н. Денисовский, В. Комарденков, Ф. Богородский, А. Родченко, начинающие кинематографисты, композиторы: М. И. Блантер, З. Компанеец, Б. А. Прозоровский, журналисты Л. Колпакчи, В. Жемчужный, знакомые по Дому печати. Были артисты московской эстрады, благодарные Фореггеру за постановки танцев. Кажется на «понедельниках» присутствовали также пролеткультовцы и мейерхольдовцы.

Программа концертов состояла из популярных номеров Мастфора, например, «Mon homme», «Мукки из Кентукки» и новинок, еще не вошедших в программу. На этих «понедельниках» в номере «Mon homme» апаша необыкновенно выразительно исполнял сам Фореггер. Он же пел английскую песенку «Малютка Нелли»:

С Нелли шутки бросьте, к нам не шляйтесь в гости,  
Мы о ваши кости поломаем наши трости!  
Малютка Нелли, хау ду ю ду!  
Мы верим, Нелли, в твою звезду.  
И в час вечерний ты здесь, в таверне,  
Как светлый ангел в аду!

К двухлетию Мастфора специально была подготовлена программа из песенок на французском, немецком и английском языках…

Вспомнить «понедельники», какими они были в действительности, необходимо. Потому что в то далекое время кое-кто из знавших Фореггера и Мастфор понаслышке считал его театр кабаре со столиками, как это нашло отражение в книге М. Жарова «Жизнь, театр и кино». И особенно в связи с теми искажениями, которые допустил в книге «Своими глазами» А. А. Арго: «Ходили в театр гурманы, эстеты и богемистая молодежь. В результате пришлось открыть кабаре нэповского пошиба и выступать перед публикой пьющей и едящей»…

Собственно, Арго только повторяет прижившееся мнение авторов «Истории советского драматического театра», также утверждавших: «Здесь, в этом театрике, где о содержании не заботились, “левое” искусство дружелюбно улыбалось завсегдатаям “Кривого Джимми”, “Кривого зеркала”, “Павлиньего хвоста” и других кабаре»[[294]](#endnote-294).

Фореггер, как видим, подобно Пульчинелле из итальянской комедии масок или Петрушке из русского балагана, принял на себя все удары искусствоведения 50‑х – 60‑х годов: за эксцентрику, за мюзикхоллизацию, за танцы машин, за «капустники». Хотя за все это его должно благодарить советское искусство.

1967 год. Москва

## **{163}** Михаил Пярн Учитель танцев

Николай Михайлович Фореггер — мой первый наставник в искусстве. Именно в его Студии акробатического танца, в Мастфоре в конце 1924 года начались мои первые шаги на поприще эстрады, потом в театре, цирке, кино и на телевидении.

Обстановка театральной жизни Петрограда в эти годы была бурной, дискуссионной. Различные …измы мелькали то тут, то там. Доступ к искусству был открыт. Все, имеющие призвание, а порой бездарные, осаждали различные студии и школы. Открылось их в то время в Петрограде несметное количество. Школа-студия Шимановского (артиста Передвижного театра), Пролеткульт, ТРАМ, Гептахор, Студия пластического танца Вербовой, классы Чекрыгина, Сушинского и много-много других.

От афиш и объявлений разбегались глаза. Но очень привлекали два названия: ФЭКС и МАСТФОР. В одном — кино, искусство будущего, в другом — акробатический танец, более близкое, ощутимое, чем-то связанное с развивающимся спортом.

Мастерская Фореггера не имела собственного помещения и арендовала фойе Передвижного театра на Бассейной ул. (ул. Некрасова, 10), позже находилась в школе на той же улице.

Николай Михайлович Фореггер. Из‑за больших роговых очков с толстыми стеклами на поступающего смотрели явно близорукие, но очень внимательные, чуть-чуть насмешливые глаза. Хорошо обкуренная, ценная трубка в зубах, дымок «Кептэйн’а». В руках на шнурке большой свисток, накручиваемый на палец.

От Фореггера каждую секунду можно было ожидать шутки, мягкой, добродушной, иногда злой, но не обидной и, безусловно, меткой. А временами он напоминал Пьера Безухова.

Частенько можно было получить и любовный щелчок свистком по мягкому месту.

Доброта бессребреника, исключительная доверчивость — вот основные черты характера Николая Михайловича, слегка приправленные распространенными тогда среди художнической интеллигенции «богемными» настроениями и привычками.

Чему учили в Студии?

Акробатике. Вел занятия Ф. Ф. Кнорре, позже Ренич.

Пластике (педагог Л. Н. Семенова), а также характерному танцу (один из старших учеников Николая Михайловича Н. Г. Зайцев). Сам Фореггер вел тефизтренаж и современный танец, а основное свое время отдавал новым постановкам, в которых всегда господствовали неуемная фантазия и прирожденный вкус.

Главным на тефизтренаже было запомнить 100 – 120 различных движений, выполняемых, как гимнастические упражнения под музыку, руками, ногами, головой, корпусом. Внезапно раздавалась команда Фореггера: выбросить 17‑е, 46‑е, 58‑е движение, а вместо 71‑го сказать «мама». Тут уж спасти могло только напряженное внимание. Само собой разумеется, движения должны были выполняться законченно, пластично, красиво и четко.

Для чего это было нужно?

{164} Это мы оценили позже, когда при постановке танцевальных эстрадных номеров были в состоянии запомнить весь трех-четырехминутный танец за один урок.

Я не знаю, танцевал ли когда-нибудь Фореггер сам. Судя по его развалистой, чуть косолапой походке — вряд ли, но богатство балетмейстерской фантазии у него было огромно…

Если он не мог показать придуманное им сложное па, он заставлял пару дюжих ребят поднимать себя и, находясь в воздухе, проделывал движение вполне понятно.

Наша задача была — окончательно расшифровать показанное и отделать так, как Николай Михайлович требовал на «чистке». Затем, когда технически все было освоено, репетировали еще, добиваясь эмоций и выразительности жеста, ясности мысли.

Одновременно Николай Михайлович мог ставить пять-шесть танцев различным парам и группам, советами внося в танец образность и содержание.

Все эскизы костюмов Николай Михайлович изобретал и рисовал сам. Они всегда отличались лаконичностью, яркостью выдумки и были удобны в работе.

Этому человеку было очень много отпущено природой и он щедро делился всем, что имел, со своими учениками и друзьями.

1969 год. Рига

## **{165}** Александр Трусов Мой дом был штабом Мастфора

В студии Николая Михайловича Фореггера я работал пианистом-аккомпаниатором. В то время Фореггер с женой Людмилой Семеновой жили у меня на квартире (Фонтанка, 20). В моей памяти навсегда запечатлелся образ этого обаятельного, исключительно талантливого человека. А на Бассейной, в помещении Музыкального техникума, я был непосредственным свидетелем работы его творческой лаборатории. В мастерской была только молодежь, причем очень одаренная — Фореггер умел найти настоящие таланты, создать в коллективе особый творческий накал.

Меня всегда поражала его необъятная эрудиция в области искусства, музыки, танца, живописи, скульптуры и их истории. Он мог с безупречным чувством стиля оформить эскиз костюма любой эпохи, причем делал это почти небрежно, шутя, двумя-тремя штрихами подчеркивая наиболее существенное. То же и в постановках. Он был из тех режиссеров-балетмейстеров, кто безжалостно ломал устоявшиеся представления об искусстве. Пример — «Черный Лебедь» на музыку К. Сен-Санса — номер потрясающий по смелости и художественному впечатлению, которое он производил на зрителей.

Николай Михайлович был очень требовательным к ученикам, он не делал скидок ни для кого, не допускал фальши в исполнении и вообще прививал студийцам чувство ответственности. Бывали у него порой и очень резкие замечания, которые граничили с грубостью, но его нельзя было упрекнуть в несправедливости, тем более обижаться. Ведь на самом деле он был очень внимательным и чутким, и люди искусства к нему тянулись.

Я не сомневаюсь в том, что именно благодаря моральной и материальной поддержке Н. Фореггера композитор З. Компанеец стал творчески расти. Это происходило на моих глазах — молодой человек (он только демобилизовался из армии) получил от Фореггера то, о чем другие могут лишь мечтать.

Вообще за время квартирования Фореггера мой дом преобразовался в своеобразный штаб, где решались многие творческие и организационные вопросы. После спектакля к Фореггеру стекались интереснейшие и одареннейшие люди — споры об искусстве затягивались до утра! Помню первый приход Алексея Толстого — с тех пор он часто бывал у нас на Фонтанке. Встречи со знаменитостями никогда не преследовали практических целей — у Фореггера вообще не было и намека на карьеризм, не ощущалось меркантильных устремлений. Бытовая сторона жизни его интересовала мало. Зато он умел взбодрить других остроумной шуткой, каламбуром, поднять настроение, заразить оптимизмом. В каждом ученике он видел слабые и сильные стороны и правильно их использовал в творческой учебе.

1966 год. Ленинград

## **{166}** Мария Полещикова (Марион) Акробатика оживляла его танец

Заканчивая девятый класс средней школы, я услыхала о том, что в Петрограде организована новая балетная студия. Но не обычная, с салонными танцами, а та, где происходит что-то смелое, интересное. Пошла было туда из любопытства, но обстановка Мастфора увлекла сразу же. Особенно мне нравились уроки тефизтренажа, которые вел сам Фореггер. Обаяние его личности было настолько велико, что не приходило в голову в чем-то сомневаться. У меня он завоевал авторитет с самого первого занятия и на всю жизнь. Театрально-физическая тренировка, о которой сегодня так мало знают, заключалась в том, чтобы разрабатывать свои движения в любом ритме и темпе, вырабатывать музыкальность, выразительность и яркость движений в заданном стиле, соблюдая их органичность. Эти занятия воспитывали в нас фантазию. Николай Михайлович требовал от учеников абсолютного внимания и предельно честного отношения к своим задачам. Обладая великолепным вкусом, он не терпел ничего неряшливого и неточного. Эта школа закладывала прочный фундамент на всю жизнь, во многом помогая ученикам впоследствии стать артистами балета, драмы, кино, эстрады, преподавателями театральных дисциплин, режиссерами…

Присутствуя и на других уроках, наблюдая за нами, Николай Михайлович прикидывал, кого с кем объединить. Получались пары, а иногда трио, подходящие друг к другу по характеру и жанровым возможностям. Мне «достался» в партнеры Михаил Пярн. Для нас Фореггер поставил несколько спортивных танцев. Один из них назывался «Зимний спортинг». В меховых шапочках и свитерах мы показывали элементы зимнего спорта, где все движения были построены на акробатике и легком танце в быстром темпе. Когда через полтора года учебы мы с Пярном показали этот танец на квалификационной комиссии, нас сразу же приняли в Госэстраду, отметив новизну, необычность этого номера. На эстраде мы назывались «Марион и Пярн». Кроме спортивных танцев, Фореггер поставил для нашего дуэта пародийный номер «Ванька-американец», который тоже пользовался большим успехом. Занятия в студии Фореггера развивали храбрость в исполнении самых сложных трюков, тренированность студийцев сразу бросалась в глаза. Наши девушки легко садились на «шпагат», делали «мост» и другие акробатические элементы легко, без напряжения. Все это использовалось в танцах.

И потому, когда на сцене Мариинского театра в балете Ф. Лопухова «Ледяная дева» с О. Мунгаловой и П. Гусевым в главных партиях, впервые были использованы подобные приемы, для нас это не было сенсацией.

В том же театре оперы и балета, в спектакле «Любовь к трем апельсинам» наши мастфоровцы проделывали эффектные трюки на висячих веревочных лестницах, и это производило впечатление своей новизной и «неакадемической» смелостью.

Через несколько лет я перешла в драму, но все, чему научил меня мой дорогой учитель Н. М. Фореггер, пригодилось мне как основа в работе над внешним рисунком роли.

1968 год. Ленинград

## **{167}** Леонид Бейзельман Меня называли «Шарикоподшипником»

Всегда и везде в анкетах я писал, что хореографическое образование мне дал Николай Михайлович Фореггер. Его школа позволила мне стать сначала артистом, а потом балетмейстером Ленинградского театра музыкальной комедии. Началось все, кажется, с первой постановки в Музкомедии под руководством М. Ксендзовского. Он пригласил Фореггера ставить танцы в оперетте Ф. Легара «Танец стрекоз» («Туту»). В одном из танцев я убедился, как изобретательно подходил Фореггер к воплощению музыки на сцене — когда в оркестровой партитуре появилось звучание мандолины, он тут же предложил имитировать игру на этом музыкальном инструменте, но… на ножках танцовщиц. Получилось очень изящно и привлекательно.

На премьере Фореггер пробыл в фойе весь спектакль, даже в зал не пошел — видимо, очень волновался, курил свою трубку, но когда его на обсуждении хвалили и безоговорочно приняли балетмейстерскую работу, был смущен как новичок.

У Фореггера я научился работать не по слуху, а по клавиру, появилась профессиональная хватка, ритмичность и музыкальность, способность к запоминанию пластических композиций.

У него был свой метод работы по разучиванию движений. Например, нужно было научиться делать «колесо». Он рисовал ученику на полу точки, где должны был ставиться руки, и тот повторял движение до тех пор, пока оно получалось. Бывали и подзатыльники, но на них никто не обижался.

На репетициях он на всякий случай заранее готовил выход из сложной поддержки, чтобы в случае срыва не было травмы, а иногда сам этот срыв провоцировал и страховал верхнего исполнителя.

Я всегда восхищался находчивости Фореггера и его умению найти для каждого исполнителя свой «имидж». В нашей группе были, например, сестры Силаевы. Фореггер, используя их необыкновенное сходство, выпускал близнецов поочередно с разных концов сцены, и зрители не могли понять секрет их мгновенного перемещения. Только в конце, когда обе исполнительницы появлялись из разных кулис, раздавались восхищенные аплодисменты.

Очень эффектными были у Фореггера танцы с использовнием ярких лент, где в комбинациях движений рождалось красивое, декоративное зрелище. Такой была «Тарантелла» в оперетте «Черный дракон», танец со «змеей», где шесть танцовщиц в гибких, волнообразных движениях с красной лентой имитировали движение змеи. А еще мне очень нравились «Танцы машин» в постановке Фореггера. Один из таких танцев по теме Фореггера я поставил во Дворце культуры Ленсовета, за что меня в шутку назвали «шарикоподшипником»…

1968 год. Ленинград

## **{168}** Мэри Шааль (Швиндт) «Гавот», да не тот

О студии Фореггера я узнала от моих педагогов по хореографическому техникуму, артистов Мариинского театра Е. Э. Бибер и А. А. Христиансона. Они не пропускали ни одного концерта Фореггера, потому что, несмотря на классическую подготовку, им очень нравились его хореографические номера. После окончания техникума было интересно знакомиться с предметами необычными — акробатикой, тефизтренажем. Я была очень гибкая, с большим шагом, но в классике это никого не интересовало, а Фореггер сразу же обратил внимание на мои качества, поставив специально для меня два интересных номера: «Гавот» на музыку Госсека и «Таити-трот» на музыку популярного в то время фокстрота.

Все, что ученик умеет делать, должно быть использовано. Это был главный принцип Фореггера как педагога. Конечно, он требовал от учеников и большего, потому его уроки были очень интересны. Например, он много уделял времени упражнениям на внимание. Необходимо было запомнить многие движения, а потом их быстро «выдать». Потом мы могли любой танец запомнить после одного-двух показов.

В «Гавоте» классические движения переплетались с акробатическими трюками и чечеткой. На мне была юбочка-колокол чуть ниже колен, под ней штанишки до щиколоток, украшенные лампасами и декоративными пуговицами. Низ темного жакета как бы прикрывал сверху проволочный каркас, на котором крепился колокол юбки. Ворот блузки украшал декоративный пышный бант, на руках были белые перчатки, на голове шапочка типа турецкой фески, укрепленная резинкой под подбородком. Фореггер любил, когда в номере был второй, скрытый план, любил удивлять этим зрителей.

Второй номер начинался очень интересно. Я складывалась пополам, то есть прижимала голову к ногам и двигалась, слегка пританцовывая. А если учесть, что на меня в этом виде было надето клетчатое пальто и муляж мужской головы в цилиндре, получалось, что идет маленький танцующий человечек. Во второй части номера я сбрасывала пальто и тут уже без «секретов» работала в пластико-акробатической манере — в цирке этот номер называется «каучук», но там исполнительница обычно не танцует. Был и третий номер, кажется, на музыку балета «Миллионы Арлекина». Его начало Фореггер тоже придумал загадочным для публики. Выходу и финалу он уделял большое значение. Немаловажным был и костюм, эскизы обычно Фореггер рисовал сам, проявляя много выдумки и изобретательности (время было бедное, тканей взять было неоткуда).

Он нисколько не стеснялся выпускать танцоров с полностью открытыми руками и ногами, то есть минимум одежды — тогда это казалось вызывающим. Здесь ему конкуренцию мог составить разве что Голейзовский. А если говорить, сколько находок у него почерпнули другие балетмейстеры… У И. Моисеева есть такой номер «День на корабле». Смотрела его и все время удивлялась: это же самый настоящий фореггеровский «Танец машин»! Да и я, когда выступала в одном концерте с академическими артистами, чувствовала, что номера в постановке моего учителя могут составить им неплохую конуренцию.

1966 год. Ленинград

## **{169}** Лидия Долохова[[295]](#endnote-295) Как он ставил балеты

При всей своей приверженности к «левому» театру, Фореггер с восхищением относился к театру старинному. Все эти «вертепы», площадные балаганы, шарлатенерии, комедию дель арте он буквально видел и, если бы была возможность, мне кажется, мог бы все это воспроизвести. Нечто подобное происходило и в области хореографии. Все балетмейстеры выходят их балетной школы, репетируют у станка.

Такого у Фореггера в жизни не было.

Фигура у него была полновата, рост выше среднего. Массивен, даже несколько неуклюж и косолоп.

Однако у него была великолепная память на движения, и приобрел он запас этих движений в опытах балетных и цирковых студий. Кроме того, роясь в лавках букинистов, он приобретал книги и журналы, в которых были фотографии Айседоры Дункан, учеников Жак Далькроза, некоторых других заграничных исполнителей. Конечно, он знал балетные классические термины, хотя и не все, но ими, я бы сказала, пренебрегал, так как ни одного настоящего классического балета он не ставил и не претендовал на это никогда. В своих балетных постановках он шел от общего ощущения эмоций действующих лиц, умел рассказать исполнителям, что они должны сделать.

Мне вспоминается постановка «Дон Кихота» на музыку Л. Минкуса в Харьковском театре оперы и балета (совместно с П. Кретовым). Там есть сцена, где цыгане дают представление. Фореггер говорил артистам примерно следующее: «Вы бродячая труппа. Вы пришли на эту поляну уставшие, но раз тут есть зрители, вы бросаетесь расставлять свой реквизит, натягиваете брезент, надеваете костюмы и начинаете играть. Сначала нехотя, а потом все более воодушевляясь и увлекая своей игрой Дон Кихота».

Затем Фореггер обращается к концертмейстеру. Он начинает играть, и балетные артисты (на то они и артисты) делают то, что Фореггер им рассказал. Он только подтверждает, что все хорошо или же останавливает: «Нет, не затягивайте это место», «Тут уже должен вступать Дон Кихот и т. д…»

Так же и в танцах (не классических), обращаясь к кавалеру: «Вы подходите к ней и делаете вот так» (показывает какой-то мудреный, залихватский поклон) или: «Сажайте ее на плечо, а затем опускайте в “рыбку”». Просит уложиться в данную музыкальную фразу, а потом показывает как дама должна «отпорхнуть» от ухажера, а он вместо нее хватает руками воздух…

Напомню, что до прихода в театр Фореггер поставил множество великолепных танцевальных номеров на эстраде, главным образом, пластико-акробатических. И в том числе такой знаменитой танцевальной паре как А. Редель и М. Хрусталев. Ставил по такому же принципу. Повторяю: он видел эти номера и мог передать это в словах и жестах.

Кое‑что ставил Фореггер и в цирке — соединял гимнастические трюки пластическими переходами. Там же, в цирке, насколько я знаю, он нашел и Кретова. Кретов, в отличие от Фореггера, учился в балетной школе, {170} знал все термины и движения. Он был, несомненно, талантливым балетмейстером, мог поставить любой танец, как сольный, так и массовый, но ему не хватало общего видения картины и спектакля в целом. В этом отношении Фореггер его прекрасно дополнял. Одним словом, Кретов ставил в балетах те куски, где был «чистый» танец (например, классический акт «Сон Дон Кихота»).

Если некоторые постановки шли за «подписью» Кретова, то это не значит, что Фореггер не принимал в них участия. Он разрабатывал с Кретовым дома план спектакля, снабжая его иконографическими материалами (особенно много движений по индийскому танцу извлек Фореггер из своих книг для балета «Ференджи»[[296]](#endnote-296)).

Самой первой танцевальной постановкой Фореггера в Харькове были «Половецие пляски» в «Князе Игоре» с его же режиссурой. Затем была постановка «Футболиста». Это был, на мой взгляд, неудачный спектакль. Сюжет и схематичный и путаный. Задумано было показать в балете все виды спорта в их танцевальной интерпретации (конечно, абсолютно без классики), а также производственные достижения нашей страны, да еще и культурные преобразования (например, сбрасывание паранджи женщинами азиатских республик). Все это демонстрировалось в дивертисменте, а главные действующие лица стояли и смотрели. Хотя в первых двух актах смысла и действия было намного больше.

Мне кажется, что на этом спектакле Фореггер сам учился, так как это был его первый «полнометражный» балет. И, как человек талантливый, сумел воспользоваться опытом, пусть неудачным. Так второй его балет «Ференджи» получился вовсе не показом отдельных номеров. Здесь перипетии сюжета развивались в танцевальной и пластико-мимической форме. Отличные исполнители (Лерхе, Мономахов, Плетнев и др.) и танцевали и играли. Спектакль получился и шел долго. Еще лучше в этом смысле был поставлен уже упоминавшийся «Дон Кихот». Утвердившись в этой, присущей ему манере, отчасти мимически-бытовой, отчасти пластико-танцевальной, Фореггер как бы рассказывал с помощью артистов историю приключений Дон Кихота, его романтические заблуждения, его влюбленность, его самоутверждение несмотря ни на что. Движения в этих танцах опять же шли не от классики, а от ситуационной необходимости. Например, если героине надо было подозвать к себе героя, то она просто выразительно и красиво делала соответствующее движение рукой, но не употребляла для этого renverse. Для любовной игры достаточно было в этом случае полуобъятий, а арабески и пируэты не применялись. Фореггер находил много движений, которые можно было одухотворить в этой манере и благодаря которым развивали свои актерские способности его ученики.

Конечно, какая-то часть харьковской труппы такой работой не была удовлетворена. И Фореггер и Кретов прекрасно понимали, что без классики афиша невозможна. Но ее ставили другие балетмейстеры — П. Йоркин, В. Литвиненко…

Фореггеру было чуждо тщеславие. Никакой конкуренции он не боялся в том смысле, что могут поставить спектакль лучше него. Никогда не мешал другим. Кстати, это отсутствие мелочности и зависти — черта больших людей.

Фореггер жил очень близко от театра, на углу Рымарской, которая заворачивает в этом месте к Сумской, в старом доме с высокими {171} потолками. Он снимал там огромную комнату у вдовы какого-то врача, профессора. Туда приходили к нему артисты репетировать разные камерные сцены.

Очень часто мы заходили к нему просто поболтать, иногда устраивали импровизированные ужины. Характер у Николая Михайловича был очень общительный, добродушный. Он любил людей. И очень многие платили ему тем же.

1978. Киев

# **{172}** Приложение II Работы Фореггера, опубликованные в сборниках и периодической печати (1914 – 1937)

1. ИНТИМНЫЙ ТЕАТР. Манифест (совместно с А. И. Дейчем). Киев, 1914. Републикован в журнале «Ренессанс». 1994 № 7. с. 182 – 184.

2. ЛИКИ БОЖЕСТВЕННЫЕ И НЕБЕСА ЗЛАТЫЕ // Музы. 1914. № 3. с. 2 – 3.

3. МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРОТТИ (1475 – 1514) // Музы. 1914. № 4. 15 февраля. с. 2 – 4.

4. ВЫСТАВКА «КОЛЬЦА» // Музы. 1914. № 5. 3 марта. с. 7 – 8.

5. О ВРУБЕЛЕ // Аргонавты. Книга 1. Киев, 1914. с. 192 – 203.

6. АРЛЕКИН-ВЫДУМЩИК ИЛИ СУЛИНЬЯКСКИЙ ЦВЕТОК // Арион. Москва-Киев, 1915. с. 15 – 28.

7. ПРО ТАБАРЕНА-ШАРЛАТАНА И ШАРЛАТАНОВ // Радянський театр. Харьков. 1929. № 4 – 5 (ноябрь). с. 58 – 61, 64 – 66. Републикация на русском языке в журнале «Современная драматургия». 1991. № 3. с. 215 – 225 (см. прим. 22 к гл. IV [В электронной версии — [72](#_Tosh0000321)]).

8. \*ВОПРОСЫ ФОРМЫ В ТЕАТРЕ. Впервые напечатано в журнале «Театр и искусство». 1917. № 40. с. 690 – 691. Перепечатано в воронежском журнале «Искусство и театр». 1922. № 5 – 6. сентябрь. с. 5 – 7.

9. КАКОЙ НАС ЖДЕТ РЕПЕРТУАР? // Театр и искусство. 1917. № 47. 19 ноября. с. 786 – 788.

10. \*МЕЛОДИЯ, ПОЗА И ЖЕСТ // Театр и искусство. 1918. № 4 – 5. (17) ст. ст. 4 февраля. с. 58 – 59.

11. ГОД РАБОТЫ // Театральная Москва. 1922. № 33. 28 марта – 2 апреля. с. 9 – 11.

12. \*АВАНГАРДНОЕ ИСКУССТВО И МУЗИК-ХОЛЛ // Эрмитаж. 1922. № 6. 20 – 26 июня. с. 5 – 6 и № 7. 27 – 30 июня – 1 – 3 июля. с. 6.

13. ПАМЯТИ Е. Б. ВАХТАНГОВА // Театр и студия. 1922. № 1 – 2. 15 июля. с. 29.

14. НЭПОВСКИЕ ПРЕЛЕСТИ ПИТЕРА // Эрмитаж. 1922. № 11. 25 – 31 июля. с. 5.

15. ОБ ОПЕРЕТТЕ // Эрмитаж. 1922. № 12. 1 – 7 августа. с. 6.

16. \*УЛИЧНОЕ // Зрелища. 1922. № 1. 30 августа – 3 сентября. с. 7.

17. \*РЕКЛАМ-ТРЕНИР И ДИВЕРТ-ТЕАТР // Зрелища. 1922. № 3. 12 – 17 сентября. с. 7.

18. ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ (заданные редакцией «Зрелищ» Н. М. Фореггеру по поводу начала спектаклей в его мастерской) // Зрелища. 1922. № 6. 3 – 9 октября. с. 11 – 12.

19. \*ПЬЕСА. СЮЖЕТ. ТРЮК // Зрелища. 1922. № 7. 10 – 16 октября. с. 10 – 11.

20. ЧАРЛИ ЧАПЛИН // Кинофот. 1922. № 3. с. 2 – 3.

21. ПОЧТИ ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ // Зрелища. 1923. № 20. 3 – 21 января. с. 10 – 11. Статья является ответом на публикацию в одном из предыдущих номеров журнала: Левидов Михаил. Мастфор и Звергаг // Зрелища. 1922 – 1923. 26 декабря – 2 января.

22. ЮБИЛЕИ — ЭТО… // Зрелища. 1923. № 30. март-апрель. с. 15 – 16. (номер журнала был целиком посвящен В. Э. Мейерхольду).

{173} 23. \*КОЕ-ЧТО ПО ПОВОДУ МОДЫ // Зрелища. 1923. № 55. 25 – 30 сентября. с. 4 – 6.

24. ПРОЛЕГОМЕНЫ НОВОГО // РГАЛИ. Ф. 2728. оп. 1. ед. хр. 9

Первая часть брошюры, выпущенной к гастролям Мастфора в 1924 г. Включает в себя также программу вечеров современного танца и песенок, цитаты из зарубежных изданий о показе «Танцев машин».

25. ОПЫТЫ ПО ПОВОДУ ИСКУССТВА ТАНЦА // Ритм и культура танца. Л., 1926. с. 37 – 54. Английский перевод этой работы см. также: The Drama Review. Vol. 19 № 1 (Т‑65) March 1975.

В статье повторяются и варьируются рассуждения о танце 1920‑х годов, которые Фореггер часто высказывал в печатных изданиях и диспутах.

26. \*НЕ ТАНЕЦ СМЕРТИ, А ТАНЕЦ ЖИЗНИ // Рабочий и театр. 1926. № 4. с. 12 – 13.

27. КАК ОМОЛАЖИВАТЬ БАЛЕТ? // Жизнь искусства. 1926. № 9. с. 6.

28. ЭМОЦИЯ И АКРОБАТИКА // Новый зритель. 1927. № 40. 4 октября. с. 2.

29. КАДР ЦИРКАЧЕЙ // Цирк. 1926. № 1 (12). сентябрь. с. 3.

30. ЦИРК // Жизнь искусства. 1926. № 4. с. 13.

31. ЗА НОВЫЙ ТАНЕЦ (в порядке обсуждения) // Новый зритель. 1927. № 33. 15 августа. с. 2.

32. ПОЩАДИТЕ СТАРУШКУ! // Цирк и эстрада. 1927. сентябрь. № 16 – 17. с. 2 – 3.

33. ВКРАТЦЕ О КИНО-ВАЛЬТЕР-СКОТТАХ // Советский экран. 1927. № 37. с. 2.

34. ЗА ОПУЩЕННЫМ ЗАНАВЕСОМ // РГАЛИ. ф. 2728. оп. 1. ед. хр. 4.

Верстка статьи (очевидно, не вышедшей в свет в 1927 г.). Предположительно могла быть напечатана в журнале «Новый зритель». Статья иллюстрирована снимками Р. Кармена, в будущем известного режиссера-кинодокументалиста.

35. ОПЕРНО-БАЛЕТНЕ ВИДОВИЩЕ // Радянський театр. Харьков. 1929. № 2 – 3. сентябрь-октябрь. с. 21.

36. ЩО ТРЕБА ОПЕРІ // Вечірнє радіо (Харків) 1929. № 207. 20 серпня.

37. ПРО ХУДОЖНЄ ОФОРМЛЕННЯ РЕВОЛЮЦІЙНИХ СВЯТ // Література і мистецтво (Харків) 1929. № 40. 4 листопада.

38. ОПЕРА // Нова генерація. Харьков. 1929. № 12. с. 49 – 50.

39. ЗА КАЧЕСТВО ПРОДУКЦИИ // Радянська опера (многотиражная газета Харьковского театра оперы и балета). 1929. № 10 (декабрь).

40. НУЖНО СДЕЛАТЬ ВЫВОДЫ // Радянська опера. 1931. № 24. 1 мая.

41. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦИРК // Рабис. 1934. № 12. с. 5.

42. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХОРЕОГРАФІЇ // Більшовик. Київ. 1937. 3 января.

Статья напечатана в рамках дискуссии о народном танце.

Статьи помеченные \* републикованы также в сборнике: Мнемозина. Документы и факты по истории русского театра XX века. М.: ГИТИС, 1996. с. 48 – 74.

# **{174}** ПРИЛОЖЕНИЕ III Авторские публикации по теме «Жизнь и творчество Н. М. Фореггера»

1. Поиски новых форм выразительности в театре 1920‑х годов и творчество Н. М. Фореггера. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л.: ЛГИТМИК, 1987.

2. Фореггер в музыкальном театре. Предисловие С. И. Юткевича // Вопросы театра. М.: ВТО, 1983. с. 254 – 269.

3. Каракатака и каракатакэ. Неизвестные пародии Фореггера // Сов. эстрада и цирк. 1983. № 4. с. 26 – 27.

4. Доля пересмішника // Український театр. 1984. № 1. с. 22 – 25.

5. Черный лебедь Николая Фореггера // Сов. балет. 1984. № 3. с. 50 – 52.

6. И вспомним мы «Вампуку»… // Муз. жизнь. 1985. № 7. 3 стр. обл.

7. Подмастерья «Подвязки» или Метаморфозы Арлекинады // Сов. эстрада и цирк. 1985. № 12. с. 22 – 23.

8. Талант, відданий мистецтву // Вечірній Харків. 1985. 15 листопада.

9. Театр есть пространство неевклидово… // Театр. 1986. № 11. с. 161 – 169.

10. Співзвуччя революції // Український театр. 1987. № 3. с. 7 – 9.

11. О Фореггере и не только о нем // Муз. жизнь. 1988. № 8. с. 26 – 28.

12. Доктор Дапертутто и Капитан Фракасс // Совр. драматургия. 1991. № 3. с. 212 – 215. Предисловие к публикации работы Н. Фореггера «Про Табарена-шарлатана и шарлатанов».

13. Микола Фореггер та Анатоль Петрицький: першопрочитання сучасних творів на сцені Харківської держопери у 1930 – 31 рр. // Всеукраїнська науково-методична конференція «Шляхи розвитку мистецтва та культури Слобожанщини та проблеми історіі та практики»: Тези доповідей. Харків, 1993. с. 57 – 58.

14. На заре туманной юности, или театр Дейча и Фореггера // Ренессанс. 1994. № 7. с. 180 – 182. (Киев) Предисловие к републикации манифеста «Интимный театр». 1914 г.

15. Капитан Фракасс против Николая Фореггера // Культура. 1994. № 26. 9 июля. с. 4 (Москва).

16. Судьба пересмешника // Время. 5 февраля 1994 г. (Харьков).

17. Погорелец Фореггер // Московский наблюдатель. 1995. № 1 – 2. с. 87 – 95.

18. Возвращение «Черного лебедя» // Балет. 1995. № 3. с. 44 – 45.

19. Микола Фореггер. Експерименти трьох десятиліть. (1910 – 1930 рр.) // Тези доповідей III науково-теоретичної конференції «Театр і театрознавство 90‑х». Вибране. Держ. Центр. театр мистецтва імені Л. Курбаса. Київ, 1996.

20. Фореггер и его открытие Америки // Событие (Харьков). 1996. 11 мая. с. 11; 18 мая. с. 11.

{175} 21. Судьба пересмешника // Вестник региона (Одесса). 1996. 7 сентября (№ 34).

22. Від «Підв’язки Коломбіни» до «Панцерника “Потьомкін”» // Кіно. Театр. (Київ). 1997. № 4. с. 33 – 35.

23. Фореггер фон Грейфентурн Н. М. Статья в энциклопедии. Русский балет: М., 1997. с. 482 – 483.

**ЗАРУБЕЖНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ**

1. Tschepalow A. Die 20-er jahre: Biomechanik in Theater und Wissenschaft // Kunst und Literatur. 36. jabrgang. Juli — August 1988. Heft 4. p. 522 – 533.

2. Alexander I. Chepalov. Meyerhold’s biomechanics: History of the term and its relation with contemporary sciense // Symmetry of structure an interdisciplinary Symposium. Abstracts. Vol. I. Budapest. 1989.

3. Alexander Chepalov. Nicolai Foregger and the Danse of Revolution // Experiment. A journal of Russian Culture. Published for the Institute of Modern Russian Culture, Los Angeles. 1996. Vol. 2. pp. 359 – 379.

# ПРИЛОЖЕНИЕ IV Мемориальные мероприятия, посвященные Н. М. Фореггеру

24 декабря 1993 г. Объединение «Круг». Муз.‑театр. библиотека. им. К. Станиславского. (Харьков)

28 октября 1994 г. Москва. Центральный дом актера им. А. А. Яблочкиной (совместно с Культурным Центром Украины в Москве).

15 мая 1995 г. Центр современного искусства Сороса (Киев)

2 декабря 1995 г. Харьков. Австрийская библиотека. Австрийское посольство в Украине (в помещении б‑ки им. Короленко).

20 декабря 1995 г. Санкт-Петербургский Дом актера им. К. Станиславского.

# **{176}** Примечания

1. Библиографические данные приведены по документам, хранящимся в РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства в Москве, ф. Фореггера 2728. оп. 1. д. 10. ед. хр. 5). [↑](#endnote-ref-2)
2. Замок этого старинного рода до сих пор стоит в Австрии и выглядит как 300 лет назад. Об этом я узнал от министра юстиции Австрии Эгмонта Фореггера, который в 1992 году праздновал там свое 70‑летие вместе с итальянскими и американскими родственниками, носящими фамилию Фореггер. [↑](#footnote-ref-2)
3. Wiener Genealogishes Taschenbuch. 1926. [↑](#endnote-ref-3)
4. См. Пристер Е. Краткая история Австрии. Москва. 1952. с. 108. [↑](#endnote-ref-4)
5. РГАЛИ. ф. 2728. оп. 1. ед. хр. 36. л. 3. [↑](#endnote-ref-5)
6. Одесса (юбилейный сборник к столетию города). Одесса. 1895. с. 69. [↑](#endnote-ref-6)
7. Там же. с. 634. [↑](#endnote-ref-7)
8. Там же. с. 703. [↑](#endnote-ref-8)
9. РГАЛИ. ф. 2728. оп. 1. ед. хр. 36. л. 3. [↑](#endnote-ref-9)
10. Там же. [↑](#endnote-ref-10)
11. РГАЛИ. ф. 2728. оп. 1. д. 38. ед. хр. 37. [↑](#endnote-ref-11)
12. Там же. л. 13. [↑](#endnote-ref-12)
13. Цит. по: Шепелев Л. Титулы, мундиры, ордена. Л.: «Наука», 1991. с. 124. [↑](#endnote-ref-13)
14. Там же. с. 124. [↑](#endnote-ref-14)
15. Киев. Гор архив. ф. 16. оп. 464. д. 2790. л. 9. [↑](#endnote-ref-15)
16. Согласно Табели о рангах царской России чин VIII класса (всего их было 14). [↑](#endnote-ref-16)
17. Гимназия была основана в 1809 году. Она давала классическое образование и ее выпускники пользовались правами действительных студентов университета. [↑](#endnote-ref-17)
18. Из документов, хранящихся в Киевском городском архиве. ф. 108. оп. 93. д. 120. [↑](#endnote-ref-18)
19. Паустовский Г. Далекие годы. Киев. 1987. с. 175. [↑](#endnote-ref-19)
20. Предварительные понятия о науке. [↑](#endnote-ref-20)
21. Киев. Гор. архив. ф. 16. оп. 464. № 2790. л. 3. [↑](#endnote-ref-21)
22. Там же. л. 2. [↑](#endnote-ref-22)
23. Там же. л. 1. [↑](#endnote-ref-23)
24. Там же. оп. 465. д. 4338 (текст извлечен из университетских правил). [↑](#endnote-ref-24)
25. Дейч А. Голос памяти. Театральные впечатления и встречи. М., 1966. с. 122. [↑](#endnote-ref-25)
26. Дейч А. Письма из-за рубежа // Музы. 1913. № 1. с. 5. [↑](#endnote-ref-26)
27. Цит. по: Эол. Футуризм Ф. Т. Маринетти // Музы. 1914. № 5. с. 20. [↑](#endnote-ref-27)
28. Цит. по: Фореггер Н. Выставка «Кольца» // Музы. 1914. № 5. с. 8. [↑](#endnote-ref-28)
29. Свидетельство № 126 // Киевский городской архив. ф. 16. оп. 464. д. 2790. л. 4. [↑](#endnote-ref-29)
30. {177} Там же. л. 6. [↑](#endnote-ref-30)
31. Лики божественные и небеса златые. // Музы. 1914. № 3. с. 2 – 3. [↑](#endnote-ref-31)
32. Дейч А. Голос памяти. с. 77. [↑](#endnote-ref-32)
33. См.: «Исповедь Момуса» // Музы. 1913. № 1. с. 18. [↑](#endnote-ref-33)
34. Там же. с. 1. [↑](#endnote-ref-34)
35. Фореггер Н. О Врубеле // Аргонавты. Кн. I. Киев, 1914. с. 192. [↑](#endnote-ref-35)
36. Яремич С. М. А. Врубель. Жизнь и творчество. М., 1911. с. 51. [↑](#endnote-ref-36)
37. Фореггер Н. О Врубеле. с. 195. [↑](#endnote-ref-37)
38. Кульбин Н. Выставка «Кольца» // Музы. 1914. № 5. с. 7. [↑](#endnote-ref-38)
39. Фореггер Н. Выставка «Кольца» // Музы. 1914. № 5. с. 8. [↑](#endnote-ref-39)
40. Аркансьель [А. Дейч]. В преддверии сезона // Киевский театральный курьер. 1913. № 1649. [↑](#endnote-ref-40)
41. В этих спектаклях воспроизводился быт, нравы и обычаи, а также жизненные драмы простых обитателей украинского села. [↑](#endnote-ref-41)
42. Кугель А. Листья с дерева. Л., 1926. с. 195 – 196. [↑](#endnote-ref-42)
43. Дейч А. Голос памяти. с. 74. [↑](#endnote-ref-43)
44. В качестве примера можно привести отрывок из письма Н. Кульбина В. Каменскому: «Пока критики занимались дурацкой арлекинадой, футуризм вырос, он стал великаном». Цит. по: Каменский В. Путь энтузиаста. Пермь., 1968. с. 175. [↑](#endnote-ref-44)
45. Открылась 12 января 1912 года по улице Фундуклеевской, 10. Срок обучения был трехгодичным. На двух отделениях занималось свыше 120 учащихся. Преподавались теория и практика сценического искусства, историческая драма и мелодрама, классика и фантастика, комедия, лекции по психологии и истории театра, танцы, фехтование, практика грима, костюмировка, ритмическая гимнастика, хоровое пение. [↑](#endnote-ref-45)
46. Интимный театр (на обложке авторы не указаны). Киев, 1914. [↑](#endnote-ref-46)
47. Дейч А. Голос памяти. с. 126. [↑](#endnote-ref-47)
48. Таиров А. Записки режиссера. Статьи. Беседы, речи, письма. М.: ВТО, 1970. с. 96. [↑](#endnote-ref-48)
49. Об этом пишет А. А. Мгебров в книге «Жизнь в театре», ч. 2. М.; Л., 1932. с. 172. [↑](#endnote-ref-49)
50. В программах зрелищ, напечатанных в «Киевском театральном курьере» в 1915 – 1916 гг. значится: Интимный театр. Крещатик, 43. Его программа похожа на афишу зарубежного кабаре, приемы которого Фореггер будет осваивать уже несколько лет спустя. [↑](#endnote-ref-50)
51. Дейч А. Голос памяти. с. 129. [↑](#endnote-ref-51)
52. Дейч А. Голос памяти. с. 51. [↑](#endnote-ref-52)
53. Фореггер Н. Арлекин-выдумщик или Сулиньякский цветок // Арион. Москва-Киев, 1915. с. 15 – 28. [↑](#endnote-ref-53)
54. В. С. [Соловьев В. Н.] Литературные заметки // Любовь к трем апельсинам. 1915. № 1 – 3. с. 130. [↑](#endnote-ref-54)
55. Фореггер Н. Новые книги // Театр и искусство. 1917. № 49. 3 дек. с. 821. [↑](#endnote-ref-55)
56. Местечкин М. В театре и цирке. М., 1976. с. 25 – 26. [↑](#endnote-ref-56)
57. Блок А. А. Собр. соч. в 8 т. Л., 1963. Т. 8. с. 170. [↑](#endnote-ref-57)
58. Лапшина Н. Мир искусства. М., 1977. с. 213. [↑](#endnote-ref-58)
59. Евреинов Н. Театр как таковой. СПб., 1912. с. 29. [↑](#endnote-ref-59)
60. {178} Русская публикация пьесы появилась в журнале «Театр», 1993. № 5. [↑](#endnote-ref-60)
61. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. с. 149. [↑](#endnote-ref-61)
62. Эркень Иштван. Путь к гротеску. М., 1984. с. 10. [↑](#endnote-ref-62)
63. Новые пути. Беседа с Мейерхольдом // Рампа и жизнь. М. 1911. № 34. с. 2. [↑](#endnote-ref-63)
64. Таиров А. Записки режиссера. с. 90. [↑](#endnote-ref-64)
65. Там же. с. 143. [↑](#endnote-ref-65)
66. Цит. по: Соколов И. Тейлоризированный жест // Зрелища. 1922. № 2. с. 11. [↑](#endnote-ref-66)
67. Киевский театральный курьер. 1915. 23 марта. № 2161. [↑](#endnote-ref-67)
68. Киевский театральный курьер. 1915. 24 марта. № 2162. [↑](#endnote-ref-68)
69. Киевский театральный курьер. 1915. 26 января. № 2115. с. 2 – 3. [↑](#endnote-ref-69)
70. Киевский театральный курьер. 1914. № 1248. с. 6. [↑](#endnote-ref-70)
71. Там же. [↑](#endnote-ref-71)
72. См.: Мейерхольд В. Статьи. Речи. Беседы в 2‑х ч. Ч. 2. М., 1968. с. 229. [↑](#endnote-ref-72)
73. Впервые статья. Про Табарена-шарлатана и шарлатанов была опубликована на украинском языке в журнале «Радянський театр» 1929. № 4 – 5. В переводе на русский язык см: Современная драматургия. 1991. № 3. с. 215 – 225. По свидетельству С. Юткевича, эта работа была написана Фореггером еще в университетские годы, до постановки «Шарлатанов» в Мастфоре. См. [прил. II, поз. 7](#_Tosh0000322). [↑](#endnote-ref-73)
74. Готье Т. Капитан Фракасс. М., 1982. с. 133. [↑](#endnote-ref-74)
75. См. Регистрационный лист // Киев. городской архив. ф. 16, оп. 465, д. 4260. [↑](#endnote-ref-75)
76. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. т. 2. М.‑Л., 1929. с. 438. [↑](#endnote-ref-76)
77. Эфрос А. Введение // Камерный театр и его художники. 1914 – 1934. М., 1934. с. XXI – XXII. [↑](#endnote-ref-77)
78. Театр Сем Бенелли // А. В. Луначарский о театре и драматургии в 2‑х т. Т. 2. М., 1958. с. 37. [↑](#endnote-ref-78)
79. Пиотровский Адр. Еще раз об «Ужине шуток» // Жизнь искусства. 1923. № 10. с. 17. [↑](#endnote-ref-79)
80. Театральная газета. 1916. № 51. 18 декабря. [↑](#endnote-ref-80)
81. Эскиз опубликован: В мире книг. 1987. № с. 45. Об этих эскизах костюмов, не осуществленных на практике, пишет П. К. Суздалев в книге: В. Мухина. М., 1971. с. 117. [↑](#endnote-ref-81)
82. Горин А. Кто, что, когда в Московском камерном театре. 1914 – 1924. изд. МКТ. 1924. [↑](#endnote-ref-82)
83. Камерный театр и его художники с. XII. [↑](#endnote-ref-83)
84. Диплом Фореггера // РГАЛИ. ф. 2728. оп. 1. ед. хр. 37. [↑](#endnote-ref-84)
85. Homo Novus [Кугель А. Р.] Заметки // Театр и искусство. 1917. № 49. 3 декабря. [↑](#endnote-ref-85)
86. Театр и искусство. 1918. № 1. 7 января. с. 13. [↑](#endnote-ref-86)
87. Л. С. Ильяшенко (1894 – 1984), двоюродная сестра А. Белого, по сцене также известна как Бугаева. Цитируется ее письмо к А. И. Дейчу (находится в архиве Е. К. Малкиной-Дейч). [↑](#endnote-ref-87)
88. См. Кшесинская Матильда. Воспоминания. М., 1992; {179} Шаляпин Ф. Маска и душа. Мои сорок лет на театре. М., 1989. Книга Ф. Шаляпина ранее в СССР выпускалась с купюрами. [↑](#endnote-ref-88)
89. Фореггер Н. Какой нас ждет репертуар? // Театр и искусство. 1917. 19 ноября. с. 786. [↑](#endnote-ref-89)
90. Там же. [↑](#endnote-ref-90)
91. История советского театра. Т. 1. Л., 1933. с. 192. [↑](#endnote-ref-91)
92. См., например, зарисовки к спектаклям театра Незлобина (Театр и искусство. 1917. № 41. с. 711 – 712), Театр Сабурова (Там же, № 50. с. 837), Литейного театра (Там же. 1918. № 1. с. 10 – 12) и т. д. [↑](#endnote-ref-92)
93. Фореггер Н. Мелодия, поза и жест // Театр и искусство. 1918. № 4 – 5. с. 59. [↑](#endnote-ref-93)
94. Миклашевская Августа Леонидовна (1891 – 1977) Актриса Камерного театра, увековеченная С. Есениным в строках «Ты такая ж простая как все». [↑](#endnote-ref-94)
95. Соболев Ю. Мастерская театра «Четырех масок» // Рампа и жизнь. 1918. № 26 – 30. с. 8. [↑](#endnote-ref-95)
96. Полежаева Е. А. Анатолий Кторов. М., 1978. с. 20. [↑](#endnote-ref-96)
97. Ильинский И. Сам о себе. М., 1984. с. 166. [↑](#endnote-ref-97)
98. Театрал (Туркин Никандр) Всенародное и интимное // Театр. 1918. № 2112. с. 2 – 3. [↑](#endnote-ref-98)
99. Малюченко Г. С. в 1918 – 24 гг. заведовал в Воронеже отделом искусств, руководил театральной студией, редактировал местный театральный журнал. Автор воспоминаний «Первые театральные сезоны новой эпохи», опубликованных в сборнике «У истоков». М.: ВТО, 1960. (использованы в данной главе). [↑](#endnote-ref-99)
100. Марков П. О театре. Т. 1. М., 1974. с. 454. [↑](#endnote-ref-100)
101. Новый театр // Театральный курьер. 1919. № 33. 25 октября. с. 6. [↑](#endnote-ref-101)
102. К Октябрьским торжествам // Театральный курьер. 1918. № 23 – 24. 13 – 14 октября. [↑](#endnote-ref-102)
103. Мистерия-буфф Маяковского // Театральный курьер. 1918. № 25. 16 окт. [↑](#endnote-ref-103)
104. Пьеса Маяковского // Театральный курьер. 1918. № 32. 24 окт. [↑](#endnote-ref-104)
105. Марков П. О театре. Т. 3. с. 433. [↑](#endnote-ref-105)
106. Вс. Мейерхольд-Райх. Заявление Председателю Совета народных комиссаров СССР В. М. Молотову от 13.01.1940 г. // Советская культура. 1989. 16 февраля. [↑](#endnote-ref-106)
107. Малюченко Г. Цит. соч. с. 320 – 321. [↑](#endnote-ref-107)
108. Там же. с. 308. [↑](#endnote-ref-108)
109. Ответ Мейерхольда. Возрождение цирка // Вестник театра. 1919. № 9. 25 – 27 февраля. с. 4. [↑](#endnote-ref-109)
110. Цит. по: Луначарский А. В. О массовых празднествах, эстраде и цирке. М., 1981. с. 86. [↑](#endnote-ref-110)
111. Луначарский А. В. О массовых празднествах, эстраде и цирке. с. 133 – 134. [↑](#endnote-ref-111)
112. Марков П. А. Книга воспоминаний. М., 1988. с. 118. [↑](#endnote-ref-112)
113. {180} Там же. с. 122. [↑](#endnote-ref-113)
114. Рукопись «Народу Парижской коммуны» и «Марсельезы для сотрудников ТЕО» хранится в архиве семьи В. Масса. [↑](#endnote-ref-114)
115. Масс В. Смех на театре // Зрелища. 1922. № 14. 28 ноября – 14 дек. с. 9. [↑](#endnote-ref-115)
116. Маски современности // Экран. 1921. № 8. 18 – 20 ноября. с. 10. [↑](#endnote-ref-116)
117. Юткевич С. Контрапункт режиссера. М., 1960. с. 182 – 183. [↑](#endnote-ref-117)
118. Пересветова Е. Воспоминания. Архив Л. Н. Семеновой. с. 82. [↑](#endnote-ref-118)
119. Уварова Е. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917 – 1945). М., 1983. с. 57. [↑](#endnote-ref-119)
120. Алекс. Абр. [Абрамов А. И.] Хорошее отношение к лошадям. Мастерская Фореггера // Театральная Москва. 1922. № 23. 17 – 22 января. с. 11. [↑](#endnote-ref-120)
121. Алперс Б. Театральные очерки. Т. 1. М., 1977. с. 102. [↑](#endnote-ref-121)
122. Марков П. А. История моего театрального современника // Театр. 1967. № 10. с. 154. [↑](#endnote-ref-122)
123. Цит. по: М. З. [М. В. Загорский] О танцующей идеологии // Театральная Москва. 1922. № 23. 17 – 22 января. с. 9. [↑](#endnote-ref-123)
124. Фореггер Н. Уличное // Зрелища. 1922. № 1. 30 авг. – 3 сент. с. 7. [↑](#endnote-ref-124)
125. Масс В. Не пейте сырой воды. Пародия на агитационный спектакль в 1 д. // Советский водевиль. № 1. М., 1925. с. 56 – 58. [↑](#endnote-ref-125)
126. Здесь и дальше содержание и стиль пародий восстановлены на основании бесед с их участницей Л. Н. Семеновой в июне 1978 года. [↑](#endnote-ref-126)
127. Марков П. О театре. Т. 3. с. 408. [↑](#endnote-ref-127)
128. Дмитриев Ю. А. Поиски формы комедийного спектакля // В поисках реалистической образности. М., 1981. с. 167. [↑](#endnote-ref-128)
129. Миртов О. [Котылева] Первые впечатления // Театр и музыка. 1923. № 3. 6 января. с. 473. [↑](#endnote-ref-129)
130. Жизнь искусства. 1919. № 4, 14 января. с. 4. [↑](#endnote-ref-130)
131. Херсонский Х. Воровка детей. Театр Фореггера // Театральная Москва. 1922. № 40. с. 13. [↑](#endnote-ref-131)
132. Миртов О. Первые впечатления. с. 14. Цитаты и изложение сюжета приведены по тексту: Воровка детей. Драма в 5 д. 8 картинах Евг. Гранж и Ламберт Тибу. М., 1911 г. (Библиотека Союза театральных деятелей России). [↑](#endnote-ref-132)
133. Фореггер Н. Почти письмо в редакцию // Зрелища. 1923. № 20. с. 10. [↑](#endnote-ref-133)
134. Здесь и далее цитаты и изложение сюжета даются по переводу А. Дейча в редакции Фореггера. Хранится у Е. К. Малкиной-Дейч. [↑](#endnote-ref-134)
135. Воспоминания Е. Пересветовой. с. 100. [↑](#endnote-ref-135)
136. А. А. [Абрамов Александр] Сверхъестественный сын // Зрелища. 1922. № 11. 7 – 12 ноября. с. 16. [↑](#endnote-ref-136)
137. Равич Н. По поводу… О хорошем тоне и плохой постановке // Зрелища. 1922. № 12. с. 21. [↑](#endnote-ref-137)
138. Хранится вместе с текстом у Е. К. Малкиной-Дейч. [↑](#endnote-ref-138)
139. Фореггер Н. Об оперетте // Зрелища. 1922. № 12. с. 6. [↑](#endnote-ref-139)
140. Ник. К. Беседа с К. Грековым. Московский театр оперетты // Зрелища. 1922. № 5. 26 сент. – 2 окт. с. 16 – 17. [↑](#endnote-ref-140)
141. {181} Аббат Фанфрелюш [Шершеневич В.] Оперетное // Зрелища. 1922. № 2. 5 – 10 сент. с. 132. [↑](#endnote-ref-141)
142. Об этом писал анонимный рецензент журнала «Зрелища». 1922. № 8. с. 21. [↑](#endnote-ref-142)
143. См. прим. 13 [В электронной версии — [140](#_Chepalov_140)]. [↑](#endnote-ref-143)
144. См. прим. 11 [В электронной версии — [138](#_Chepalov_138)]. [↑](#endnote-ref-144)
145. Сравнение оригинального либретто и текста А. Глобы сделано на основании текстов «Тайны Канарских островов». Оперетта в 3‑х д. муз. Лекока. Переделка с фр. М. Г. Ярона. (Библиотека Союза театральных деятелей России), а также: Глоба А. П. Тайны Канарских островов. Машинопись // РГАЛИ. фонд А. П. Глобы № 2518. оп. 1. ед. хр. 2. [↑](#endnote-ref-145)
146. Крылова С., Лебединский Л., Тоом Л. Долой Фореггеровщину // Правда. 1923. 3 мая. № 96. с. 5. [↑](#endnote-ref-146)
147. См.: Садко [В. Блюм]. Оперетка в Мастфоре // Известия ВЦИК Моссовета. 1923. 23 апреля. № 91. с. 6. [↑](#endnote-ref-147)
148. Булгаков М. Пьесы 20‑х годов. Л., 1989. с. 335. [↑](#endnote-ref-148)
149. Мейерхольд В. Памяти вождя // Эрмитаж. 1922. № 4. 7 – 12 июня. с. 1. [↑](#endnote-ref-149)
150. Шершеневич В. Почему я ушел из Камерного театра // Театральная Москва. 1922. № 28. 21 – 26 февраля. с. 9. [↑](#endnote-ref-150)
151. Фердинандов Б. Почему и я ушел из Камерного театра // Театральная Москва. 1922. № 29. 28 февраля – 5 марта. с. 7. [↑](#endnote-ref-151)
152. Франк [Федоров В. Ф.] Левый фронт. Флаг поднят. Открытие ГИТИСА // Зрелища. 1922. № 5. 26 сентября – 2 октября. с. 12. [↑](#endnote-ref-152)
153. См.: Театральный день // Театр и студия. 1922. № 1 – 2. 1 – 15 июля. [↑](#endnote-ref-153)
154. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. с. 266. [↑](#endnote-ref-154)
155. В. Э—с [В. К. Эрманс] Актер будущего и биомеханика // Театральная Москва. 1922. № 45. 20 – 25 июня. с. 9. [↑](#endnote-ref-155)
156. Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. с. 488. [↑](#endnote-ref-156)
157. Позднев А. Тейлоризм на сцене // Зрелища. 1922. № 5. 24 – 30 сент. с. 9. [↑](#endnote-ref-157)
158. Фореггер Н. Пьеса. Сюжет. Трюк // Зрелища. 1922. № 7. 10 – 16 окт. с. 10. [↑](#endnote-ref-158)
159. Правда. 1923. № 133. 17 июня. с. 5. [↑](#endnote-ref-159)
160. С. М. «Проект — театр» — доклад тов. Никритина // Правда. 1922. № 289. 22 декабря. с. 5. [↑](#endnote-ref-160)
161. См.: Львов Н. Заметки // ГЦТМ им. А. Бахрушина. ф. 150. № 88774, л. 7. [↑](#endnote-ref-161)
162. См.: Лаборатория театра экспрессионизма // Зрелища. 1922. № 2. 5 – 10 сент. с. 17. [↑](#endnote-ref-162)
163. Ритм и культура танца. с. 53. [↑](#endnote-ref-163)
164. Голейзовский К. О гротеске, чистом танце и балете // Зрелища. 1923. № 23. 6 – 12 февраля. с. 12. [↑](#endnote-ref-164)
165. Эйзенштейн С. Рисунки. М., 1961. с. 102. [↑](#endnote-ref-165)
166. Фореггер Н. Кое‑что по поводу моды // Зрелища. 1923. № 55. 23 – 30 сентября. с. 6. [↑](#endnote-ref-166)
167. Абрамов А. Машинные танцы // Театр и музыка. 1922. № 113. 26 декабря. с. 364. [↑](#endnote-ref-167)
168. {182} Цит. по: Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. М., 1970. с. 229. [↑](#endnote-ref-168)
169. Симский М. Гастроли театра Фореггера // Красная Татария. 1924. 5 – 10 мая. с. 6. [↑](#endnote-ref-169)
170. Пролегомены нового // РГАЛИ ф. 2728. оп. 1. ед. хр. 9. [↑](#endnote-ref-170)
171. Замятин Евгений. Избранное. М., 1989. с. 309. [↑](#endnote-ref-171)
172. Цит. по переводу: Зрелища. 1923/24 № 68. 28 дек. 1923 г. – 6 янв. 1924 г. с. 15. [↑](#endnote-ref-172)
173. См.: Зрелища. 1923. № 34. с. 20; Новый зритель. 1924. № 36. 16 сент. с. 14; Правда. 1924. 9 марта. № 57 анонсировала выезд Фореггера и группы артистов в США «для съемок в кино и массовой постановки “Танцев машин”» при участии около 1000 человек. [↑](#endnote-ref-173)
174. Якулов Г. «Стальной скок» Сергея Прокофьева // РАБИС. 1928. № 25. с. 5. [↑](#endnote-ref-174)
175. См.: Rekonstructing the Russians (by Mel Gordon) The Drama Reviev. vol. 28 № 3. 1984. [↑](#endnote-ref-175)
176. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в 13 т. М., 1957. Т. 4. с. 223. [↑](#endnote-ref-176)
177. См. прим. 18 к главе IX [В электронной версии — [165](#_Chepalov_165)]. [↑](#endnote-ref-177)
178. Параллели создания спектаклей «Парад» и «Хорошее отношение к лошадям» рассмотрены в гл. VII. [↑](#endnote-ref-178)
179. Баташев А. Советский джаз. М., 1972. с. 9. [↑](#endnote-ref-179)
180. Абрамов Александр. Машинные танцы // Театр и музыка. 1922. № 13. 26 дек. с. 363 – 364. [↑](#endnote-ref-180)
181. Масс Вл. Футуризм и революция театра // Вестник театра. 1920. № 57. 16 – 21 марта. с. 4. [↑](#endnote-ref-181)
182. Picon-Vallin Beatrice. Nicolai Foregger: pour un music-hall proletarien // Moscou 1918 – 1941. Editions Autrement-Serie Memoires. Paris. 1993. p. 150. [↑](#endnote-ref-182)
183. Брик О. Механический балет // Зрелища. 1923. № 58. с. 8. [↑](#endnote-ref-183)
184. Брик О. Эстрада перед столиками. М.‑Л., 1927. [↑](#endnote-ref-184)
185. Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского // Театр. 1989. № 9. с. 175. [↑](#endnote-ref-185)
186. Садуль Ж. Чарли Чаплин. М., 1981. с. 43. [↑](#endnote-ref-186)
187. Цит. по: Л. В. Кулешов. Статьи, материалы. М., 1979. с. 121 – 122. [↑](#endnote-ref-187)
188. Фореггер Н. Чарли Чаплин // Кинофот. 1922. № 3. с. 2 – 3. [↑](#endnote-ref-188)
189. Садуль Ж. История киноискусства. М., 1957. с. 185. [↑](#endnote-ref-189)
190. Парнах Валентин. Чаплин // Зрелища. 1922. № 2. с. 6. [↑](#endnote-ref-190)
191. Крыжицкий Г. Дороги театральные. М., 1976. с. 209. [↑](#endnote-ref-191)
192. Там же. [↑](#endnote-ref-192)
193. Здесь и далее текст цитируется и содержание излагается по машинописи, предоставленной автору С. И. Юткевичем в 1983 году. [↑](#endnote-ref-193)
194. Шкловский В. За 40 лет. М., 1965. с. 92. [↑](#endnote-ref-194)
195. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 томах. Т. 2. М., 1964. с. 272. [↑](#endnote-ref-195)
196. {183} Смирнов-Сокольский Н. Пути бедных родственников // Ленинградская правда. 1926. № 171. 28 июля. с. 6. [↑](#endnote-ref-196)
197. Умирающий лебедь. Л., 1961. с. 29. [↑](#endnote-ref-197)
198. Описание номера сделано на основании беседы с одной из его исполнительниц Л. Н. Семеновой в 1979 году. См. также: Возвращение «Черного лебедя» // Балет. 1995. № 3. с. 44 – 45. [↑](#endnote-ref-198)
199. Ли [А. А. Черепнин] Глядя как танцуют // Зрелища. 1924. № 82. 15 – 23 апреля. с. 11. [↑](#endnote-ref-199)
200. [А. Р. Кугель] 3 года работы Мастерской Фореггера // Вечерняя Москва. 1924. № 67. 21 марта. с. 3. [↑](#endnote-ref-200)
201. См. прим. 3 [В электронной версии — [197](#_Chepalov_197)]. [↑](#endnote-ref-201)
202. См. прим. 3 [В электронной версии — [197](#_Chepalov_197)]. [↑](#endnote-ref-202)
203. См. прим. 3 [В электронной версии — [197](#_Chepalov_197)]. [↑](#endnote-ref-203)
204. Ардов В. О танце со стороны // Зрелища. 1923. № 63. с. 7. [↑](#endnote-ref-204)
205. Зрелища. 1923. № 56. с. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-205)
206. См. прим. 18 к гл. VIII [В электронной версии — [145](#_Chepalov_145)]. [↑](#endnote-ref-206)
207. Хризич Г. Гнилой театр или здравствуйте ногой по-московски // Жизнь искусства. 1923. № 24. с. 11. [↑](#endnote-ref-207)
208. Б. А. В. Падение Елены Лей (В госуд. театре Новой драмы) // Жизнь искусства. 1923. № 13. с. 10. [↑](#endnote-ref-208)
209. Я. А[пушкин]. Живой — мертвый // Новый зритель. 1924. № 1 – 8 января. с. 12 – 13. [↑](#endnote-ref-209)
210. Марков П. Т. 3. с. 170. [↑](#endnote-ref-210)
211. См. прим. 5 к гл. XI [В электронной версии — [199](#_Chepalov_199)]. [↑](#endnote-ref-211)
212. А. И. Южин (Сумбатов) (1857 – 1927) — актер, режиссер, драматург, после Октябрьской революции сотрудник ТЕО Наркомпроса. [↑](#endnote-ref-212)
213. Н. О. Волконский — режиссер Малого театра, в 1933 – 34 гг. был руководителем Московского мюзик-холла. [↑](#endnote-ref-213)
214. О’ Коннор Тимоти Эдвард. Анатолий Луначарский и советская политика в области культуры. М., 1992. с. 86. [↑](#endnote-ref-214)
215. Об этом подробно пишет Е. Пересветова в своих воспоминаниях. [↑](#endnote-ref-215)
216. Федор Корш в 1882 г. одним из первых открыл частную антрепризу, которая соперничала с императорскими, «казенными» театрами. В 1918 году. Корш продал театр, затем он был национализирован, а в 1921 году им руководила частное кооперативное товарищество. [↑](#endnote-ref-216)
217. Пролеткульт — пролетарские культурно-просветительские организации. Возник в 1917 г. Основной лозунг движения: пролетарская культура может использовать в прошлой культуре лишь технику, форму, метод в очищенном от содержания виде. Пролеткульт объявлял себя неподконтрольным партиям, в том числе большевикам, из-за чего. был с ними в конфронтации. Фореггер в своем заявлении говорит о Театре Пролеткульта, где работал в то время С. Эйзенштейн. [↑](#endnote-ref-217)
218. ЭсБэ. Фореггер о современном искусстве // Красная Татария. 1924. 15 мая. № 9. с. 5. [↑](#endnote-ref-218)
219. «Суд» над Фореггером // Красная Татария. 1924. 14 мая. № 8. с. 5. [↑](#endnote-ref-219)
220. Рохман М. Казань // Жизнь и искусство. 1925. № 23. с. 18. [↑](#endnote-ref-220)
221. {184} Г. В. Чичерин был наркомом иностранных дел в 1918 – 1930 гг. [↑](#endnote-ref-221)
222. Цитаты из сухумских газет даны по изд.: Лакоба С. Крылились дни в Сухум-Кале. Сухуми., 1988. с. 138 – 144. [↑](#endnote-ref-222)
223. А. Ж. Студия Фореггера в Тифлисе // Жизнь искусства. 1924. № 38. 16 сент. с. 20. [↑](#endnote-ref-223)
224. Техника драматургии в «Живой газете» // Синяя блуза. 1925. № 10. с. 4. [↑](#endnote-ref-224)
225. Письмо Фореггера Н. Зографу от 17 октября 1936 года. // РГАЛИ. ф. 2723. оп. 1, ед. хр. 210. л. 65. [↑](#endnote-ref-225)
226. Frantisek Deak. La Blouse Bloue (1923 – 1928) // Travial theatral. 1973. p. 67. [↑](#endnote-ref-226)
227. Театр или кино? // Новый зритель. 1926. № 35. с. 11. [↑](#endnote-ref-227)
228. Гарин Э. История одного кинематографиста // Искусство кино. 1963. № 11. с. 94. [↑](#endnote-ref-228)
229. РГАЛИ. ф. 1923. оп. 1. д. 896. л. 142. [↑](#endnote-ref-229)
230. Кулешов Л. Хохлова А. 50 лет в кино. М., 1975. с. 68. [↑](#endnote-ref-230)
231. Тенин Б. Фургон комедианта. М., 1987. с. 47. [↑](#endnote-ref-231)
232. Соллертинский И. Какой же балет нам, в сущности, нужен? // Жизнь искусства. 1929. № 40. с. 4. [↑](#endnote-ref-232)
233. Радлов С. История постановки оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» // Сборник «Любовь к трем апельсинам». Изд. Лен. гос. театра оперы и балета. Л., 1934. [↑](#endnote-ref-233)
234. Данилова Н. О. Фореггере. Воспоминания. Рукопись. Хранится у автора книги. [↑](#endnote-ref-234)
235. Асафьев Б. Об опере. Л., 1976. с. 301. [↑](#endnote-ref-235)
236. Новая рампа. 1924. № 24. с. 15. Все эти проекты, включая и пародию на фантастический роман А. Толстого «Аэлита», который предполагалось назвать «Ламца… Цадрили… Уца…» не были осуществлены. [↑](#endnote-ref-236)
237. Фабрика комедийного актера. Беседа с режиссером Фореггером // Новая вечерняя газета. 1925. № 197. 6 ноября. [↑](#endnote-ref-237)
238. Нед. Вл. Ленинградские кинорежиссеры. Фореггер. Северное сияние // Театры и зрелища. 1926. № 19. с. 3. [↑](#endnote-ref-238)
239. Северное сияние // Рабочий и театр. 1925. № 35. 1 сентября. с. 23. [↑](#endnote-ref-239)
240. Мазинг В. Кино за неделю. Северное сияние // Рабочий и театр. 1926. № 3. с. 20. [↑](#endnote-ref-240)
241. Х. Под северным сиянием // РАБИС. 1928. № 9. с. 5 – 6.

     Лопари — народность севера. [↑](#endnote-ref-241)
242. Юренев Р. Чудесное кино. М., 1983. с. 51. [↑](#endnote-ref-242)
243. Внимание эстрадному жанру // Жизнь искусства. 1928. № 51. с. 2. [↑](#endnote-ref-243)
244. Дейч. Ал. Маски еврейского театра. М., 1927. с. 11. [↑](#endnote-ref-244)
245. Автографы хранятся у М. В. Щедровицкой. [↑](#endnote-ref-245)
246. {185} Петрицький А. На шляху до нової опери // Вечірнє радіо. 1929. 22 августа. [↑](#endnote-ref-246)
247. Рибак Г. Ближче до життя і сучасності. Там же. [↑](#endnote-ref-247)
248. Фореггер М. Що треба опері // Вечірнє радіо. 1929. 20 августа. с. 8. [↑](#endnote-ref-248)
249. Литвиненко В. Жизнь как есть. Воспоминания, Ч. 3., гл. 4. // РГАЛИ. ф. 1334. оп. 4, ед. хр. 17, л. 281. [↑](#endnote-ref-249)
250. Мистецька трибуна. 1930. № 2. с. 18. [↑](#endnote-ref-250)
251. Фореггер М. Що треба опері. [↑](#endnote-ref-251)
252. Р‑й О. «Князь Ігор» в новій постанові // Вечірнє радіо. 1929. 25 сентября. [↑](#endnote-ref-252)
253. Станкевич О. «Князь Ігор» в новій постанові // Вечірнє радіо. 1929. 8 жовтня. [↑](#endnote-ref-253)
254. Плетнев Б. Письмо к автору книги. Октябрь 1975 года. [↑](#endnote-ref-254)
255. См.: Масс В., Фореггер Н. Новий український балет // Вечірнє радіо. 1929. 25 августа. [↑](#endnote-ref-255)
256. Морской Вл. Горка? Нет, болото! // Пролетарий. 1930. 19 ноября. [↑](#endnote-ref-256)
257. См. прим. 16 к гл. XIII. [↑](#endnote-ref-257)
258. Профессор И. А. Соколянский — член комиссии по чистке. Репрессирован в 1937 году. [↑](#endnote-ref-258)
259. Кретов П. Е. — ассистент Фореггера, артист и балетмейстер. [↑](#endnote-ref-259)
260. Маяковский покончил с собой в апреле 1930 года. [↑](#endnote-ref-260)
261. Вышло в апреле 1932 года. [↑](#endnote-ref-261)
262. Впервые показана в Харькове в феврале 1931 года. [↑](#endnote-ref-262)
263. Текст приводится по клавиру: Max Brand Maschinist Hopkins // Universal Edition. A. G. Wien Leiprig. 1928. [↑](#endnote-ref-263)
264. Цит. по изд.: Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 2. М., 1973. с. 111. [↑](#endnote-ref-264)
265. Фореггер М. Опера // Нова генерація. 1929. № 12. с. 49. [↑](#endnote-ref-265)
266. См. прим. 5 [В электронной версии — [263](#_Chepalov_263)]. [↑](#endnote-ref-266)
267. Петрицький А. Оформлення сцени сучасного театру // Нова генерація. 1930. № 1. с. 41. [↑](#endnote-ref-267)
268. Коляда М. Харьковская госопера под влиянием «современничества» // За пролетарскую музыку. 1931. № 9. с. 18. [↑](#endnote-ref-268)
269. Там же. с. 16. Н. Сакко и Б. Ванцетти — участники американского рабочего движения 1920‑х годов, казненные якобы за убийство. [↑](#endnote-ref-269)
270. Описано на основании рассказа Л. В. Долоховой. [↑](#endnote-ref-270)
271. См., например, его основную работу «Опыты по поводу искусства танца», в книге «Ритм и культура танца». [↑](#endnote-ref-271)
272. Письмо хранится в архиве семьи В. З. Масса. [↑](#endnote-ref-272)
273. Масс В. Озорные басни // Вопросы литературы. 1988. № 1. с. 259. [↑](#endnote-ref-273)
274. {186} Синев Н. На эстраде и за кулисами. Киев, 1969. с. 142. [↑](#endnote-ref-274)
275. Фореггер Н. Государственный цирк // РАБИС. 1934. № 12. с. 5. [↑](#endnote-ref-275)
276. См.: Советское искусство. 1936. 17 июля и ту же газету от 5 сентября 1937 года. [↑](#endnote-ref-276)
277. Фореггер, Фролов. Ногинский театр в текущем сезоне // Голос рабочего. 1937. 29 августа. с. 3. [↑](#endnote-ref-277)
278. Шахалов В. Собака садовника // Голос рабочего. 1937. 16 января. [↑](#endnote-ref-278)
279. Струков Н. О спектакле «Очная ставка» Ногинского драмтеатра // Голос рабочего. 1937. 10 ноября. [↑](#endnote-ref-279)
280. Там же. [↑](#endnote-ref-280)
281. Сапожников М. «Моя мать» (Премьера в Ногинском театре) // Голос рабочего. 1937. 16 ноября. [↑](#endnote-ref-281)
282. Куйбышев — крупный культурный центр. Беседа с т. Э. М. Бескиным // Волжская коммуна. 1936. 5 января. № 4. с. 3. [↑](#endnote-ref-282)
283. Куперман, Фореггер. К открытию театрального сезона // Волжская коммуна. 1938. 30 августа. [↑](#endnote-ref-283)
284. Там же. [↑](#endnote-ref-284)
285. Терехов П. Тихий Дон. Театр оперы и балета // Волжская коммуна. 1939. 6 мая. № 101. с. 104. [↑](#endnote-ref-285)
286. Волжская коммуна. 1939. 6 февраля. № 30. с. 3. [↑](#endnote-ref-286)
287. По следам наших выступлений // Волжская коммуна. 1939. 30 марта. № 73. с. 3. [↑](#endnote-ref-287)
288. РГАЛИ. ф. 2728. оп. 1, ед. хр. 12. [↑](#endnote-ref-288)
289. В целом благоприятная оценка спектакля содержится в статьях: Курылев А. Руслан и Людмила // Волжская коммуна. 1939. 16 мая. Поляновский Г. Оперные театры периферии // Советское искусство. 1939. 29 августа. № 65. с. 2. [↑](#endnote-ref-289)
290. Текст некролога: Скончался Н. М. Фореггер, художественный руководитель Куйбышевского театра оперы и балета. Начав в 1918 – 1919 гг. работу в Красной армии. (агитпоезд), Н. М. Фореггер затем руководил театром Дома печати. С 1928 по 1934 г. Фореггер работал в Харьковском, а затем в Киевском театрах оперы и балета. В 1938 – 39 руководил Куйбышевским театром оперы и балета. Н. М. Фореггер поставил «Тихий Дон» и «Руслана и Людмилу» и готовил постановку «Ивана Сусанина». С. Юткевич, И. Ильинский, И. Чувелев, Р. Зеленая, В. Типот, П. Кретов, Б. Эрдман, М. Беспалов, В. Комарденков.

     Советское искусство. 1939. 16 июня. [↑](#endnote-ref-290)
291. В приложении 1 использованы воспоминания учеников студии Фореггера и его близкого окружения. До 1987 года хранились у Л. Н. Семеновой, которая незадолго до смерти передала их автору книги.

     Ей же принадлежит инициатива сбора различных материалов о Фореггере, в результате чего в ноябре 1966 года состоялся вечер его памяти в одном из небольших помещений Всесоюзного театрального общества (ВТО). Судя по сохранившейся переписке Л. Н. Семеновой с бывшими мастфоровцами, в нем приняли участие М. И. Блантер., Т. В. Баташева, Е. А. Данилова, Л. Н. Семенова, Е. М. Пересветова, Г. В. Штоль.

     {187} Стенограмма или протокол этого вечера не сохранились. Но его участники приняли решение добиться издания книги о Фореггере и включить туда мемуарную часть. Этим занималась инициативная группа в составе Л. Н. Семеновой, Е. М. Пересветовой и Г. В. Штоль, которые обратились с просьбой ко всем бывшим мастфоровцам написать воспоминания о годах работы с Фореггером. Все полученные ими мемуары были сосредоточены в руках Семеновой и оставались в ее архиве, т. к. издания книги добиться не удалось. В 1969 году она предприняла поездку в Ленинград из Москвы, где постоянно проживала, и собрала там некоторые материалы. 17 мая 1974 года в Ленинградском государственном театральном музее состоялся вечер «Фореггер и его мастерская». Стенограмма выступления Л. Н. Семеновой также сохранилась в ее архиве. [↑](#endnote-ref-291)
292. Людмила Николаевна Семенова (1899 – 1990). Дочь военнослужащего и известной оперной певицы А. К. Семеновой-Рунге. Законченного высшего образования не имела. Училась в танцевальных студиях. В. Майя и И. Чернецкой, киностудии Б. В. Чайковского, а также в Мастфоре. Там же позднее вела педагогическую работу. Снималась на кинофабрике «Севзапкино» (впоследствии «Ленфильм») в картинах Г. Козинцева и Л. Трауберга, Ф. Эрмлера, Е. Червякова, Н. Береснева, М. Авербаха, М. Донского, бр. Васильевых, А. Ивановского, М. Галл и др.; а также в картине А. Роома «Третья Мещанская», которая сделала ее знаменитой.

     Работала на студии «Мосфильм» и Театре киноактера, снималась в эпизодических ролях. [↑](#endnote-ref-292)
293. Евфимия Михайловна Пересветова начинала учиться в театральной студии А. Я. Гунста у Е. Б. Вахтангова, затем в Студии сатиры у А. П. Зонова и Н. М. Фореггера, работала в Одессе (театральная самодеятельность, коллектив «Красный факел»). С 1921 – 1924 г. — артистка Мастфора. Работала также в Театре сатиры, на радио и в передвижных театрах. Один из вариантов ее воспоминаний находится в фонде Фореггера (РГАЛИ). [↑](#endnote-ref-293)
294. Цитата приведена из книги: История советского драматического театра в 6 т. Т. 2 (1921 – 1925) М., 1966. с. 135. [↑](#endnote-ref-294)
295. Долохова Лидия Владимировна (1900 – 1988), сестра балерины Штоль Галины Владимировны (1903 – 1971), последней жены Н. М. Фореггера. Обе родились в Одессе, отец по национальности немец — Штоль. Учились в балетной студии Е. А. Пушкиной, окончили театральный техникум, в сезоне 1924/25 гг. работали (до пожара) в Одесском театре оперы и балета. Вместе с группой танцовщиков и балетмейстером Р. Баланотти переехали в Харьков. Обе артистки выступали в кордебалете и исполняли небольшие сольные партии. Впоследствии Л. В. Долохова стала женой писателя А. Полторацкого. По словам вдовы А. И. Дейча Е. К. Малкиной-Дейч, Долоховой восхищался писатель И. Г. Эренбург. [↑](#endnote-ref-295)
296. Балет Б. Яновского, поставленный в Харькове осенью 1930 года. Его тема — борьба индийских невольников с колонизаторами. [↑](#endnote-ref-296)