

Фореггер. Опера. Харьков

Первую русскоязычную публикацию манифеста Николая Фореггера «Опера», опубликованного в украинском авангардном журнале «Нова генерація» в 1929 году, предваряют вступительная статья и комментарии Константина Учителя. В статье прослеживается карьера Фореггера — театрального режиссера и хореографа, принесшего в раннесоветский авангардный театр принципы европейского мюзик-холла, оперетты, буффонады и площадного театра. Особое место уделяется постановке оперы Макса Бранда «Машинист Хопкинс» в Харьковском театре оперы и балета (1931). В манифесте Фореггер призывает к замене устаревших конвенций оперной режиссуры («красивостей»), указывает на синтетическую природу жанра и важную роль танца и движения, и в качестве альтернативы предлагает жанр оперно-балетного зрелища.

Ключевые слова: Николай Фореггер, Альбан Берг, Макс Бранд, Мастфор, советский авангард, украинский театр, оперная режиссура, формализм, Zeitoper.

В творчестве балетмейстера, режиссера и театрального публициста Николая Михайловича Фореггера (фон Грейфентурна, 1892–1939) оперному театру принадлежит особое место. С одной стороны, Фореггер занялся оперой по необходимости, она была формой его вынужденной внутренней эмиграции. С другой — слишком многое Фореггер сделал в оперном театре, чтобы эта сфера его многосторонней деятельности оставалась малоизученной.

Юрист по образованию, Фореггер в молодости увлекся демократическими формами европейского театра средневековья, Возрождения и барокко: комедией дель арте, фарсами, ярмарочными буффонами. Уехав из родного Киева в Москву, в 1916–1918 годах был актером Камерного театра и театра-кабаре «Кривое зеркало». В 1918 году стал режиссером организованного им самим «Театра четырех масок». В 1920-м возглавил Мастерскую Фореггера (Мастфор).

Фореггер стремился к предельной остроте театральной формы, опираясь на традиции старинного площадного театра и биомеханику Мейерхольда. Среди заслуг Фореггера кинорежиссер Сергей Юткевич выделял три: создание современных «социальных масок» (тут Юткевич отказывал Мейерхольду в единоличном приоритете), новаторское развитие жанра театральной пародии и радикальное обновление эстрадных жанров.

Объектом пародий Фореггера становились Московский Художественный театр, спектакли Мейерхольда и Таирова, Айседора Дункан и Касьян Голейзовский. Одной из пародий стала «Царская теща» (с отсылкой к «Царской невесте» Римского-Корсакова). Биограф Фореггера А. Чепалов писал:

Подобно дореволюционной «Вампуке, невесте африканской», «Царская теща» шаржировала несурязицу старых оперных либретто, комическую велеречивость персонажей по самым пустяковым поводам и тому подобную «вампуку» <...> Появляясь с разных сторон сцены, герои долгое время делали вид, что не замечают друг друга, на разный лад повторяя: «Ах, где найти мне ее (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!»...¹

Широкую известность в театральной среде приобрели «Танцы машин» (1923). Юткевич сравнивал опыты Фореггера с «Парадом», созданным Э. Сати, Л. Мясиним, Ж. Кокто и П. Пикассо в антрепризе С. Дягилева. Эксцентрические номера Фореггера, его новый урбанистический стиль, писал Юткевич, «заложили основы той зрелищной эстетики, что вскоре получила широкое развитие в мюзикхолльных, опереточных и танцевальных спектаклях не только у нас, но и за рубежом»².

Мастерская Фореггера просуществовала до пожара помещения мастерской в 1924 году. После недолгого гастрольно-передвижного существования Мастфора Фореггер начал сотрудничать с агиттеатрами «Синей

¹ Чепалов А. И. Судьба пересмешника, или Новые странствия Фракасса: Театральный роман-исследование. Харьков, 2001. С. 67–68.

² Юткевич С. Николай Фореггер: поиски и уроки. Вступление к биографии // Вопросы театра-82. Сборник статей и материалов. М., 1983. С. 253.

блузы». Это движение вплоть до разгона в 1933 году широко использовало фореггеровские идеи тефизтренажа³.

Во второй половине 1920-х Фореггер работал в Ленинграде. Здесь, в ГАТОБе (Мариинском театре) вместе с Сергеем Радловым и Василием Вайноненом он в качестве постановщика акробатических номеров участвовал в постановке «Любви к трем апельсинам» Сергея Прокофьева, спектакля рубежного, выдающегося и еще в полной мере не исследованного.

В 1929 году начинается последний период недолгой жизни Фореггера. Теперь, наряду с драматическим театром, опереттой, цирком, он постоянно связан с оперно-балетным театром. В 1929–1931 гг. возглавляет Харьковский театр оперы и балета. В Столичной опере Фореггер осуществил первую самостоятельную оперную постановку (в партнерстве с выдающимся украинским художником Анатолием Петрицким), фантастический по визуальной смелости и динамизму спектакль — «Князь Игорь» Бородин. Затем, после увлекательного балета-ревю «Футболист» на музыку В. Оранского, Фореггер поставил оперу М. Бранда «Машинист Хопкинс», эпическую оперу наиболее яркого представителя украинского музыкального авангарда Бориса Лятошинского «Золотой обруч» и другие оперы украинских авторов.

Одновременно яростный ниспровергатель оперной классики Фореггер ставит «Паяцев» Леонкавалло, «Свадьбу Фигаро» Моцарта, «Бориса Годунова» Мусоргского. Александр Чепалов писал:

«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 бедствия⁴.

В 1934–1937 гг. Фореггер работал в Киевском театре оперы и балета, где он поставил, в частности, «Паяцев» Леонкавалло и «Фауста» Гуно. В спектаклях 1930-х по классическим операм перед нами совершенно иной Фореггер — реконструктор бытовых подробностей, знаток костюма и этикета. Он писал В. Массу: «Живу я по-прежнему, делаюсь оперным спецом, и Украина категорически отказывается меня отпускать»⁵. И все же, когда

³ Тефизтренаж (в ряде источников — теафизтренаж, тафизтренаж) А.И. Чепалов и авторы многочисленных воспоминаний, им собранных, расшифровывают как театрально-физический тренаж; в других источниках интерпретируется как танцевально-физическая тренировка актера.

⁴ Чепалов А.И. Судьба пересмешника, или Новые странствия Фракасса. С. 144.

⁵ Там же. С. 145.

на Украине над творческой интеллигенцией стусились тучи большого террора, Фореггер вернулся в Россию. Воспользовавшись рекомендацией Эммануила Бескина, он уезжает в Куйбышев (Самару). Последними работами Фореггера стали «Тихий Дон» И. Дзержинского и «Руслан и Людмила» М. Глинки в Куйбышевском театре оперы и балета.

Вернемся к тому моменту, когда Фореггер возглавил государственные оперный и балетный коллективы Харькова — в тот период столицы советской Украины.

Харьков рубежа 1920-х — 1930-х годов — не только первая, молодая столица советской Украины, но и центр нового украинского искусства, конструктивистской архитектуры и футуристической поэзии, новаторского театра Леся Курбаса. Здесь издается рупор авангардистов, «украинский ЛЕФ» — журнал «Новая генерация», где печатаются не только новая украинская проза и поэзия, но и теоретические работы Казимира Малевича, отчеты с последних западноевропейских выставок изобразительного искусства и дизайна. Именно с этим журналом сотрудничают авторы спектакля «Машинист Хопкинс»: Фореггер публикует здесь статью «Опера», а художник Анатолий Петрицкий — статью «Оформление сцены современного театра».

В то время лидеры украинского авангардного театра были особенно тесно связаны с немецким театром, в частности экспрессионистским. Тяготение к новейшему репертуару не обошло и музыкальный театр — Столичную оперу⁶. Облик спектаклей нового театра определили в первую очередь художники Анатолий Петрицкий и Александр Хвостенко-Хвостов, крупнейшие представители советского авангарда⁷. Закономерно, что Фореггер — известнейший мастер, представлявший левое крыло российско-го и советского театрального процесса, противник академических догм и представитель нового театрального синтеза — был востребован в атмосфере радикальных поисков.

После первых, очень смелых постановок — «Князя Игоря» А. Бородин и балета В. Оранского «Футболист» — Фореггер приступил к постановке оперы «Машинист Хопкинс». Сочинение австрийского композитора Макса Бранда (1896–1980) в то время было очень популярно в Европе, о чем пишет и русский биограф Берга Юлия Векслер, отмечая неоднозначное отношение композитора к «Хопкинсу».

⁶ Государственный оперный театр на украинском языке впервые был создан в Харькове в 1925 году.

⁷ См.: Вериківська М. Становлення української радянської сценографії. Київ: Наукова думка, 1981.

Соединив в себе сюжет на современную тему, урбанистические и конструктивистские мотивы, привнесенные новой вещественностью,— что, собственно, и подразумевается жанровым определением Zeitorer, получившим распространение в 1920-х годах,— с пряным модерном Шрекера и шенберговским экспрессионизмом, эта опера оказалась в то время серьезным конкурентом берговскому «Воццеку»⁸.

Абсолютно корректный на людях, в ближайшем кругу Берг оценил оперу Бранда не слишком высоко. Ее успех вызвал даже раздражение автора «Воццека»:

Эта халтура действительно имела успех, который я предсказывал, предсказывал на основе знания публики и ее сиюминутных желаний и того способа, каким в этом «сочинении» эти дрянные желания учитываются во всех отношениях и самым искусным способом⁹.

Для советского театра огромное значение имело само название опуса, дававшее возможность трактовать его как сочинение из жизни рабочего класса за рубежом. В действительности сюжет либретто отмечен чертами экспрессионистской фантастики¹⁰.

Музыке Бранта присущи черты Zeitorer, он использовал и ритмы джаза, и приемы *конкретной музыки* — фабричную сирену, машину для имитации ветра. Все же этот антураж имеет довольно внешний характер, а экспрессионистские мотивы — лишь декорация, «прикрывающая», по мнению ряда исследователей, структуру немецкой романтической оперы¹¹.

Вероятно, Фореггер понимал, что идет на определенный риск не только в идеологическом, но и в собственно творческом аспекте. Однако опус Бранда привлек режиссера, ибо во многом совпадал с его представлениями, его взглядами на перспективы оперного искусства. Бранд также предполагал реформировать оперу и спасти этот, по его мнению, устаревающий жанр музыкального творчества за счет воздействия на психику

⁸ Векслер Ю. Альбан Берг и его время. СПб.: Композитор, 2009. С. 657–658.

⁹ Там же. С. 659.

¹⁰ См.: Max Brand. Maschinist Hopkins. Wien; Leipzig: Universal Edition. A. G., 1928. Клавир. Подробнее о спектакле: Чепалов А. И. Судьба пересмешника или новые странствия капитана Фракасса. С. 137–142; Учитель К. Анатолий Петрицкий. Случай «Машиниста Хопкинса» // Сцена. 2014. № 2. С. 48–50.

¹¹ Цит. по: Гозенпуд А. Заметки о реальном и мнимом кризисе западноевропейской оперы XX века // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 2. М., 1973. С. 111.

зрителя-слушателя посредством новых технологических возможностей механизации сцены, света, кинематографического монтажа.

Схожи с предположениями композитора и режиссера оказались и взгляды художника Анатолия Петрицкого. Необычный, запоминающийся образ спектакля определило его сценографическое решение. В сценах в баре и в театральном закулисье властвовали лаконичная форма, изысканная игра с фактурой. Вещный, телесный мир был дан здесь с максимальной, даже демонстративной внятностью и простотой. Машинный зал завода, особенно эффектный во втором действии пролога, напротив, был отмечен мрачным экспрессионистским колоритом. Огромные зубчатые колеса, ременные и зубчатые передачи, циклопические измерительные приборы образовывали среду, где машины подчиняли себе людей — «винтиков»¹².

«Инженер танца» Фореггер нашел в «Машинисте Хопкинсе» глубоко созвучный себе художественный мотив. Задача здесь совпала с более ранними интенциями Фореггера, поставившего в Масфоре «Танцы машин» еще в начале 1920-х, параллельно с аналогичными опытами на Западе (в частности, с «Механическим балетом» Дж. Антейла). Идея эстетической значимости производственных процессов была воплощена в них языком акробатики и танца. Тело становилось метафорой машины. «Машина уже не враг, а друг и помощник, — писал Фореггер. — Она красива, ее нужно любить. Борьба за существование, борьба на фронте заставляют ценить свое тело, как машину, свою силу, ловкость и находчивость»¹³.

В работе над «Хопкинсом» Фореггер использовал сложившийся к тому времени индивидуальный режиссерский метод. Причинно-следственные связи заменялись эмоциональными контрастами, сквозное действие — парадоксальным монтажом, противопоставлением несходных состояний. «Правила Лессинга и Буало, — писал Фореггер, — аннулированы правилами американского монтажа. Значительную роль в строении сюжета приобретают — иллогизм (несовпадение масштабов причины и следствия, повода и результатов, и т. д.) и контрастирование»¹⁴.

Режиссер широко использовал такие средства художественной выразительности, как ритмизация и символический язык жестов. Цеховые эпизоды позволили ему пластикой и сценическим движением передать новые образы эпохи. Но опера Бранда с ее мелодраматическим либретто и эклектичным музыкальным языком не позволяла Фореггеру вполне

¹² Петрицкий Анатолий. Машинист Хопкинс. Эскизы декораций к спектаклю. Фотокопии // АМЛИУ. Ф. 237. Оп. 2. Д. 117. Л. 1–7.

¹³ Фореггер Н. Кое-что по поводу моды // Зрелища. 1923. № 55. С. 4. Цит. по: Фореггер Н. Пьеса. Сюжет. Трюк. Аксиома // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. [Вып. 1] / Сост. и общ. ред. В. В. Иванов. М.: ГИТИС, 1996. С. 68.

¹⁴ Фореггер Н. Пьеса. Сюжет. Трюк. Аксиома. С. 67.

осуществить свои идеи. И все же она стала опытом освоения новой музыкальной и театральной стилистики.

Спектакль прошел лишь несколько раз. Он был снят «для текстовых и постановочных переделок», однако на сцену уже не вернулся. А. Чепалов описал перипетии переделок «Машиниста Бранда»: «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.“

Для спасения спектакля предлагались самые неожиданные переделки, ничего общего не имеющие с характером музыки: „Хопкинс — ренегат, предающий рабочий класс. Хопкинс — Сакко и Ванцетти (для этого его роль играют два человека)“ и т. д.»

Режиссер был уверен в том, что он создает новый тип музыкального спектакля, отражающий глобальные социально-политические процессы. «Рабочий класс ставит перед оперой другие задачи: она должна отражать социальные коллизии, установившиеся диалектические оценки героев и масс»¹⁵, — писал Фореггер. Вульгарно-социологическая (прежде всего РАПМовская) критика отрицала всякий социальный смысл оперы и спектакля. Острота конфликта определялась политическим контекстом: в начале 1930-х годов происходили массовые «чистки». На Украине масштабы политических репрессий, затронувших художественную интеллигенцию, были даже шире, чем в России.

Май Фореггер проводит в тревожном ожидании «чистки», которую в результате преодолевает. «Ясным оказалось, что в театре сильна мечтательная, консервативная среда, которая не хочет идти вперед, а мечтает о „Старинке“, и она-то вставляет и вставляет мне палки в колеса»¹⁶.

4 апреля 1931 года Фореггер писал жене:

«Гопкінс» идет, но травля продолжается, большое удовлетворение имел вчера — группа гонцов из «Комс. Укр.»¹⁷ все время вопит о вредительстве и взывает к общественному мнению. Третьего дня я на выступлении <...> характеризовал это как «Левый загиб», они были возмущены, но вчера в парткоме, куда они обратились с требованием о снятии «Гопкінса», они получили нагоняй и характеристику, подобную моей¹⁸.

¹⁵ Цит. по: Там же. С. 136.

¹⁶ Письмо Н. М. Фореггера Р. Г. Фореггер. 31 мая 1931 г. // ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 638. Ед. хр. 75.

¹⁷ Газета «Комсомолец Украины».

¹⁸ Письмо Н. М. Фореггера Р. Г. Фореггер. 4 мая 1931 г. // ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 638. Ед. хр. 66.

1931 год оказался для режиссера полным непростых испытаний. После конфликта вокруг «Хопкинса» и затяжной чистки в театре новая работа, начатая летом, прервалась. «Сейчас я переживаю большой внутренний кризис, очень серьезный... Этот год действительно для меня решающий»¹⁹. В августе он оказался свидетелем гибели директора театра в автомобильной катастрофе. В конце 1931 года Фореггер покинул место главного режиссера и несколько лет участвовал в харьковских постановках ряда классических опер. Харьковский «Машинист Хопкинс» оказался последним (в СССР!) спектаклем, осуществленным на довоенной советской сцене по современной западной опере.

Для Столичной оперы сложная ситуация усугублялась тем, что в 1932 году застрелился нарком просвещения Н. Скрипник, который поддерживал, в частности, А. Петрицкого. Авангардное искусство Украины вступило в полосу жестоких репрессий, которые стали прологом к террору второй половины 1930-х. Вскоре разгрому подвергся театр «Березиль», был репрессирован Лесь Курбас.

Отмечая вклад режиссера в развитие в сфере поисков пластической выразительности актера-певца, ценность динамического разнообразия массовых сцен, Чепалов в 1982 году склоняется к гипотезе о естественном, закономерном окончании экспериментального периода в его творчестве: «Метаморфоза „ниспровергателя классики“ была, на первый взгляд, разительной. В действительности эволюция Фореггера-режиссера и Фореггера-балетмейстера началась давно»²⁰.

Подобную эволюцию пережили многие авангардные художники. И соотношение в ней органического и насильственного — всякий раз предмет, с трудом поддающийся рациональному осмыслению. Думается, и Фореггер, прошедший через чистки, острую критику партийно-государственного руководства, изменился не только как художник, но и как человек.

Его имя на десятилетия исчезло, ушло, казалось, почти в абсолютное небытие, но уже в конце XX века творчество Фореггера стали широко изучать и историки, и практики театра. Предметом интереса стало и его литературное наследие. Фореггер был ярким и плодовитым театральным публицистом. Его зарисовки публиковались (под псевдонимом Фракасс) еще до революции в журнале «Театр и искусство», который редактировал А. Р. Кутель. Ему принадлежит ряд ярких театральных манифестов²¹.

¹⁹ Письмо Н. М. Фореггера Р. Г. Фореггер. 8 июля 1931 г. // ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 638. Ед. хр. 76.

²⁰ Там же.

²¹ См.: *Фореггер Н.* Пьеса. Сюжет. Трюк. Аксиома.

Статья Фореггера «Опера» появилась в ряду работ конца 1920-х, связанных с музыкальным театром — между «Князем Игорем» и «Машинистом Хопкинсом». Она была опубликована в журнале «Нова генерація» на украинском языке и не переводилась. Замечу, что пластичный язык, новаторский и хлесткий стиль Фореггера вполне адекватны его новаторским идеям. Несомненно, публикуемый текст отражает противоречия и заблуждения своей эпохи. Некоторые из высказываний Фореггера отдают вульгарным социологизмом, повторяют довольно топорные стереотипы «мужского» и «женского», первобытного и современного, по нынешним временам совершенно лишенные политкорректности. Однако в целом статья, столь ярко формулирующая эстетические воззрения Фореггера, представляет бесспорно ценный для историка документ. Некоторые из идей Фореггера опередили развитие музыкального театра более чем на полвека. И если сегодня принципы воспитания синтетического актера-певца-танцовщика кажутся привычными и даже тривиальными, а радикалистская режиссура в оперном театре, возможно, уже изжила себя, то на рубеже 1920-х и 1930-х эти идеи были подлинно новаторскими.

Николай Фореггер

ОПЕРА

1. Говорят — опера консервативна, — наверное, это не так: свои традиции опера утратила более чем полсотни лет назад, еще при Вагнере. Опера не консервативное искусство, она лишь притворяется таким, она намного хуже. Пока что — она самовлюбленное искусство, бестолковое искусство.
2. Об «иррациональности» оперы говорили много, но она вовсе не более иррациональна, чем рифмованный текст с точки зрения прозаика.
3. Опера и до наших дней — собрание всего, что только могло накопиться в помещении, которое долгое время не убирали. Десятки, больше — сотни лет не убирали. Задача современного работника оперы — разрушить без всяких сантиментов все привычки, которыми крепка опера.
4. Опера прежде — это парад голосов, условная, оплетенная феодально-аристократической фальшью игра. Премьеры, которые берегут свой голос на первом плане, которые боятся даже один шаг сделать, чтобы не потревожить своего «дыхания», помпезные, сусальные декорации, полнейшее непонимание того, что опера, как ее называл один из первых оперных авторов Якопо Пери, — это *dramma musicale*.

5. Реформа оперы сводилась к борьбе арий и речитативов, к разнообразным музыкальным тонкостям, и не касалась ее действенной, зрелищной стороны.

Вагнер и «Могучая кучка» были чудесными музыкантами и довольно плохонькими режиссерами. В бородинском либретто «Князя Игоря» мы время от времени встречаем такие, оскорбительные для каждого хоть немного грамотного в своей профессии режиссера, как, например: «выходит на авансцену».

6. «Выходит на авансцену» и «болтается где-нибудь» — вот общие правила, определившие сложнейшие оперные постановки.

7. В чем же суть оперы? В том, что она больше, чем какое-либо иное театральное искусство, использует методы театрального воздействия. Если мы теперь заменяем отмирание и вырождение всех театральных форм, которые существовали до этого времени, их перерождением в новые формы, которые бы указывали путь к «универ-театру», то опера, объединяющая в себе и музыку, и слово (речитативы, ария, куплет, хор), и движение, и танец, и свет, и декорацию, — уже довольно давно приближалась к той новой форме будущего театра, которую мы как-то представляем.

Не менее весома в опере ее способность звуком, светом, цветом давать зрителю мощную встряску, давать психофизическую зарядку путем закономерно построенного воздействия на ухо и глаз.

8. Опера и мюзик-холл — это два трамплина, от которых должен отскакивать всякий серьезный искатель театрального будущего. Без оглядки на свою «как бы противоположность» оба эти рода театрального зрелища довольно близки один к другому, разве что с той разницей, что опере свойственен героический уклон, а мюзик-холлу — комедийный.

9. Иррациональность оперы, то есть невозможность налепливать на нее ярлыки бытовизма, реализма и других штампов драматического театра, — есть ее плюс, потому что на основе ее давней иррациональности можно создать и определить формы того логического реализма, который вырисовывается на путях современного театра.

10. Основное в опере — это музыкальная динамика голоса — в том, что касается времени; и тела — в том, что касается пространства; потому песня и танец в опере должны быть постоянно связаны. — Мы должны говорить об оперно-балетном зрелище. Тематика современного оперно-балетного зрелища должна категорически разорвать с привычками и сценическими образами, которые до настоящего времени характеризовали оперу. Она (тематика) должна искать свои сценарии и воплощения в бога-

тейшей по динамике и действию современности. Не будем забывать, что каждый лишний князь, принц, фараон, чародей, — ложатся тяжким пятном на и без того сомнительное ближайшее прошлое оперы.

11. Актер современной оперы, подобно актеру старой итальянской комедии, должен уметь «петь, танцевать и прыгать». Работа современных постановщиков оперы по большей части должна носить скорее негативный, чем позитивный характер. Они — чернорабочие, торящие пути будущего театра. Они должны снести прошлые традиции, бить по отжившим вкусам и «красивостям», пытаться найти новые чувства и темы.

12. В частности, переходя к одному из элементов оперы — к танцу, заметим, что танец можно строить не только идя за музыкой, но и параллельно ей, создавая свою пластическую мелодию. Музыка лишь дает танцу ритмическую опору. Шопен и барбанщик одинаково ценны. Стремление иллюстрировать музыку и раскланиваться перед композитором — неуместно. Карандаш постановщика прошелся по Шекспирам и Островским, очередь за Скрябиными и Чайковскими.

13. В современном танце необходима простота и скупость приемов; полное отсутствие декоративности, вычурности. Танцовщик, который кружится на одной ноге, и болонка, которая ездит на велосипеде, имеют одну и ту же цену, поскольку оба они — курьез.

14. Изломанность линий, расслабленность, недоговоренность танцевального рисунка, пассивная передача музыкальной мелодии определяют женское в танце. Четкость, твердость, музыкальная напряженность, активность в заполнении узоров музыкального сопровождения — характеризуют мужское.

Эпохи упадка центральное место в танце придавали — женщине. Эпохи строительства — мужчине. Мечтательность, романтику, изысканность танца XIX века — передавала балерина; активность, реальность, силу современности — должен выявить танцовщик. Танцовщик ведет танец. Четкость, смелость, сила определяют его работу. Требование места для танцовщика не означает, что всех танцовщиц нужно отбросить.

Мужское и женское выявляется не трудовыми книжками исполнителей, а преобладанием тех или иных черт активности, или пассивности, которые передаются в танце.

15. Жизнь диктует формы и темп движений; рабочий у станка, футболист в игре — уже таят в себе определенные черты танца: тематические задания танца, или выявление акцентов в движении (борьба, привязанность, победа и т. п.), или отражение современности. В ритмическом узоре танца озвучиваются те образы,

которые окружают нас. В танцах дикарей проступает песня о жирной девушке, необходимые рощи, удачная охота. Наша жизнь создает танцы тротуаров, стадионов, стремительных авто, и <танцу> не избежать ни четкости в работе машин, ни скорости подвижных уличных толп, ни грандиозности масштабов строительства.

16. Необходимо уничтожить условную границу между действиями, которые можно превратить в танец (красивыми), и теми, что в танец еще не вошли (будничными, скажем, чистка зубов).

17. Вернемся снова к оперно-балетному зрелищу. Временное течение оперы может быть разнообразным. Не только музыкальное сопровождение, но и широкое использование всех звуковых возможностей: звучания, послезвучия, стука, слова, крика и т. п.

18. Необходимо отметить, что в современной опере «вещи» могут включаться в действие наряду с человеком. Более того, возможно автоматизировать актера и очеловечить вещь.

19. Современность воплощается не в том, чтобы вывести фигуры Радамесов, Травиат и Мефистофелей, перелицованных в миллиционеров, торговков и фининспекторов, а в изысканности современного ритма и мировосприятия. Дайте место боевому напряжению, активности, задору.

Нова генерація. 1929. № 12. С. 49–51.

Пер. с украинского К. А. Учителя

Литература

1. Векслер Ю. Альбан Берг и его время. СПб.: Композитор, 2009. 1136 с.
2. Гозенпуд А. Заметки о реальном и мнимом кризисе западноевропейской оперы XX века // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 2. М.: Музыка, 1973. С. 99–138.
3. Учитель К. Анатолий Петрицкий. Случай «Машиниста Хопкинса» // Сцена. 2014. № 2. С. 48–50.
4. Фореггер Н. Пьеса. Сюжет. Трюк. Аксиома // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. [Вып. 1] / Сост. и общ. ред. В. В. Иванова. М.: ГИТИС, 1996. 287 с.
5. Чепалов А. И. Судьба пересмешника, или Новые странствия Фракасса: Театральный роман-исследование. Харьков: Фолио, 2001. 181 с.
6. Юткевич С. Николай Фореггер: поиски и уроки. Вступление к биографии // Вопросы театра-82. Сборник статей и материалов. М.: ВТО; ВНИИ искусствознания, 1983. С. 249–253.
7. Вериківська М. Становлення української радянської сценографії. Київ: Наукова думка, 1981. 205 с.
8. Brand M. Maschinist Hopkins. Wien; Leipzig: Universal Edition. A. G., 1928.