

«Порги и Бесс»: неосуществленный opus magnum Эммануила Каплана. Материалы и комментарии

В статье рассматривается история неосуществленной постановки оперы Джорджа Гершвина «Порги и Бесс» режиссером Эммануилом Капланом и режиссерский план спектакля. Премьера должна была состояться в 1946 году в ленинградском Малом оперном театре, но спектакль был запрещен, работа над ним остановлена. Впервые вводятся в научный оборот архивные материалы: дневниковые заметки Каплана и режиссерская экспликация.

Ключевые слова: Джордж Гершвин, «Порги и Бесс», Эммануил Каплан, режиссура музыкального театра, режиссерская экспликация.

В 1943 году советским правительством была направлена в США и другие западные страны делегация Еврейского антифашистского комитета во главе с великим актером Соломоном Михоэлсом. Эта группа собирала средства в фонд Красной армии и занималась пропагандой активизации поддержки Советского Союза в войне. Вместе с тем Михоэлс много общался с деятелями американской культуры. Возвратившись домой, актер поделился с коллегами свежими впечатлениями.

Стенограмма выступления Михоэлса в Москве в начале 1944 года, посвященного его американским впечатлениям, была опубликована

Автор считает приятным долгом поблагодарить за доброжелательность и многообразное содействие работников Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга, музея и литературно-драматургической части Михайловского театра.

в 1960 году. Взгляд Михоэлса на Америку и ее культуру отмечен нескрываемой симпатией, хотя он говорил и о том, что для него было неприемлемо, в частности, довольно много о коммерциализации искусства. Среди прочего он сказал:

Лучший из всех виденных мною спектаклей — это «Порги и Бесс» Гершвина. Я привез сюда партитуру этого произведения, замечательная музыка, очень было бы интересно у нас поставить эту вещь. Главная тема ее — вера человека в счастье. Рейнгардт¹ много говорил об этой пьесе, говорил, что мечтает на склоне лет поставить эту музыкальную драму. Но, к великому несчастью, Рейнгардт умер, не осуществив своей последней мечты².

Надо полагать, что Михоэлс ошибся или просто оговорился — он, видимо, привез в Москву не партитуру оперы — она еще не была издана, а копирование такого объема нотного материала заняло бы значительное время. Речь, видимо, шла все же о клавире, опубликованном в США в 1936 году. Так нотный материал попал в Москву еще во время войны. Помимо великого австрийского режиссера Макса Рейнхардта, Михоэлс, вероятно, мог встречаться с соотечественниками, которые участвовали в постановке мировой премьеры оперы Гершвина. Ведь «русский след» в спектакле, осуществленном дирижером Александром Смолленсом, режиссером Рубеном Мамуляном и художником Сергеем Судейкиным, был весьма отчетлив.

Еще одно обстоятельство. Опера, первоначально не имевшая успеха, была к тому времени поставлена вне США лишь дважды: в 1943 году в Копенгагене (но постановка быстро была запрещена нацистскими оккупационными властями) и в 1945-м, еще во время войны, в нейтральном Цюрихе. Так что Москва и Ленинград оказались в самом начале сценического пути шедевра Джорджа Гершвина.

В 1944 году либретто оперы было переведено на русский язык супругами Самуилом Болотиным и Татьяной Сикорской. В этом переводе опера Гершвина прозвучала в концертном исполнении Ансамбля советской оперы Всероссийского театрального общества: 18 апреля — в ВТО, а 14 мая — в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и В. И. Не-

¹ Макс Рейнхардт.

² Михоэлс С. Искусство в Америке. Беседа с актерами и режиссерами московских театров во Всероссийском театральном обществе 24 января 1944 г. // С. М. Михоэлс. Статьи, беседы, речи. М.: Искусство, 1960. С. 253. М. Рейнхардт умер в Нью-Йорке 30 октября 1943 года.

мировича-Данченко. Газета «Советское искусство» сообщила: «Партии Бесс, этой негритянской Манон, и мужественного оптимиста Порги исполнили артисты К. Малькова и И. Петров, партию Крауна — Б. Гладков, Спортинг-Лайфа — В. Донец. Опера шла в сопровождении рояля (Д. Гаклин) и ударных инструментов (Л. Олах)»³. Дирижером и музыкальным руководителем был Александр Хессин, главным хормейстером — Серафим Попов.

Отозвалась на событие и газета «Нью-Йорк таймс», сообщившая о премьере в России: «Аудитория, включавшая немало знаменитых музыкантов, приняла спектакль восторженно. Певцам аккомпанировал не симфонический оркестр, а пианист и ударник»⁴. Артистический состав премьерного концертного исполнения был феноменален. Партию фортепиано исполнил концертмейстер ансамбля, дирижер и знаменитый звукорежиссер Давид Гаклин, на ударных играл музыкант венгерского происхождения Лаци Олах, во времена оттепели он станет невероятно популярной, поистине культовой фигурой музыкального мира.

Стоит напомнить, что в этот короткий период, после открытия второго фронта, американское искусство в СССР было разрешено и очень популярно. Так, в начале 1945 года в советских кинотеатрах с огромным успехом шел фильм «Серенада солнечной долины», в котором участвовал знаменитый джаз-оркестр Глена Миллера.

В 1944 году с руководимым Михоэлсом Государственным еврейским театром сотрудничал ленинградский режиссер Эммануил Каплан. Еще в Ташкенте, в эвакуации, он начал ставить спектакль «Капризная невеста» по мотивам пьесы Авраама Гольдфадена. Премьера спектакля состоялась уже в Москве. Возвратившись в Ленинград, Каплан стал главным режиссером Малого оперного театра, который в 1945 году формировал необычайно амбициозные репертуарные планы. На 1946 год планировались обе части «Войны и мира» Сергея Прокофьева, первая часть эпопеи («Мир») должна была выйти в феврале, вторая («Война») — в ноябре. В это же время театр предполагал впервые в Советском Союзе показать спектакль «Порги и Бесс», причем в январе 1946-го газета «Советское искусство» сообщила об участии в постановке художника Николая Акимова⁵, однако к работе над сценографией и костюмами приступил другой крупный театральный художник — Симон Вирсаладзе. Режиссером спектакля стал Эммануил Каплан, дирижером-постановщиком — Эдуард Грикуров, балетмейстером — Нина Анисимова, хормейстером — Евгений Лебедев.

³ Порги и Бесс // Советское искусство. 1945. № 16. С. 4.

⁴ Цит. по: Юэн Д. Джордж Гершвин. Путь к славе. М.: Музыка, 1989. С. 223.

⁵ Репертуарные планы театров // Советское искусство. 1946. 11 января.

Вначале предполагалось выпустить спектакль еще в 1945 году, в марте, потом срок перенесли на начало лета, затем на 1 июля 1946 года⁶.

За масштабностью и своеобразием этого творческого проекта просматривается рука дирижера Самуила Самосуда, до 1936 года возглавлявшего МАЛЕГОТ — «лабораторию советской оперы», а затем переведенного в Москву и назначенного главным дирижером Большого театра. Самосуд был близко знаком и с Михоэлсом, и с Хессиным, и с Поповым, и с Капланом. В этот период, после увольнения из Большого, он возглавил Театр имени Станиславского и Немировича-Данченко, а в 1946-м, приглашенный в Малый оперный для постановки «Войны и мира», вновь на короткое время оказался руководителем этого театра.

Театр заказал русский перевод либретто оперы выдающемуся переводчику Михаилу Лозинскому, лишь недавно окончившему колоссальный труд — русский перевод «Божественной комедии». В том же 1946 году Лозинский стал первым и единственным переводчиком, которому «за образцовый перевод в стихах» произведения Данте была присуждена Сталинская премия I степени.

Лозинский, видимо, предполагал, что постановка будет осуществлена вскорости, и выполнил свою работу очень быстро. Директор театра Н. Н. Горяинов 28 декабря 1945 года сообщил художественной коллегии: «По опере „Порги и Бесс“ — перевод либретто блестяще сделан М. Л. Лозинским. Театр имеет 2 клавира, но столкнулся со сложностью получения партитуры, единственный экземпляр которой имеется у наследников композитора в Америке. Копию партитуры можно получить только за валюту, отсутствие которой у театра лишает возможности приобретения партитуры и заставило принять решение использовать клавир для создания собственной оркестровки»⁷.

И действительно, такая оркестровка была сделана главным дирижером театра Эдуардом Грикуровым. В воспоминаниях, которые хранятся в архиве автора настоящей работы, вдова дирижера пианистка Софья Вакман свидетельствует о том, что для создания этой оркестровки Грикуров тщательно изучал оркестровый стиль и особенности инструментовки Гершвина по образцам его симфонического творчества, ибо аудиозаписи оперы, как и партитура, были в Советском Союзе недоступны.

⁶ Приказ № 390 Комитета по делам искусств при СНК СССР 9 августа 1945 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Д. 141. Л. 9. Позже спектакль упоминается в приказе № 601 от 8 декабря 1945 года. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 1. Д. 155. Л. 9.)

⁷ Протокол заседания Художественной коллегии при дирекции Ленинградского государственного ордена Ленина академического Малого оперного театра 28 декабря 1945 года. Хранится в архиве Михайловского театра.

Однако в марте 1946 года опера по распоряжению Комитета по делам искусств была исключена из плана, а работа над нею запрещена⁸. Несомненно, главной причиной такого решения стали начало холодной войны, изоляция и самоизоляция Советского Союза и новое, наиболее жестко-авторитарное и шовинистическое направление культурной политики. Антиамериканизм становился знаменем советской идеологии.

К тому времени на постановку уже было потрачено 18 300 рублей — сумма довольно значительная (ее могло бы хватить на осуществление небольшого спектакля). При этом, судя по финансовым документам, Лозинский не успел получить гонорар.

Спектакль к этому времени был уже практически готов, хотя нет уверенности в достоверности сведений о проведении закрытого общественного просмотра. Судя по сохранившимся эскизам, режиссерской экспликации, списку исполнителей, он обещал быть явлением более чем значительным.

В этом спектакле встречались несколько поколений. «Лабораторию советской оперы» рубежа 1920–1930-х представляли М. Ростовцев (он играл Следователя), П. Журавленко (в дубле с В. Райковым пел Фрезьера), В. Кудрявцева (Сирина), А. Модестов (Краун), Б. Гефт (пел Спортинг-Лайфа, как и сам Каплан, указанный в списке исполнителей). Среднее поколение: С. Шапошников, Л. Петров (Джек), М. Довенман (Роббинс). На сцену вышли также и совсем молодые, поколение «Войны и мира», и в их числе Т. Лаврова (Клара). Роль Бесс исполняли Р. Кристи, Ф. Рагнер, М. Софронова, Порги — Н. Бутягин и С. Казбанов⁹. После этого спектакля столь сильной труппы уже не удастся собрать — вскоре не станет Журавленко, уйдет из жизни Ростовцев.

Оркестровку Грикурова найти не удалось. Либретто Михаила Лозинского обнаружено автором настоящей работы в архиве Михайловского театра¹⁰. Текст приподнят по отношению к оригиналу, страсти нищих обитателей рыбацкого предместья здесь по-шекспировски (или по-дантовски) масштабны. Однако сопоставляя фрагменты перевода с материалами режиссерской экспликации, видишь, что адекватным этой драматической возвышенности обещал быть и спектакль Каплана, в кото-

⁸ Об этом также см.: *Учитель К.* МАЛЕГОТ, 1918–1948. Организация творческого процесса и художественный эксперимент. С. 105–109.

⁹ Порги и Бесс. Список исполнителей // ЦГАЛИ СПб. Ф. 92. Оп. 1. Д. 70. Л. 1. Цитируя архивные документы, как правило, сохраняю авторскую орфографию («Бэсс», «Кэттивей» и т. п.)

¹⁰ Подробнее о нем см.: *Учитель К.* Михаил Лозинский: неизвестный перевод оперного либретто // *Искусствознание*. 2015. № 1–2.

ром мощь человеческих страстей сопоставлялась с дыханием океана, величием и непредсказуемостью природы. Вирсаладзе создал декорации, реалистически рисующие среду провинциального негритянского поселка и одновременно дающие его обобщенный, поэтический образ. Эти работы, которые хранятся в музее Михайловского театра, упоминает в книге о художнике В. Ванслов¹¹.

Огромное место заняла работа над спектаклем в творческой судьбе Каплана, чья подробная режиссерская экспликация представляет значительный интерес. Обнаруженные мною в Центральном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга материалы неверно атрибутированы. Режиссерские наброски свободного характера помечены как сценическая экспозиция. Тому способствовала, видимо, и дарственная надпись (атрибутирую ее как принадлежащую А. Кирееву). Напротив, несколько вариантов сценической экспозиции, в том числе очень подробная, по цифрам партитуры расписанная версия, обозначены при архивировании как заметки режиссера.

О сроках работы позволяет судить дарственная надпись на второй странице титула: «Дорогому Профессору специально для «Порги и Бесс». 29.I. 46 г. Ленинград»¹². Подпись расшифровываю как АК. Вероятно, это подарок ученика Каплана Алексея Киреева, впоследствии виднейшего педагога Ленинградской консерватории, в то время выступающего в качестве ассистента режиссера.

Однако Каплан использовал тетрадь в основном отнюдь не для «Порги и Бесс». Здесь — множество записей, свободных заметок, отражающих богатство фантазии художника, точный, зрелый, сугубо режиссерский взгляд на мир.

Индивидуальное видение Каплана сочетает наблюдательность рисовальщика и гротескное, драматически обостренное видение мира. В его парадоксальном, эксцентричном взгляде присутствует и кинематографичность, и своеобразный юмор. Что-то здесь связано с эстетикой советской эстрады и театра миниатюр, что-то — поразительно современно.

Люди с вешалками, подвешенные в передней. Шляпы надвинуты на лица. Сначала кажется, что это гардероб. Вдруг все оживает.

Герой собирается зарезаться или зарезать кого-либо ножом. Неожиданно входит ребенок. У него яблоко. Он берет у убийцы нож, Э разрезает яблоко пополам и угощает убийцу.

¹¹ Ванслов В. Волшебник театральной сцены. Художник Вирсаладзе. М., 2008.

¹² Каплан Э. И. Заметки режиссера. Архивировано как: Сценическая экспозиция. Хранится в ЦГАЛИ СПб. Ф. 92. Оп. 1. Д. 68. Далее: Каплан Э. Заметки режиссера. Д. 68.

Начало спектакля. Звук пощечины в зрительном зале. Замешательство в публике. Луч прожектора выхватывает гневную женщину и смущенного кавалера. Оба выбегают на сцену. Действие продолжается.

Готовятся надписи: «Не плевать», «Вводить сюда собак воспрещается», «Здесь не бросают мусор» и т. д. Надписи раскладываются на стулья, кресла, диван и смазываются клеем. Внезапно появляется группа людей и, не замечая плакатов, рассаживается. Уходят с надписями. Каждый видит остальные [надписи. — К. У.], но думает, что у него сзади надписи нет.

Два человека в драке. Один сбил другого с ног и оба на земле. То один наверху, то другой прижат к нему. Так они катятся по всей сцене. Ощущение драки исчезает, кажется, что двое сцепились и решили колесом кататься по сцене.

Обед. Именитый гость. В порядке подхалимажа все гости повторяют движения именитого гостя. Следят за ним. Именитый гость поднял бокал — все за ним. Он пьет — все за ним. Он крикнул — все крикнули. Он икнул — все за ним. Кто-то опоздал и очень смутился по этому поводу.

Раздача драгоценностей. В центре на ящике человек, бросающий ленты и ожерелья. Кругом девушки — круг. Человек бросает ленты и ожерелья во все стороны. Девушки ловят. Шатер из лент и драгоценностей, хоровод.

Уничтожение города. Город церквей и памятников превратился в кладбище, видны кресты и статуи на могилах.

Муж (кавалер) заснул на стуле. Жена одевается. Выбирая юбки, платья и пр., кидает в сторону мужа. Образуется гора одежды. Чучело.

Люди, которым отрубили головы. Все они сидят и в руках держат свои головы.

Разговор слепого с умирающим. Последний пытается что-то сказать, но не может. Слепой этого не замечает, и не заметив, как собеседник умер, продолжает с ним разговаривать.

Игра с зеркалом (Кашей, Руслан и др.)

В зеркале надо сделать маленький «оперный театр» с балетом и декорациями (тюль), всевозможные появления (люк, пар), огонь, гром и молния и т. д. (черный кабинет).

Дождь. Зонты: масса народу. Все закрыты зонтами. Внезапное открытие и закрытие.

Финальные мизансцены — группы на первом плане — занавес. В занавесе вырезы, и все группы оказались в рамках¹³.

¹³ Каплан Э. Заметки режиссера. Д. 68. Л. 1–13.

Прервем вольное течение режиссерской фантазии. Дело в том, что если в «человеке, бросающем ленты и ожерелья», лишь угадывались черты сцены на острове Кэттивэй, а двое перекатывающихся по сцене актеров, скорее всего, отражают задачу для схватки Крауна и безногого Порги, то в последних двух заметках содержатся явные мотивы пролога к спектаклю. Отсылает к сценическим идеям «Порги» и следующая запись:

Мадонна с ребенком (Христом) на стене. Ниже, на стуле, мать с ребенком¹⁴.

Сегодня подобная мизансцена может показаться банальной и слащавой. Но запись сделана в 1946 году, когда образ Мадонны на отечественной сцене был, мягко говоря, не слишком привычным. Вернемся к наброскам-фантазиям режиссера, в которых еще несколько раз появятся идеи, связанные с «Порги»:

Он закрыл уши, и все замолкло.

Он закрыл глаза, и все движения остановились. ВЕЗДЕ «Я».

Кто-то бросил вверх карты. Они рассыпались... и на сцену влетела ватага карточных фигур — балет. (Так же — шахматы).

Комната крошечная: чтобы спать, надо открыть окно и положить голову на желоб.

При поднятии занавеса — группа людей. Все читают газеты или книгу. Книга закрывает лицо. Внезапное открытие лиц. Можно было предположить по костюму (длинные халаты), что это женщины, оказалось: бородатые мужчины.

Растянутый обеденный стол. От края сцены до края. Лакеи на коньках (с колесиками) ныряют под стол с подносом. На краях муж и жена: на разных концах. Друг с другом разговаривают по телефону.

В. Ф. Комиссаржевская (письмо к Шкаферу): «Знаете, как папа умер? Замечательно! Он любил очень цветы и ухаживал в садике за своими розами, и вот, сорвав одну, он с ней сел на скамейку, да так тихо и поник. Нашли его мертвым с этой розой в руках».

¹⁴ Каплан Э. Заметки режиссера. Д. 68. Л. 15.

В центре сцены избивают кого-то. Круг людей, обращенный к центру. Спины. Внезапный поворот: испугались. Разбегаются по кругу: центробежная сила. Последние двое мечутся по кругу — исчезают в люках.

Двор — склад бочек. Они навалены друг на друга, стоят отдельно, лежат. Вдруг одна бочка начинает медленно катиться, другая, третья... Внезапно из всех бочек поднимаются люди. Сначала высунулись, выскочили, вскочили на бочки и т.д. И внезапно все скрылись. Все стало на свое место и даже перекатившиеся в начале бочки отклонились на свои места.

Странная куча чего-то. Весь пол заполнен ею. Не то тряпье, не то разные вещи. Недвижно. Раздался выстрел и... все спящие вскочили: это были люди. Женщины, дети — на вокзале.

Арестованный полицейскими революционер попросил, чтобы ему позволили на минутку вернуться в свою комнату. Он умоляет, предлагает деньги. Ему наконец разрешают под угрозой размозжить ему череп, если он сделает попытку сыграть какую-нибудь штуку. Револьверы вынуты. В своей комнате он подходит прямо к клетке зяблика, берет птичку, целует ее меж крылышек и выпускает из окна на свободу. Смотрит, как она взвизгивает на солнышке. Он долго смотрит вслед. Потом все у него внутри точно разбилось. Полицейские, пожимая плечами, прячут револьверы в карманы.

В «Разбойниках» (Шиллер) надо, чтобы и Карла, и Франца играл один и тот же актер.

Академик Лавров Б. А. вытирал губы после обеда своей длинной седой бородой.

Чаплин хочет повеситься. Нашел веревку. Распутывает. Не может распутать. Веревка все больше и больше запутывается и запутывает его. Он весь запутался в веревке и в ужасе кричит: «Помогите!»

«Порги». Ураган. Всеобщий ужас. Стук: «смерть идет!» Все повалились на дверь. Она поддается и раскрывается — силач-негр.

Небо. Арлекин бросает пригоршни звезд.

Каждая новая сцена начинается с мизансцены предыдущей. Новые люди, персонажи, или массы в тех же группировках, но с новым содержанием. Их можно узнать.

Хор повернулся спиной, чтоб что-то рассмотреть, потом развернулись к зрителю, на лицах все выражено; или взъерошенные волосы.

По удару в ладоши всегда возникают слуги с вином. При пощечине — тоже.

У дирижера порвался фрак. — Концерт сорван: перестали слушать, смеются.

Тосканини в ложе снял на виду у всех фрак из уважения к дирижеру.

Весь зрительный зал последовал его примеру. Дирижер тоже снял фрак. Концерт продолжался.

Опоздавший в недоумении, но, увидев, что все сидят без фраков, тоже снял фрак.

Ария в зеркале. Туалет. Поющий — отражение.

Автобус покачнулся, пассажир сел на торт, лежавший на колеях у дамы, вскочил, извинился и сел на другой торт напротив сидящей дамы.

Массовые сцены, решенные неподвижно стоящим хором:

1. Площадь. Наклонная плоскость.
2. Все в окнах многоэтажного дома.
3. Все на крыше собора или другого здания.
4. Все на заборе.
5. Все на деревьях.
6. Все на корабле, на реях.
7. Все в воротах — дальше не пускают.
8. Все за оградой — решетка.

Ария — в потоке людей, проезжающих машин, гудков, суетни и других помех.

Спектакль с акустическими приспособлениями:

Помимо акустически подготовленных декораций: фанерных щитов, «раковин»-отражателей, кругов и пр. можно в предметах обстановки, в разных местах спрятать микрофоны. Мизансцены

строить таким образом, чтобы в связи с музыкой певцы находились в соответствующих музыке [слово неразборчиво] местах. Этим восстанавливается концертная лаконичность поведения певцов на сцене (костюмированный концерт), что представляет собой высшее достижение, вытекающее из природы и законов оперного искусства.

Спектакль о Кавказе.

Все в одной установке: черное с серебром.

Берлин в 1926 г. Город очень чист. Улицы вымыты: каждое утро машины моют асфальт.

Жители привыкли к этой чистоте. Никто не бросал окурков, мусора на тротуар и т. д.

Однажды ночью — около двух часов — мы видели пьяного, который шел еле-еле, с трудом сохраняя равновесие. Он чистил апельсин. Из рук его упала корочка. Он остановился, медленно протянул руку, стараясь ее поднять, видимо, понял, что это в его состоянии не так просто, присел, нацелился, шатаясь, на корочку, попытался быстро схватить ее — промахнулся: пальцы проскочили мимо. Он еле удержался на ногах, приподнялся, стал, шатаясь, ходить вокруг, пытаясь иногда тщетно осилить эту трудную задачу, падал, вновь вставал, кружился на месте, взмахивая руками и т. д.

Все это был прелестный танец, со своим внутренним ритмом, то убыстрявшимся до невероятного кружения, то замедлявшимся до полной почти остановки.

Равновесие и точка опоры вступили в бой друг с другом, в необычный поединок. Все это, казалось, происходило не в жизни, а в театре, на эстраде, в блестящем, виртуозном исполнении танцора-актера.

Он в домашнем халате, в туфлях — [слово неразборчиво] добрый человек. По мере того, как, одеваясь, превращается в генерала, нацепляя ордена, мундир и пр., становится жестоким — расстрелять¹⁵.

Возможно, тетрадь использовалась для заметок и по окончании работы над «Порги и Бесс». В ней содержатся заметки к сценарному плану оперы Георгия Свиридова. набросок связан с предполагаемой оперой Свиридова, посвященной партизанскому движению в годы Великой Отечественной войны.

¹⁵ Каплан Э. Заметки режиссера. Д. 68. Л. 16–63.

При всей любви к скульптурной пластике массовых сцен, явно отсылающей к театру герцога Мейнингенского, к барочному театру, сцене-коробке, к сценической живописности, Каплан проявляет себя в этих записях как режиссер-энциклопедист. Он тянется и к симультанному театру Средневековья, и к кинематографической монтажности. Но вместе с тем он авангардист, верный последователь Всеволода Мейерхольда, и некоторые записи сделаны словно не в 1946-м, а двадцатью годами раньше.

Человеку некогда. У него в кармане всегда звенит будильник.

Песня. Постепенно оркестр заглушает хор. Все изо рта вынимают ленты с надписями — текстом¹⁶.

И совсем уж фантастическое предложение, которое, однако, будет реализовано в мюзикле спустя десятилетия:

Выпустить на сцену штук 20 мотоциклистов одновременно¹⁷.

В одной из записей, несомненно, отразилось знакомство с только что вышедшим переводом «Божественной комедии»:

Сделать современного «Данте» (Райкин) и дать ему «Вергилия» и показать «ад»¹⁸.

Следующая заметка из разряда *«несуразных сочетаний»* словно воссоздает атмосферу собраний начала 1948 года, но, вероятно, написана до постановления Политбюро ЦК ВКП (б) Об опере «Великая дружба» В. Мурадели:

Общее собрание: в президиуме — мерзость. Пушкин, Гоголь, Глинка и пр. затерялись среди обыкновенных людей. Выступает министр — калиф на час.

Вообще при всей безусловной лояльности художник остро чувствовал лживость современного ему общества:

¹⁶ Каплан Э. Заметки режиссера. Д. 68. Л. 16–63.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

Если бы я ставил «Горе от ума», а может быть, даже «Ревизора», я бы показал всех героев необыкновенно симпатичными, красивыми, без характерности, без намека на шарж, и пусть все эти внешне милые люди говорят страшные вещи.

Это отражало бы современность: сколько Молчалиных, Скалозубов, Загорецких, Городничих и др. скрыты под маской внешней приятности! Получилась бы трагедия.

<...>

Паром — это огромный базар, народное сборище, чайная. Это театральная площадка. Кругом вода. Тянется веревка — ее перебирают.

Принцип одновременного изображения всех мест действия, по которым пройдет сложное, многоплановое, изобилующее эпизодами действие (симультантные декорации, как в средневековой мистерии).

Певец поет арию кому-то. Он уверен, что его слушают, а тот давно ушел.

Чаплин.

Холостяки поют серенаду под окном. На них льют помои. Они, думая, что это дождь, открывают зонтики и продолжают петь.

Чаплин пришел поздно. Жена спит. Снял ботинки, крадучись, пошел в спальню, начал раздеваться. Жена проснулась. Он сделал вид, что только встал с постели: начал одеваться¹⁹.

В записях Каплана сильно сценарное, драматургическое начало, ему присущ не лишенный сентиментальности и одновременно острый взгляд. В этой же тетради он рисует — первое образование художника-архитектора всегда давало о себе знать. В скромных блокнотных рисунках Каплана читаются мотивы творчества Александра Тышлера с его многоярусностью театрального пространства, музыканты здесь напоминают известные рисунки Пабло Пикассо. На одном из рисунков — женщина в клетке,

¹⁹ Каплан Э. Заметки режиссера. Д. 68. Л. 8, 11, 61–66.

надетой на тело от пояса. Она поет сквозь клетку, и в этом образе совмещается птица и человек за решеткой.

Записи и наброски позволяют проникнуть в его «режиссерскую лабораторию», проследить за тем, как жизненные и художественные впечатления перерастают в сценические образы. Особенно заметно постоянное появление мотивов войны и блокады, которые и определили уникальность визуальной образности спектакля «Порги и Бесс»:

Образы разрушений

1. Рояль, висящий с потолка верхнего этажа. Он весь раскрыт. Струны вывалились и повисли в воздухе, как внутренности живого существа. Фантастические гусли.
2. 4 столба до 10 этажа бывшего здания — единственное, что от него осталось. На самом верху застрявший лифт. Надпись: «Гаси свет». В лифте мертвый человек.
3. Бомба ударила в бюро похоронных процессий. Груда мебели, почти не сломанной, перекинутой воздушной волной так, что образовалась странная обстановка странного помещения...²⁰

Другая тетрадь из собрания Д. 69 (в описи обозначенная как «Сценическая экспозиция», ч. 2) — это и есть режиссерские заметки, посвященные собственно «Порги и Бесс». Открывают их тезисы, обобщающие общие идеи постановщика:

Общие мысли.

1. Американский Пиранези XX века, срисовывающий американский empire начала XIX в. В руинах с пристройками.
2. Каждая из 9-ти картин — разрушенная или полуразрушенная роскошь в определенном конкретном и психологическом настроении. Ее образное содержание.
3. Океан — природа и ее стихия. Она и разрушила эту роскошь. Люди, воспринимающие эту силу природы и бессильные в борьбе с ней.

²⁰ Каплан Э. Заметки режиссера. Д. 68. Л. 11–12.

4. Люди и клетки, в которых они живут, рождаются и умирают: колыбель рождения и постель смерти.
5. Содержание роскоши, будь то фреска, капитель или статуя, семантична в своем случайном существовании, как уцелевшая деталь, несущая смысл или даже тему. (Напр.: около дверей Порги стоит обрубок статуи, нечто вроде Венеры.
6. Деталь былой роскоши, использованная утилитарно. (Напр.: обвалившийся карниз с греческим фризом служат скамейкой, или дети играют вокруг поломанной фигуры вздыбленного льва и т. п.) Можно придумать много лучше!?
7. Порги, как тема спектакля — Риголетто, родившийся с горбом (обрубки ног).

Негр — тоже горб: он родился черным.
8. Бэсс, как тема-образ — негритянская Кармен-Манон.
9. Краун — гипертрофия человеческой силы. Человек-буйвол.
10. Спортинг-Лайф — негритянский Мефистофель. Олицетворение зла, цинизма и пр.
11. Тема матери с ребенком (Мадонна)

А) Клара, б) Бэсс, в) Серена.
12. Власть тьмы.
13. «Бывшая» мебель, теперь нелепо поставленная.
14. Прием высвечивания лучом в начале спектакля желательно повторить в других сценах (или другой театральный прием)²¹.

Д.69 содержит также краткое либретто в изложении режиссера, фрагмент краткого либретто и список действующих лиц на английском языке,

²¹ Каплан Э. Сценическая экспозиция. Ч.2 // ЦГАЛИ СПб. Ф.92. Д.69. Л.1. Далее: Каплан Э. Сценическая экспозиция. Д.69.

наброски декораций и собственно режиссерский план (листы, вырванные из блокнота, в хранении вне последовательности):

I акт

1-я картина.

Кэтфиш-роу. Двор. Суббота вечером. Отдых после недельного труда. Утомленные мужчины. Праздность.

В поисках развлечений.

Игра в кости — азарт — выход для души, также виски.

От заката до безлунной ночи. Негры погрузились в свою черноту. Люди во власти тьмы.

Спокойная, но, пожалуй, зловещая природа и убийство, случайное, глупое, в пьяном виде.

Убийство — несчастный случай.

Учесь: 1) Приезд Порги в тележке с козлом.

2) Бурное появление Крауна — буйвола с женщиной, перекинутой через плечи.

3) Дверь Порги (окно в этой сцене не играет) — финал картины.

Бэсс находит убежище у Порги.

(желательно) 4) Дверь, окно, лесенка, (II этаж) к сцене (в 1 картине мало играет)

Последовательность сцен.

1. Пианист — гипнотический танец — мать и дитя (мадонна) — игра в кости

2. Вечер в Кэтфиш-роу. Экспозиции людей — приезд Порги в тележке с козой — буйное появление Крауна (человек-буйвол)

3. Игра в кости.

4. Драка и убийство (игра светом).

5. После убийства (покойник и его жена).

1 акт 2 картина

Интерьер. Облупленная роскошь и бедность родившихся обездоленными. (Чудовищное сочетание.)

Власть тьмы в странной обстановке.

Содержание фрески или барельефа камина или росписи потолка — самое неожиданное («Страшный суд»?!)

Комната плача.

Постель покойника.

Блуждающие огни (керосиновые лампы и свечи) в странной комбинации. Люди и тени от людей. Преувеличение их черноты.

Учесть:

- 1) Постель с покойником — центр композиции...
- 2) Финальная фанатическая песня «поезд» <...>

2 акт к[артина] 3.

Кэтфиш-роу. Двор. «День праздника великого покаяния». Лихорадочные приготовления. Разукрашенные «клетки». Цветастые платья. Цветы на подоконниках. Коврики. Красивая скатерть на столе харчевни.

Радость жизни. Нарядность. Дико — что-то от Африки. Дети Конго. Ликование. Счастливые пары: Порги и Бэсс, Джек и Клара.

Черная тень зловещей птицы, витающей над К[этфиш]-р[оу] — коршун. Ликующее шествие, фантастическое по характеру, цветам, виду и пляске. Финальная песнь Порги и счастье (на фоне отплывающей лодки?).

2 акт. 4 карт[ина].

Остров Кэттивэй. Уголок природы.

Вечер праздника. Цветные люди в цветастых костюмах. (Ряженые?) Оргия. Дикий завтрак в зелени, с плясками и пением. Зонтики. Народ слился с природой: они разукрасились зеленью и цветами.

Джунгли.

Кульминация ликования.

Краун — человек-буйвол, житель джунглей, неожиданно появляющийся из чащи.

5 карт[ина].

К[этфиш]Р[оу]. Двор.

Предрассветный час. Люди с фонарями.

Утренние сумерки. Потом раннее утро.

[Цветы, зелень, пальмовые листья занесены во двор.— К. У.]

Рыбаки готовятся к отплытию.

Есть что-то грозное в природе, а у людей предчувствие, беспокойство.

Ураган. Ужас. Страх. Беспомощность борьбы со стихией.

[Дуэт, в окне Порги и Бэсс.— К. У.]

Ураган. Социальные и стихийные силы <...> объединяются против обездоленных.

Ветер — движениями людей. Разлетаются шляпы, зонтики. «Гибель Помпеи». Театральность урагана.

6 карт[ина].

Скученность людей. Часть комнаты обрушивается, падают доски, штукатурка. Открывается вид на океан. Гибнущая лодка.

7 карт[ина].

Двор. Звездная ночь. Силуэты разрушений, принесенных ураганом.

«На небе любовь, а на земле убийство (тема Риголетто)». Одно окно светится, мерцает. Там отпевание.

8 карт[ина].

Двор. Океан в спокойствии. Повтор 1 картины 1 акта.

Финал — высвечивание. Спортинг-Лайф с сигарой.

9. Утро. Просыпающийся народ. Танец детей ²².

Смену декораций в спектакле производили чернокожие «слуги сцены» (несомненно, напоминая «мейерхольдовых арапчат» в «Дон Жуане»). На музыку интродукции была поставлена пантомимная сцена. Режиссер решил поднять основной занавес сразу, а суперзанавес с прорезями скомпоновать с восьмью неподвижно расположенными парами актерами в единую композицию:

На последних тактах интродукции все пары внезапно выскакивают и, приподняв нижний край занавеса, обнаруживают в центре пианиста за роялем, играющего блюз. Сквозь прорез занавеса появляются фигуры в монотонном танце. В извилине рояля — женщина. (Такой представляется нам Жозефина Беккер.) Лениво танцующие негры делятся на две группы, в каждой из них появляется мужская фигура. Силач и изящный, юркий парень — соперники. Оба безразличны ей. Изящный бросает силачу бутылку виски, тот выпивает и быстро пьянеет. Бросает в соперника бутылку, тот уворачивается, и удар приходится по случайно подвернувшемуся негру. Соперники убегают, пары продолжают бесстрастно танцевать. На секунду они прикрывают убитого и оплакивающую его девушку. Все исчезают. Несколько секунд виден лишь пианист за роялем. Негритянок закрывают его занавесом.

Луч света нащупывает другую прорезь. Раздвигая щель, руки изнутри занавеса открывают мать, убаюкивающую ребенка

²² Каплан Э. Сценическая экспозиция. Д. 69. Л. 13–17.

и окружающих ее женщин. Из этой группы появляется озорной мальчуган-негритенок. Женщины скрываются за занавесом. Мальчик, словно шалая, распахивает в противоположной части сцены щель, за которой скрываются в странных позах игроки в кости и наркоманы. Проигравшие печально отходят, выигравшие исчезают, весело позванивая деньгами. Мальчишка поднимает занавес²³.

Наконец, под названием «Черновые наброски к постановке оперы „Порги и Бесс“» в ЦГАЛИ СПб. хранится подробная, по тактам распisanная сценическая экспозиция спектакля²⁴. Этот темно-серый блокнот с красным обрезом и надписью «Порги и Бэсс», сделанной светло-коричневой сангиной, содержит необычайно подробные записи, потактно расшифровывающие режиссерскую экспликацию. Записи сделаны карандашом, почти без правки и помарок. В первой группе записей, последовательно описывающих картину, режиссер почти всегда размещает с левой стороны конкретные мизансценические указания, а справа — характеристики персонажей, композиционные подробности, мизансцены и пластические характеристики. Здесь появляются придуманные эпизодические персонажи (задания для актеров миманса).

Судя по тому, что этот вариант охватывает все сочинение, он является наиболее поздним. В пантомиме-интродукции использованы уже не прорезы, а локальное освещение групп пантомимы, расположенных за тюлевым занавесом. Открытый прием — руки, раздвигающие занавес, появление чернокожего мальчика — заменен более кинематографическим приемом: картины возникают из темноты и угасают.

Во второй группе записей — характеристики персонажей, часто заметки о гриме и костюмах, поиск их сквозного действия. Каплан практически везде пользуется прошедшим временем, словно описывая наиболее существенные впечатления от уже существующего и виденного им спектакля. В подробной экспликации ряда сцен демонстрируется стремление мастера к сложной сценической полифонии. вместе с тем его пластические образы вылеплены широким мазком. Такова 2-я картина — статичный хор состоял из множества индивидуализированных персонажей, но, выстроенный подобно амфитеатру, весь был погружен в стихию погребального блюза.

²³ Каплан Э. Сценическая экспозиция. Д. 69. Л. 18.

²⁴ Каплан Э. Порги и Бесс. [Подробная сценическая экспозиция]. Архивировано как: Черновые наброски к постановке оперы «Порги и Бэсс» // ЦГАЛИ СПб. Ф. 92. Оп. 1. Д. 207. Далее: Каплан Э. Порги и Бесс. Подробная сценическая экспозиция. Д. 207.

Синее блюдо на груди у покойника, укрытого простыней. Стоя вокруг постели или сидя на полу у стены, большое число негров пело или просто топталось, стуча по полу большими ногами. Ни на минуту, с тех пор как положили тело, не прекращалось пение²⁵.

Такова и живопись 3-й картины:

Дикая варварская орда. Двор расцвел, как тропический сад: одежда — красная, пурпурная, оранжевая, изумрудная. Дикие, дисгармоничные, невероятные диссонансы. Своеобразный ритм объединяет всех и оправдывает все. Впереди — крошечный негр-итенок в красном костюме, с блестящими медными пуговицами. Над его головой колышется огромный кивер. Он марширует подбоченясь и запрокинув голову, правой рукой размахивает тяжелым жезлом с золотым наконечником. За ним оркестр из пестро одетых мальчиков с босыми ногами.

5-я. Ураган. Во двор врывается, спасаясь, группа негров. Они еле могут двигаться от ветра. Шляпы, тряпки, какое-то одеяло взлетают в воздух и уносятся. С окна падают горшки с цветами. Цветы сыплются, как перья.

6-я. Ветер врывается в окно, срывая раму и разбивая стекло. Негры в ужасе баррикадируются. Дверь под напором накренилась и набежавшая темная вода, брызнув струей под ней, побежала по полу. Непрочные доски рассыпаются. Противоположная, с рядом маленьких окон, щеголяла всеми цветами обрушившейся штукатурки, а летом — постоянным блеском пурпура, от рядов герани, которая цвела в старых горшочках на каждом подоконнике. В этих комнатах с высокими потолками, с испорченными каминами и с разрушенной стеной росписью когда-то жили и умирали губернаторы, интриговали и танцевали королевские послы. Теперь перед зияющим входом проходила узкая мощеная улица, а подальше пристань. Только залив оставался неизменным. От пристани он тянулся к горизонту, меняя свой вид в зависимости от состояния неба. Всегда иной и неизменно тот же²⁶.

²⁵ Каплан Э. Порги и Бесс. Подробная сценическая экспозиция. Д. 207. Л. 12.

²⁶ Каплан Э. Порги и Бесс. Подробная сценическая экспозиция. Д. 207. Л. 19, 44.

В 7 картине режиссер рисует фантастические следы разрушений после урагана. Как гигантские летучие мыши, распростерлись над домами рыбацкие сети.

Затопленные обломки. Часть лодки, вброшенная во двор. Вырванные с корнем деревья, свисающие с крыши. Повисшая на стене кровать, сорванные с петель ставни²⁷.

Девятая картина становится мизансценической «аркой»-репризой 1-й картины. Дети играют в рыбаков, плывущих на лодке:

Сценическая увертюра-пантомима. Сначала освещается одно окно, [слово неразборчиво] постепенно другие. Дети повторяют пантомиму увертюры с измененным сюжетом. Играют в «Порги». Негритенок, надевающий маску белого, останавливает игру. Дети около Серены с ребенком — вместо колыбельной. <...> Дети, качаясь на доске, наподобие лодки. В руках обломки весел и обрывки сетей, палка с обрывком паруса — повтор песни рыбаков²⁸.

Отдельный интерес представляют заметки, посвященные образным характеристикам персонажей:

Краун. Ходит крупными шагами. <...>

Питер (в день праздника). На нем была небесно-голубая куртка, белые панталоны, заправленные в высокие черные гетры, и шляпа с козырьком.

Лента через грудь (алая) с надписью: «Покайся перед господом». Лента кончается на левом плече бантом. (Распорядитель.)

Мария. Огромная. Силища. Любит Порги, как своего ребенка, отсюда и дружба к Бэсс — жене Порги. (Тема дружбы — развить.)

Бэсс. Гордость во всех ее движениях, доходившая почти до пренебрежения и так оскорблявшая добродетельных женщин, внушала досадливое уважение. Смотрит бесстрашно в лицо. Походка надменна. Может дать пощечину.

²⁷ Там же. Л. 30.

²⁸ Там же. Л. 36.

Порги выиграл деньги, передает Бесс, она молча берет, пересчитывает и опускает в карман фартука.

Фрезьер. Практикующий адвокат. Ему лет за пятьдесят, и его седина поражает своей белизной на фоне его совершенно черной кожи.

Спортинг-Л[айф]. Молодой тонкий окторон (1/8 негр. крови). Он был одет в небесно-голубые штаны с желтыми полосками, а в середине его пурпурового галстука блестела огромная стеклянная подкова.

Игроки не позволяют ему играть его костями.

Он старается во время игры набросить подозрение на Порги. Он заглядывает на кости снизу, многозначительно смеется и т. д.

Возможно, что он спровоцировал драку Крауна с Роббинсом.

Попав в смешное положение (после драки с Марией или пощечины), он старается сохранить достоинство. Его первым делом — поднять тросточку, поправить котелок и галстук.

Его тросточка должна быть смешной: он притягивает к себе Марию тросточкой, предлагая дружбу.

Серена. Курит глиняную трубку.

Порги. Нищенство — профессия.

Предыдущая жизнь и умственное развитие Порги были его частным делом, и в большинстве случаев он предавал забвению и то, и другое. Ему была уготована карьера нищего (он так родился).

Задумчивость и молчаливость. Было что-то восточное и таинственное в его отсутствующем взгляде. Незаметное при поднимании глаз, в которых пробежала странная тень.

Он черен почти пурпурной чернотой чистокровного уроженца Конго.

Бесконечное терпение, под которым таилась ужасная энергия.

«Чего он ждет?» Он ждал, ждал со скрытой энергией зажигательного стекла.

Атавистическое спокойствие. Днем — безжизненный чурбан, ночью — азартный игрок. Его застывшая кровь неожиданно закипала.

Его мысли — как велик мир, какое я ничтожество среди всего этого.

<...>

Маяк — в течение всего спектакля. (4-я — а маяк горит. 9-я — Порги и маяк).

Керосиновые лампы и карманные электрофонари.

Полицейские, арестовывающие Порги — огромного роста.

<...>

Сиппио²⁹ и его гармоника. Его игра слышна, где только возможно. Смешные «аккорды» в разговорах. Дразнит полицейских.

8-я карт[ина] 2 прохода Спорт[инг]-Л[айф]. Под окном Марии: один в страхе, другой торжествуя. Надменно пускает кольца дыма в дверь.

Группа курящих глиняные трубки. Трое ребят едят по «яблоку» и измеряют, у кого больше остальных.

Группа стирающих женщин. Они спиной к зрителю. Видно движение спин. Одновременно поворачивают и встряхивают выжатое белье.

Группа женщин с ведрами на голове.

Девушка с клетками птиц на голове.

Комната Порги напротив хавчерни³⁰. Огромные хлопковые пристани тянулись вдоль реки начиная от [Кэтфиш-]роу.

²⁹ Мальчик.

³⁰ Так в документе.

Вдалеке распласталась сверкающая раковина гавани среди коричневых островков, словно сапфир на обветренной ладони матроса.

Люди, еще не старые, жили как мальчики в древнем прекрасном городе, который время предало забвению, прежде чем он разрушился.

Пурпурно-золотой цвет молочной штукатурки от лучей солнца, смытые дождем старые черепицы — медь.

Кэтфиш-роу — большое кирпичное трехэтажное здание, выходящее на три стороны двора. Четвертая сторона двора была полузакрыта высокой стеной с остроконечным верхом из битых стекол, плотно всаженных в затвердевшую известку. В середине стены был вход с массивной решеткой из итальянского железа и двумя столбами с оббитыми мраморными капителями. Сам двор был вымощен большими плитами, которые от накопившейся на них вековой грязи отливали тусклыми пастельными тонами. Южная стена была всегда в тени.

Каждая из сцен определяется краской жизни Кэтфиш-роу.

1. Суббота вечером.
3. Лихорадочное приготовление к празднику.
5. Предрасветный час. Рабочий день.
7. Разрушения от урагана. Ночь. Луна и звезды.

Черный крест с распятым черным Христом.

Парусные лодки, пролетающие, как птицы, по заливу. Цветные паруса.

Разные пейзажи горизонта.

Обрубок статуи Венеры или кариатида.

Финал оперы. Движение Порги на зрительный зал. Движение хора назад.

Уезжающий двор Кэтфиш-роу. Обитатели отдают Порги последние гроши. Браслеты, серьги, кольца, деньги. Сиппио, последний, не найдя ничего — цветы. Или гармонику.

Грузчики — огромные фигуры. Они обматывали яркими шарфами шеи и под синими рубашами двигались их крепкие спины.

Сети блестящие и белые. Шлюпки с овощами, с ветхими заплаканными парусами.

Перевернутый вверх дном ящик из-под хорошо известного сорта туалетного мыла. Под ящиком грузно вертятся два крепких слегка кривых колеса.

Женщина ставит ведро, наполненное водой, на голову и несет.

Цветное тряпье, висящее во дворе³¹.

Мелодраматический сюжет Хейуорда режиссер вслед за Гершвином читает как библейскую притчу. Сюжет укрупнен масштабом конфликта и масштабом катастрофы. Центральным образом спектакля становится воплощающий вечность океан, «равнодушная природа».

Нищета, поселившаяся в некогда богатом городе с его неоклассической архитектурой, отчетливо рифмуется с современным спектаклю Ленинградом. Испорченные каминные и едва уцелевшие стенные росписи, фрагменты античных скульптур были приметами современности. Пиратскими фантазиям зодчих разрушения, ассоциативно связывающиеся с образами недавней блокады, придавали сюрреалистический оттенок. В фигуре безногого Порги после Второй мировой войны совершенно иной, актуальный смысл, его силуэт теперь обладает иной семантикой.

Мощная, избыточная фантазия Каплана вырабатывает гротескные образы из бытового, обыденного. Среду он лепит из бытовых, а иногда совершенно контрастных быту предметов. Океан и маяк становятся пластическими лейтмотивами спектакля. Они экспонируются на протяжении всего действия и завершают, подытоживают его. Мальчику предстоит такое же будущее, как и Порги. И мельтешение людей, и беды и радости Кэтфиш-роу даны на фоне вечности.

В этих заметках отразились многочисленные творческие контакты Каплана: Мейерхольд, которым Каплан так восхищался и которого счи-

³¹ Каплан Э. Порги и Бесс. Подробная сценическая экспозиция. Д. 207. Л. 37–43.

тал учителем; Лесь Курбас, чей «Лир» в Государственном еврейском театре с Михоэлсом в главной роли был завершён Сергеем Радловым и стал одним из источников размышлений Каплана над «Порги»; Тышлер, чье ощущение театральности было столь близко Каплану (вместе они работали в 1947 году в Малом оперном над «Великой дружбой»). И еще: неоромантический строй спектакля был предчувствием контрастности и совершенно новой эмоциональной правды итальянского неореализма, дыхание которого так скоро, через десятилетие, ворвется в невыносимо застоявшийся воздух советского театра и кино.

...Спектакль «Порги и Бесс» не дошел до зрителя, но как объект упоминаний (и умолчаний) он еще долго будоражил умы работников театра. На собрании в марте 1948 года, где обсуждалось постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» В. Мурадели, в котором осуждалось как формалистическое творчество Шостаковича, Прокофьева и других крупнейших композиторов СССР, так заодно и высшие образцы западной музыки XX века, актриса МАЛЕГОТа Ксения Комиссарова в порыве самобичевания призналась: «Когда к нам пришел С. А. Самосуд, то у меня был необычайный подъем — я призывала всех ехать в Нью-Йорк... (смех в зале). Но теперь не приглашаю вас туда и сама ехать не желаю»³².

Услужливый смех в зале свидетельствовал, казалось бы, об абсурдности мечтаний работников театра, которому предстояло в довольно короткие сроки из ведущего коллектива страны и Европы стать скромным областным учреждением. А ведь и «Война и мир», которая в полном виде встретилась со зрителем только в период оттепели, и, вероятно, «Порги и Бесс» могли бы покорить самую взыскательную местную и зарубежную публику. Но состояние слепопобедного подъема, эйфорического вдохновения длилось недолго. Оно было прервано постановлениями о журналах «Звезда» и «Ленинград», об опере «Великая дружба», борьбой с космополитами, наконец, ленинградским делом...

В это время Э. И. Каплан стал объектом травли. Его и до этого не раз критиковали крайне резко. Но теперь, когда «Порги» не был допущен к зрителю, со сцены был удален поставленный им спектакль «Великая дружба», и он был изгнан с должности главного режиссера Малого оперного театра. Вся его режиссерская карьера была разрушена.

³² Стенографический отчет общего собрания работников Малого оперного театра, посвященного обсуждению постановления ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» 23 марта 1948 года // Архив Михайловского театра. Л. 142.

А «Порги и Бесс» вернулась в Россию на удивление скоро. Но вот что принципиально: если в период концертных исполнений в Москве и подготовки спектакля в МАЛЕГОТе опера была известна лишь узкому кругу знатоков, то спустя девять лет она уже стала всемирным «хитом». В 1955 году ее показала в Москве и Ленинграде американская труппа «Эвримен-опера», гастролировавшая в Европе. О том, как это событие потрясло и ленинградскую публику, и американских артистов, рассказал в своем очерке «Музы слышны» сопровождавший театр на гастролях американский писатель Трумэн Капоте³³.

В том же 1955 году была опубликована статья Арама Хачатуряна, где опера «Порги и Бесс» получила самую высокую оценку. Это было не просто частное мнение, а позиция официально признанного мастера, одного из руководителей Союза советских композиторов. Однако сценическое осуществление оперы Гершвина состоялось позднее — в 1961 году оперу поставил Борис Покровский в Учебном театре ГИТИСа, затем были осуществлены постановки в театрах Прибалтики, в Тбилиси. И лишь в 1972 году «Порги и Бесс» на сцене Малого оперного театра поставили дирижер Юрий Темирканов и режиссер Эмиль Пасынков. Автором новаторской сценографической конструкции был художник Олег Целков. В 1980 году опера Гершвина вновь прозвучала в Москве. На сцене Театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко ее поставили режиссер Лев Михайлов и дирижер Владимир Кожухарь.

А режиссерские разработки Каплана стали достоянием архива. Автор радикальнейших «Бастьена и Бастьенны», блестящего «Фальстафа» ушел в педагогику, в последние годы жизни лишь на короткие периоды возвращаясь к режиссуре. В 1948 году все ожидали от него раскаяния — хотя бы ритуально-внешнего. Однако каяться режиссер не стал. Он сказал: «Я сделал экспозицию. Это большая работа. Вирсаладзе сделал эскизы. Комитет отменил, и работа повисла в воздухе»³⁴. В его речи только сожаление и горечь: он понимал, что его лучший опус уничтожен. А театр — совсем не то место, где можно дважды войти в одну реку.

³³ См.: Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб., 2010. С. 340–343.

³⁴ Стенографический отчет общего собрания работников Малого оперного театра, посвященного обсуждению постановления ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» 23 марта 1948 года // Архив Михайловского театра. Л. 140.

Архивные материалы

1. Каплан Э.И. Заметки режиссера. Архивировано как: Сценическая экспозиция // ЦГАЛИ СПб. Ф. 92. Оп. 1. Д. 68.
2. Каплан Э.И. Порги и Бесс. Подробная сценическая экспозиция. Архивировано как: Черновые наброски к постановке оперы «Порги и Бесс» // ЦГАЛИ СПб. Ф. 92. Оп. 1. Д. 207.
3. Порги и Бесс. Список исполнителей // ЦГАЛИ СПб. Ф. 92. Оп. 1. Д. 70. Л. 1.
4. Приказ № 390 Комитета по делам искусств при СНК СССР 9 августа 1945 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Д. 141. Л. 9.
5. Протокол заседания Художественной коллегии при дирекции Ленинградского государственного ордена Ленина академического Малого оперного театра 28 декабря 1945 года // Архив Михайловского театра.
6. Стенографический отчет общего собрания работников Малого оперного театра, посвященного обсуждению постановления ЦК ВКП (б) Об опере «Великая дружба» 23 марта 1948 года // Архив Михайловского театра. Л. 142.

Литература

1. Ванслов В. Волшебник театральной сцены. Художник Вирсаладзе. М.: Театралис, 2008. 239 с.
2. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
3. Михоэлс С. Искусство в Америке. Беседа с актерами и режиссерами московских театров во Всероссийском театральном обществе 24 января 1944 г. // С.М. Михоэлс. Статьи, беседы, речи. М.: Искусство, 1960. 299 с.
4. Порги и Бесс // Советское искусство. 1945. № 16. С. 4.
5. Репертуарные планы театров // Советское искусство. 1946. 11 января.
6. Учитель К. МАЛЕГОТ, 1918–1948. Организация творческого процесса и художественный эксперимент. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2014. 147 с.
7. Учитель К. Михаил Лозинский: неизвестный перевод оперного либретто // Искусствознание. 2015. № 1–2 (в печати).
8. Юэн Д. Джордж Гершвин. Путь к славе. М.: Музыка, 1989. 288 с.