

Вероника СТАНКЕВИЧ

## Об одном из воспитанников режиссерского факультета

*штрихи к творческому портрету  
Эмиля Евгеньевича Пасынкова*

— *С*егодня среда, 20 августа, осталась одна неделя до премьеры. Пора сделать прокат всего спектакля, а я не успел отрепетировать ряд мизансцен в III действии. Да еще как назло заболела Беляева и заменить некому... завтра привезут костюмы к 4-й картине или нет... — завтра декорации, а послезавтра — костюмы. Не понимаю: почему не начинаем репетировать? А вот и наш своенравный Лепорелло. Вчера нехорошо вышло: при всех сорвался на него. Я ему 20 говорил: «не надо так жестикулировать. Ты испуган — твои движения скованны и неуверенны!». Но он ни в какую... Конечно, я себя не правильно повел. Для режиссера одно из самых необходимых качеств это терпение, а терпение — труд. В то же время я должен быть требовательным, держать ситуацию под контролем, но не доходить до высокомерия и надменности. Спектакль — коллективная работа, где каждый участник выполняет свою определенную функцию, каждый артист должен ощущать значимость своей роли, даже если она заключается в словах «кушать подано». Режиссер должен с вниманием и уважением относиться ко всем участникам представления, попытаться найти общий язык, увлечь единой целью, единым замыслом и порывом. Да, прав был мой коллега Роман Тихомиров, когда говорил, что школа режиссуры это школа человековедения, человековидения.

Для певца-актера часто слово режиссера, как отправная точка, он, своего рода, «ангел хранитель», который в трудную минуту подскажет верное решение. Умирает с тобой на сцене и воскресает в каждой роли во время спектакля. А для зрителя — «человек за кадром», он в каждом движении, его воображением дышит сцена, но его нет на сцене, он, как нить в кукольном театре, уходящая в темноту...

— Эмиль Евгеньевич, все готово! Можно начинать?

Взгляд, только что обращенный в самого себя, бегло и цепко осмотрел всю сцену и...

— Да, давно пора.

Эмиль Евгеньевич Пасынков. Личность, о которой сегодня почти нигде ничего не услышишь и не прочитаешь. Факты его жизни перешептываются между архивными папками и страничками советских газет. Пройти мимо и не прислушаться означало бы упустить звено, соединяющее логическую цепь традиций и новации.

В 1947 г. Эмиль Евгеньевич, закончил музыкальную школу десятилетку при ЛОЛГК по классу фортепиано. В этом же году поступает в консерваторию, но вскоре, в связи с профессиональным заболеванием руки, переходит на оперно-режиссерский факультет в класс Э.И. Каплана. Порой неприятные повороты нашей жизни оказываются судьбоносными, и сталкивают нас с людьми, которым суждено предопределить наше будущее.

Эммануил Иосифович Каплан является знаковой фигурой для консерватории. Его имя размещено среди тех, кто стоял у истоков режиссерского факультета: Б.В. Асафьев, А.В. Оссовский, И.В. Ершов, И.И. Соллертинский, М.О. Штейнберг.

Часто в поисках свободного класса на пятом этаже мы пробегаем мимо дверей, которые ведут в корпус режиссерского факультета, и даже не задумываемся об уникальности этого отделения. Его открытие относится к 1935 г., тогда это была единственная в России и в Западной Европе школа, где готовили профессиональных режиссеров музыкального театра. В одном из своих интервью Пасынков сказал: «Главным качеством оперного режиссера должно быть знание этой специфики. В оперном театре нужно быть профессиональным музыкантом и профессиональным режиссером» (9. ст).

Интересно, что первые яркие и знаменитые режиссеры, пробывшие свои силы в музыкальном театре, появились в Москве: С.И. Мамонтов, К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, а школу открыли в Петербурге. Почему? Ответ хранится в традициях консерватории. В 1783 на том же месте, где сейчас стоит наше учебное заведение, был возведен оперный театр. Именно здесь прошли премьеры двух опер Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила». На этих исторических спектаклях присутствовали А.С. Пушкин, В.А. Жуковский, И.А. Крылов, В.Ф. Одоевский, П.А. Вяземский. Много раз театр перестраивали, когда же был возведен Мариинский театр, старое здание решили переделать под учебное заведение, но желая сохранить традиции, присоединили к основной части концертный зал на 1200 мест. В 1912 году в этом зале обосновался театр музыкальной драмы под руководством Лапицкого. Постановки носили преимущественно новаторский характер. В 20-е годы открылась Оперная студия, своего рода лаборатория, где спектакль создавали не маститые музыканты, певцы, танцоры, режиссеры, а студенты консерватории. С.Д. Масловская, талантливый педагог и режиссер, принимавшая активное участие в создании Оперной студии говорила: «Ни

один оперный театр с самым лучшим художественным руководителем не сможет заниматься с вами основами сценической и музыкальной подготовкой с должной последовательностью. Ни один театр не создаст условий постепенной нагрузки для психофизического аппарата молодого певца-актера». Вот в такой Студии Э.И. Каплан, которого Асафьев рекомендовал в качестве режиссера осуществил свою первую постановку, опера Моцарта «Бастьен и Бастьена».

Интерес, проявляемый к творчеству В.А. Моцарта, стал чертой, объединившей Каплана и Пасынкова. После окончания консерватории Эмиль Евгеньевич также ставит «Бастьена и Бастьену», чуть позже «Дон Жуана», мизансцены к которой он начал продумывать еще в студенческие годы: «Помню как у нас на факультете, — вспоминает Т.М. Смирнова, в будущем замечательный педагог и режиссер, — появился кудрявый, худощавый молодой человек и уже тогда поразил нас какой-то зрелостью, зрелостью, глубокой образованностью яркость образного мышления. Однажды, выполняя задание по музыкальной режиссуре он буквально потряс нас всех, предложив необычайно эффектное решение сцены ужина у Дон Жуана в моцартовской опере. Дон Жуан спускался по лестнице, на каждой ступени которой Пасынкову виделись стоящие девушки всевозможных мастей и национальностей». В поздний период творчества Эмиль Евгеньевич поставил в Оперной студии «Свадьбу Фигаро», постановка оказалась удивительно живучей и просуществовала в до 2007 года.

В 1953 Пасынков заканчивает консерваторию и начинает работать в Мариинском театре. Молодой режиссер полон творческих идей с удовольствием и энергией принимается за работу. Первые же его постановки — «Три толстяка» и «Риголетто» — не остаются без внимания, бурно обсуждаются в прессе. Их хвалят за свежий подход и ругают за эклектизм, отмечают нетрадиционное решение многих сцен и обвиняют в излишней самоуверенности режиссерских правок. В Мариинском театре Пасынков проработал не долго и уже вскоре уехал в Новосибирск, где и продолжилось его созревание как художника.

1962 год. Новосибирск. После репетиции.

— Эмиль Евгеньевич, Вы домой? А давайте прогуляемся немного, такая замечательная погода. Я, знаете ли, все еще под впечатлением сегодняшней репетиции. Сцена безумия была поставлена и сыграна так реалистично, что в какое-то мгновение захотелось повернуть голову и посмотреть на призрак. Наверное, если бы Станиславский ставил эту сцену, вышло бы по эмоциональному накалу схоже...

— «система Станиславского всегда имела большое значение для театра, она сохранилась и в наши дни. Однако, вместе с тем, всегда была опасность механического ее применения без учета специфики этого искусства» (9. ст).

— Но *постойте, конечно, Константин Сергеевич не так уж много лет проработал в музыкальном театре, но успел создать свою школу, помните, он писал в дневнике: «Все три искусства — вокальное, музыкальное, сценическое — должны быть слиты между собой и направлены к одной общей цели. Если же одно искусство будет воздействовать на зрителя, а другое мешать этому воздействию, то результат получится нежелательный. Одно искусство будет уничтожать другое»* (5). *Или вот это: «...нужно ли спорить о том, что в опере, в подавляющем большинстве случаев, преобладает музыка, композитор и поэтому чаще всего она именно должна давать указания и направлять творчество режиссера, ... это означает, что сценическая часть должна ровняться музыкальной, помогать ей, стараться передать в пластической форме ту жизнь человеческого духа, о которой говорят звуки музыки, объяснить их сценической игрой»*(5).

— *Да это все очень точно, верно. Еще когда я учился в консерватории, мне эти слова не раз повторял Эммануил Иосифович Каплан. Но вы постарайтесь и мою мысль понять «концепция спектакля, конечно же, вытекает, прежде всего, из музыкальной драматургии произведения. Определенную роль играет место дано произведения в творческой биографии автора. Ставя оперу, всегда стремишься высвечивать те грани сочинения, которые либо вечно живы и совершенны, либо могут вызвать конкретные «сегодняшние» ассоциации в зрительном зале, то есть прямо или опосредованно попадают на современный «камертон» общественных интересов и эмоций. Это конечно в идеале, но если таких граней нет, то и пытаться изобретать и акцентировать их бесполезно: это, как правило, приводит к вульгаризации, неоправданной модернизации и в конечном счете подмене авторской концепции надуманной режиссерской»* (9). *Вот мы почти и пришли к моему дому. Я когда начинаю говорить о театре, время так незаметно пролетает, просто мистика! Кстати о мистике, знаете, я давно хочу поставить «Пиковую Даму». Я вроде бы целый день работаю над Мусоргским, а по ночам мне снится образ Пиковой Дамы: она стоит в крошечной темноте и только ее белое лицо и руки как бы выхваченные из мрака светом прожекторов...*

И вскоре, в 1964 г. Эмиль Евгеньевич ставит «Пиковую Даму», но есть еще вторая постановка, относящаяся к 1968 году, о которой я и хочу поведи речь. Здесь мы сталкиваемся с Пасынковым как последователем мейерхольдовских традиций. С деятельностью Мейерхольда, наверняка, были близко знакомы все ученики Каплана, так как их учитель неоднократно входил в творческие контакты с великим режиссером.



Параллелей между этими постановками можно провести довольно много. Начну с основных. И в той и в другой над всеми драматургическими линиями превалирует та, где ярче себя проявляет мистика, остальные же отходят на второй план, а это идея противоречит концепции, которую вкладывает в свою оперу П.И. Чайковский. Но, надо заметить, близка по настроению Пушкинскому анекдоту.

В обоих спектаклях драматургическое развитие строится на столкновении двух образов — Германа и графини, другие служат квази фоном для основного конфликта. Отсутствует эволюция внутреннего мира Германа, он сразу же представлен нам как олицетворение эгоизма, хищничества. Им уже с самого начала руководит жажда наживы. Таким образом, из спектакля уходит трагедия Германа. Тем не менее оба спектакля демонстрируют блестящую режиссерскую технику.

Мне кажется, что можно обнаружить сходство природы творчества этих двух художников. И слова, когда-то сказанные Станиславским о Всеволодовиче Эммануиле, можно в какой-то степени отнести и к Эмилю Евгеньевичу: «У него огромная режиссерская фантазия, которая направлена больше на изобретение внешних приемов постановки, конечно работа Мейерхольда не останется без следа. У него интересные находки в области театральной техники и использования сцены» (5). А сам Пасынков не раз говорил: «Очень жаль, что почти не исследован опыт работы в оперном театре Вс. Мейерхольда, сказавшего в этой области свое значимое слово» (9).

Время шло. В 1969 году Эмиль Евгеньевич переезжает в Ленинград, его приглашают на должность заведующего кафедрой музыкальной режиссуры в консерваторию. И в этом же году он становится главным режиссером Ленинградского Государственного Академического малого театра оперы и балета.

1974 год. Ленинград. МАЛЕГОТ. Репетиция оперы  
Р. Щедрина «Не только любовь»

— Эмиль Евгеньевич, позвольте высказать свое мнение, по-моему, третий акт получается затянутым, стоит как-то увеличить общий темп действия.

— Пожалуй, вы правы, но я бы пошел еще дальше, давайте попробуем сделать более сжатым и сконцентрированным не только третий акт, но и всю оперу, уложив три акта, в пять картин. Вот смотрите, что я предлагаю...

Режиссер и его ассистенты склонились над экспозициями, чертежами и текстами.

Через несколько минут один из участников беседы:

— Идея, конечно, хороша, но согласен ли будет композитор, ведь мы меняем и текст и развитие действия

— Не волнуйтесь, мы пошлем Щедрина письмо, в котором подробно изложим версию одноактной оперы.

— Смелое решение, а как бы Вы поступили, если бы ставили классическую оперу. Автора давно нет в живых, а драматургическая сторона сочинения Вас не устраивает, решились бы вы тогда на коррективы?

— «режиссерское вторжение в драматургию классического сочинения — акция весьма рискованная. Чтобы браться за это одной смелости мало; необходимо глубокое знание авторской партитуры, истории создания оперы, все причины в том числе и цензурные, влиявшие на композитора, опыт всех предыдущих постановок, штампов и, так называемые, казенные купюры. А главное необходимо серьезно обоснованная музыкально-научным исследованием убежденность в полной органичности поправок, в том, что они изменяют букву произведения для более полного выявления его духа» (9).

— хорошо, предположим, режиссер выяснил для себя вопрос вносить ли изменения в оперу или нет. Но необходимо убедить в верности Вашего решения и остальных участников, а главное, дирижера...

— Вы знаете, я работал со многими дирижерами: «с Эдуардом Грикуровым, Арнольдом Кацем, Павлом Бубельником, Александром Дмитриевым. Александром Анисимовым, Юрием Темиркановым и с другими. И с самого начала профессиональной практики и по сей день я всегда испытываю глубокое уважение к своему ближайшему соратнику-дирижеру. А разграничение же функций дирижера и режиссера определяется самой профессией, обеспечивается этикой отношений» (9).

Много сил, энергии, творческого запала отдал Пасынков МАЛЕГОТу. Под его руководством было поставлено ряд замечательных спектаклей. Но помимо театра Э. Е. много времени уделял и педагогической практике. «Профессиональную подготовку актерской молодежи оцениваю довольно низко «2+» или «3-» — говорил в одном из своих интервью Пасынков — дело не только в консерваторском репертуаре студии. Но в еще большей степени в учебных планах по специальности, в профессиональном и эмоционально-психологической невосприимчивости молодых певцов» (9).

Думаю, так же строг был Пасынков и к молодым режиссерам. За время работы на режиссерском факультете под руководством Э. Е. было создано ряд новых учебных программ по предметам: мастерство актера, работа с художником, оперная драматургия, сценическое движение, музыкальная режиссура. Утверждение специального семинара «Основные проблемы современной оперной режиссуры в советском музыкальном театре». На этот факультет были привлечены к работе В.И. Стрежельчик — руководитель курса по предмету оперная режиссура, М.Г. Бялик — преподаватель предмета оперная драматургия, Г.М. Смирнова, руко-

водитель курса по специальности «оперная режиссура». К этому времени на кафедре сформировался блестящий коллектив, состоящий из таких ярких и талантливых педагогов как Р.И. Тихомиров, И.Д. Гликман, А.Н. Киреев, Е.Н. Соковнин Я.Б. Фрид, И.А. Улисов, молодые ассистенты — стажеры А.В. Манухов, И.Е. Тайманова. За время преподавания в консерватории Э. Е. воспитывает ряд молодых замечательных режиссеров, среди них А.В. Петров, Ю.В. Чайка, В.С. Сидельников, Б.Э. Тинисмяэ. Всего перечислить сложно, да и к тому же это только лишь штрихи к творческому портрету, но даже из вышесказанного становится понятным, что нельзя недооценивать профессиональный и творческий вклад Эммануила Евгеньевича Пасынкова в развитие режиссерского факультета.

*1985 год Ленинград. МАЛЕГОТ. После репетиции*

*— Не уносите декорации, завтра мы начнем репетировать с этого же места. И пожалуйста будьте аккуратны с костюмами, они не дешево обошлись театру (про себя). Как я устал, и это знакомое чувство — опустошение. Может кому-то покажется, что вся работа режиссера сводится к организации мероприятия, но это не так. Немирович-Данченко говорил: «Режиссер — существо трехликое: 1) режиссер — толкователь, он же — показывающий, как играть; так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом; 2) режиссер — зеркало, отражающее индивидуальные качества актера; 3) режиссер — организатор всего спектакля».*

*Вся судьба, целый мир со своими особенностями и закономерностями стоит за этим словом — РЕЖИССЕР.*

### **Использованная литература:**

1. Гликман И.Д. Заметки об Оперной студии // Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Кн. 2.
2. Гликман И.Д. Оперная студия Ленинградской консерватории им. Римского-Корсакова // Мы идем в театр.
3. Оперная режиссура: история и современность. Чепурков А.А. Сюжет сочиняет режиссер. Сборник статей и публикаций. СПб., 2000.
4. Каплан И.Э. Жизнь в музыкальном театре. Л.: Музыка, 1968.
5. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1962.
6. Дмитриев С., Гончаров В. Роман Тихомиров кадры из жизни.
7. Советская музыка, 1964. № 9.
8. Советская музыка, 1981. № 11.
8. Советская музыка, 1985. № 4.
9. Музыкальная жизнь, 1974. № 3.

10. Музыкальная жизнь, 1984. № 20.
11. Театральная жизнь, 1971. № 9.
12. Театральная жизнь, 1972. № 18.
13. Театральная жизнь, 1974. № 22.
14. Театральная жизнь, 1984. № 14.
15. Советская культура, 1974. № 9.
16. Советская культура, 1974. № 29.