

Музыкальный театр

Натэла Енукидзе

«АВТОР В КРУГУ СВОИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ» КАК СЦЕНИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ В РУССКИХ ТЕАТРАХ МАЛЫХ ФОРМ

(«СМЕРТЬ БЕТХОВЕНА», «ТОВАРИЩ ПУШКИН»)

Взгляд на русские театры миниатюр как на экспериментальные театральные площадки давно и прочно укоренился в отечественной исследовательской литературе. Разумеется, речь не идет обо всех десятках и даже сотнях подобных предприятий, когда-либо существовавших в России — по крайней мере, по той простой причине, что подавляющее большинство их преследовало коммерческие, а не художественные цели.

Но десяток-другой, составивший славу русского театра малых форм, сыграл в истории роль творческой лаборатории. К их числу относятся в первую очередь два «долгожителя» (по меркам театров-миниатюр) — московская «Летучая мышь» (1908–1936¹) и петербургское «Кривое зеркало» (1908–1931).

Согласно мнению исследователей, а также современников-критиков, каждый из этих театров обладал собственным постановочным стилем, имел собственное сценическое лицо. Новые виды и формы театральной практики, новые драматургические приемы, найденные руководителями и режиссерами, со временем становились своего рода «знаками» театра, его визуальными или драматургическими символами.

Так, основатель и художественный руководитель «Летучей мыши» Никита Федорович Балиев безусловно питал слабость к «оживающим» предметам (фарфоровым фигуркам, игрушкам, куклам, статуям) и живописным произведениям. На этом принципе основаны, например, «Севрские статуэтки» с музыкой в аранжировке Н. А. Манькина-Невструева («Прабабушкины куранты» (оживленные фигуры)», «Менуэт» по Ги де Мопассану, «Бабы (инсценировка картины “Вихрь” Малявина)», «Русские песни, оживленный лубок» и тому подобные номера.

Другой страстью Балиева-постановщика были серии миниатюр, объединенные одним сюжетным мотивом, реализующимся в разных временах, дра-

матургических или режиссерских стилях, театральных жанрах и проч. Среди них: «Комизы² любви и сватовства. Реминисценции старого и современного репертуара театров» с музыкой, в основном, В. Н. Гартевельда³, так называемая «фарфоровая серия» (русский, английский, китайский и французский фарфор)⁴, «Дядя Ваня. Как кончили эту пьесу В. Шекспир, М. Метерлинк, Л. Андреев и С. Юшкевич» и другие. К сериям можно отнести и оперную пародию «Экспроприаторы» того же Гартевельда, в которой один сюжет воплощен сразу в нескольких музыкально-театральных жанрах (итальянская и русская опера, классический балет, мелодрама и оперетта).

И оживленные фигурки, и серии пользовались огромным успехом у публики — сначала русской, потом зарубежной, и именно поэтому из сезона в сезон повторялись в репертуаре с завидной регулярностью — впрочем, с некоторыми вариациями. Эти «вариации» были столь неизменными, что даже позволяли рассуждать о них как о неких сценических штампах.

«Грешила “Мышь” перепевами своих же мотивов, “самоповторением”, — утверждал Н. Е. Эфрос. — Что удалось раз, позабавило, пощекотало нервы острою или неожиданностью, затем усердно повторялось в легких вариациях. И в повторениях уже не было ни забавным, ни острым, было только скукою, топтанием на одном месте. <... > Сейчас все эти пьески слились в памяти в одно серое, бесконтурное письмо» [12, 37–38].

Подобно «Летучей мыши», у петербургского «Кривого зеркала» тоже было свое сценическое лицо и свои сценические находки. «Зеркало» довольно скоро сформировало собственную эстетическую платформу, став, по определению А. Р. Кугеля, «театром скепсиса и отрицания», основные задачи которого были сосредоточены на развенчании жанров и форм современной ему сценической практики. Опера и оперетта, балет и мелодрама, малороссийский спектакль, футуристическая драматургия и юбилейные торжества — все ее виды попали под пародийный «обстрел» «Зеркала».

У театра также были свои фирменные приемы. Один из них — предваряющая спектакль лекция, главная функция которой заключалась в пародийном толковании глубинного смысла пьесы своему зрителю. Впервые (насколько можно судить) такая форма появилась в «Прологе» А. Аверченко в 1910 году, а затем использовалась в ряде других пьес, как дореволюционного («Эволюция драмы» Б. Ф. Гейера, «Ревизор» Н. Н. Евреинова, «Колбаса из бабочек, или Запендя» Н. Г. Смирнова и С. С. Щербакова), так и советского периодов («Лекция о вреде пьянства» Н. Г. Смирнова и С. С. Щербакова).

Другой, достаточно стабильный прием, который характерен для «Кривого зеркала», — «театр в театре». Он реализуется в таких знаменитых «кривозеркальных» постановках, как «Гастроль Рычалова» А. Манценилова (М. Н. Волконского) и В. Г. Эренберга, «Четвертая стена» Н. Н. Евреинова, «Действо об опротестованном векселе» В. Азова, «Рельсы свистят» М. Е. Левитина, «Любовь Аржаная» С. С. Томского и А. А. Цурмилена, «Товарищ Пушкин» В. Ф. Боцяновского и Е. Р. Руссат.

Таким образом, и «Летучая мышь», и «Кривое зеркало» за период своего становления и развития сформировали несколько устойчивых признаков собственного «образа», основывающегося как на сценических, так и на драматургических особенностях своего репертуара.

И все же были в их истории «номера» исключительные, не ставшие основой для последующих самоповторов. Это «Смерть Бетховена», увидевшая свет рампы на подмостках «Летучей мыши» в постреволюционном 1918 году, и «Товарищ Пушкин», появившийся в «Кривом зеркале» почти десятилетием позже (1929)⁶. Представление их профессиональному сообществу и составляет основную задачу этой статьи.

* * *

Сценическая миниатюра «Смерть Бетховена» впервые⁷ появилась в репертуаре «Летучей мыши» в тот период, когда рухнула (вместе с царской Россией) вся отлаженная система театрального дела и начался «большой передел» в сфере театрального искусства. Передел, в свою очередь, повлек за собой воистину тектонические сдвиги в том сегменте зрительской аудитории (эстетов, интеллектуалов, представителей артистической элиты Серебряного века), который за десятилетие до этого сложился у ведущих русских театров малых форм. К новой аудитории, как и к новой постреволюционной реальности, театру пришлось приспособляться. Ничем иным, на сегодняшний момент, невозможно объяснить появление в репертуаре «Мыши» столь нехарактерного для нее номера. Он выглядит инородным телом не только в представленной программе⁸, но и в репертуарной перспективе предшествующих лет.

Эмоциональную палитру театра Н. Е. Эфрос справедливо ограничивал «юмором и сентиментальностью» [11, 40]. К ним можно добавить и пресловутый эстетизм, взятый под знаком мирискусничества, и ностальгию, и иронию, и пародию, и даже гротеск. Но никак не акцентуированный (и местами весьма слезливый) трагический пафос, которым переполнена «Смерть Бетховена».

Вместе с тем, использование бетховенского образа, как и само появление миниатюры в программе «Летучей мыши» именно в 1918 году, — неслучайно. Марина Раку справедливо указывает: «В обиход первых революционных лет музыка Бетховена вошла как один из неотъемлемых атрибутов. <...> И, конечно же, бетховенская музыка [была] в центре юбилейных торжеств. 6 и 7 ноября 1918 года в Большом театре двести оркестровых музыкантов и триста певцов принимали участие в исполнении Девятой симфонии. <...> Но центральным событием празднеств <...> была постановка оперы «Фиделио», переименованной в «Освобождение»» [8, 151]⁹.

Миниатюра «Смерть Бетховена», сопровождающаяся подзаголовком «Великие минуты», распадается на две части: поэтический диалог глухого, одинокого, умирающего композитора (типичная мифологема романтического художника) и его «дочери Симфонии»¹⁰, а также завершающий но-

мер «траурный гимн». Автором музыкальной «аранжировки» обозначен А. А. Архангельский, автор поэтического текста не указан. Не исключено, что текст принадлежит ему же, однако никаких доказательств этому на сегодняшний момент нет¹¹.

Основной вектор поэтического диалога разворачивается от «трагедии к экстазу» или, если воспользоваться более поздней формулировкой Томаса Манна, относящейся к Рихарду Вагнеру, «от страдания к величию».

БЕТХОВЕН Час смерти близится ко мне. Он недалек.
Приветствую тебя, неумолимый рок.
Ты глухоту мою убьешь, и в час кончины
Я, может быть, еще услышу звук единый.
О, есть ли что еще ужасней быть глухим
Для композитора. Доступный всем другим
И моря вечный плеск, и шум весенней рощи,
И бурь симфония, исполненная мощи.
А я, я глухоты трагедию познал,
Которой никогда Шекспир не создавал.
И вот, томлюсь теперь, неслышащий и косный
Для звуков собственных. Мучительно, несносно.
Но нет, не эта скорбь мне грудь огнем палит.
Яд одиночества ужасен. Он горит,
Как пламя адское, всю жизнь передо мною.
И ныне смертный путь мне озарил собою
Страх одиночества. Бетховен одинок.
Подруги и детей мне не дал грозный рок.
Ребенок любящий сыновние колени
Не склонит предо мной
В преддверьи вечной сени. Родные голоса
Меня не встретят, нет.
Бетховен одинок в тоске предсмертных лет¹².

Однако с появлением его «дочери» Симфонии¹³ перед героем миниатюры открываются врата грядущего бессмертия:

БЕТХОВЕН Какое счаст[и]е. Я сумасшедшим был,
Когда о горестях и [муке] говорил.
Не окружен ли я родными дочерьми,
Не дети ли мои с любовью и слезами
Здесь мне бессмертие грядущее сулят,
О славе, о любви, о счастье говорят.
< ... >
Но что я слышу, хор, вдали звучит орган,
Я вижу явственно, как огненный титан

Влечет меня во храм. Торжественные своды
Раздвинулись. Меня приветствуют народы,
И дочери мои, симфонии, со мной.
Титан, бог музыки, влечет меня с собой.
Все выше я лечу, вперед, все выше, выше ...
Какое счастье[и]е. Я слышу. Да, я слышу.
(Умирает)

Логично было бы ожидать, что вектор, заданный драматической частью миниатюры, найдет свое естественное воплощение и в музыке траурного гимна, завершающего пьесу. Бетховенская формула «от мрака к свету» была бы здесь более чем уместна. Однако А. А. Архангельский пошел вразрез с этой формулой, что отчетливо демонстрирует нотная рукопись.

Рассмотрим траурный гимн более подробно. Материал из архива «Chauve-Souris revue comrpanu», хранящийся в лондонском Музее Виктории и Альберта, представляет собой машинопись поэтического текста на двух страницах, а также рукописный клавир (19 с.), где партия фортепиано написана черной тушью и, по-видимому, сделана переписчиком. Поэтический текст в клавир вписан другой рукой, красной краской и более поспешным почерком. «Гимн», вероятно, предназначен для исполнения женским четырехголосным хором¹⁴ в сопровождении фортепиано.

Основная тематическая нагрузка ложится на партию клавира, которая представляет собой последование наиболее известных фрагментов из бетховенских симфоний — Третьей, Пятой, Шестой, Седьмой и Девятой.

Гимн состоит из восьми разделов, границы между ними обозначены сменной темпа и тональностей. Первый и последний разделы выполняют функции вступления и заключения, при этом вступление изложено чисто инструментальными средствами, а в заключении хор исполняет вокализ. Остальные разделы (кроме четвертого) подтекстованы словами неустановленного автора.

В тематическом отношении отправная точка «музыкального сюжета» — траурный марш из Третьей симфонии. Завершается гимн первой темой из двойных вариаций II части Пятой симфонии (минорное проведение). Таким образом, говорить о разомкнутой формуле «от мрака к свету» не приходится. Наоборот, вполне очевидно стремление А. А. Архангельского к замкнутости и арочности формы, которую наглядно демонстрирует тональный план.

Основная арка связывает между собой вступительный и заключительный разделы, маркированные характерным для Бетховена до минором. Внутри этой арки расположены две группы из трех разделов, также связанные тональным планом. Обе группы основаны на квартовом сопряжении: B-dur — Es-dur — B-dur (2–4 разделы) и a-moll — D-dur — a-moll (5–7 разделы). Эта тональная «стройность» могла бы считаться совпадением, если бы не одно «но». Шесть из восьми цитат воспроизведены А. А. Архангельским в тональности первоисточника. И только две транспонированы в другие тональности. Это главная партия первой части Шестой симфонии, перенесенная из F-dur

Схема «Траурного гимна» из миниатюры «Смерть Бетховена»

Порядковый номер раздела	I (вступительный)	II	III	IV	V	VI	VII	VIII (заключительный)
Источник цитирования	Симфония № 3 ор. 55 «Eroica». II часть. Marcia funebre. Тема	Симфония № 9 ор. 125 III часть. Первая тема	Симфония № 5 ор. 67 I часть. Второй элемент побочной партии	Симфония № 6 ор. 68 «Pastorale». I часть. Главная партия	Симфония № 7 ор. 92 II часть. 1-я вариация первой темы	Симфония № 9 ор. 125 IV часть. Вариация 10	Симфония № 7 ор. 92 II часть. 1-я вариация первой темы	Симфония № 5 ор. 67 II часть. Минорная вариация 1-й темы
Тональности	c-moll	B-dur	Es-dur	B-dur	a-moll	D-dur	a-moll	c-moll

в B-dur, и первая тема вариаций из II части Пятой симфонии, в оригинале звучащая в as-moll и транспонированная аранжировщиком в до минор. Именно в результате этих трансформаций возникают необходимые композитору тональные арки. Таким образом, вектор музыкального текста обретает вид не от «трагедии к экстазу», но «от смерти — к смерти (через экстаз)».

Первая мажорная триада (B-dur — Es-dur — B-dur) связана, с одной стороны, с образами воспоминаний, а с другой — с образами природы, и потому имеет отчетливо выраженный пасторальный характер. Это впечатление подержано поэтическим текстом:

Ты помнишь старый парк, где пел о счастье лебедь

В тени родных лесов... в предместьях, в городах...

В разделе IV (главная партия первой части Шестой симфонии) поэтический текст заменен вокализом, вероятно, иллюстрирующим (весьма наивно) упомянутую «лебединую песню».

Кульминация формы приходится на вторую триаду (a-moll — D-dur — a-moll): именно в точке золотого сечения появляется единственная мажорная тональность, которая предельно ярко контрастирует с окружающим ее ля минором. Экстатический тон темы радости реализует идею бессмертия, заявленную в поэтическом тексте:

Ведь песнь Бетховена вовеки не умрет.

Тебе подобные бессмертием одеты.

Твои симфонии над миром пролетят

И вдохновение поэтам возвестят.

Несмотря на весьма внимательно проработанную музыкальную составляющую, миниатюра далека от совершенства. Сильно снижает художественное впечатление поэтический текст в целом и траурного гимна — в частности. Да и приспособление немудреных виршей к бетховенским цитатам осуществлено с немалым трудом. Одно из немногих достоинств миниатю-

ры — заложенный в ней драматургический мотив «автор в кругу своих сочинений». И будь он применен осознанно, его можно было бы с натяжкой уподобить любимому приему Н. Ф. Балиева — «оживлению предметов искусства». Однако этот мотив оказался незамеченным, а другой «изюминки» в миниатюре не оказалось. И поэтому «Смерть Бетховена» стала, по-видимому, «проходным номером» в одной из постреволюционных программ «Летучей мыши».

* * *

Зато в «кривозеркальной» постановке пьесы В. Ф. Боцяновского¹⁵ и Е. Р. Руссат¹⁶ «Товарищ Пушкин» указанный драматургический мотив авторы реализуют вполне осознанно, хотя он и приобретает несколько иной вид, который следует назвать «автор в кругу своих персонажей».

Пьеса представляет собой пародию на совокупный «пушкинский текст» и развивается авторами в самых разных направлениях — Пушкин в кругу русских литераторов (М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, Л. Н. Толстой), Пушкин и его возлюбленные, Пушкин и власть (император Николай I) и т.д.¹⁷

Адрес пародии чрезвычайно широк и опирается как минимум на три группы источников: русскую классическую литературу, включающую сочинения и самого поэта, и его современников и потомков, воплощение образа и сюжетов Пушкина в искусстве (музыкальном театре, русской камерно-вокальной лирике, кино, советской литературе и драматургии) и научные исследования¹⁸.

Вряд ли советская публика конца 1920-х годов была способна полностью считывать все собранные в пьесе «отсылки». Здесь требовался особый зритель, и критика того времени это отчетливо понимала.

«“Товарищ Пушкин” <...> рассчитан на квалифицированного, литературно и театрально осведомленного зрителя, могущего посмеяться над невежеством и низкопробной фантазией иных “пушкинистов”, знающего, что в драме Каменского Пушкин убивает Дантеса, что в фильме “Поэт и царь” Пушкин поставлен в самые неправдоподобные отношения с Николаем I и т.д. Это — культурная пародия, настоятельно требующая от зрителя культурного роста, и в этом ее несомненное положительное значение»¹⁹.

Пьеса В. Ф. Боцяновского и Е. Р. Руссат написана в пяти картинах с прологом и эпилогом, и две из пяти картин — вторая и пятая — как раз опираются на драматургический мотив «автор в кругу своих персонажей».

Вторая картина имеет подзаголовок «Капитанская дочка». Острие пародии направлено на весьма распространенный миф о Пушкине-донжуане. Однако в качестве возлюбленных поэта в «кривозеркальной» постановке выступают не исторические персонажи, а героини его сочинений — Капитанская дочка, Дочь станционного смотрителя и Барышня-крестьянка. Первые две появляются на подмостках²⁰ и, после непродолжительной любовной сцены, происходящей в полной темноте, удаляются с «плодом любви несчастной»

под звуки популярной песни «Под вечер осенью ненастной». В образе самого Пушкина отчасти проскальзывают черты «скучающего Онегина». Таким образом, намечается любопытная инверсия: автор превращается в собственного персонажа, персонажи — в реальных людей. Между героинями и автором образуется неоднозначная и нелинейная связь.

Пушкин сидит на диване и тренькает на гитаре, напевая «Ночной эфир струит зефир»²¹. <... > Входит Няня Арина.

Няня

Сашенька, а я тебе тамотко девушку привела...

Пушкин (*продолжая наигрывать*)

Какую?

Няня

Капитанскую дочку.

Пушкин

Смазливая?

Няня

Ребята хвалили.

Пушкин

Тащи сюда.

Няня уходит. Входит Капитанская дочка <... > Пушкин и Капитанская дочка приближаются друг к другу жеманно, с гримасками и приседаниями. Подойдя вплотную, берутся за руки и поют.

КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА

Мой миленький дружок...
Любезный пастушок...
Я страсть открыть желаю.
Он не пришел плясать...

Пушкин

Я здесь, но бледен, томен,
Смотри, как исхудал.
Не буду больше скромн,
Я долго страсть скрывал²².
(*Обрывает пение*)

Ну, скрывал и скрывал. А больше скрывать не намерен.
Приди в мои объятия.
(Обнимает ее)

КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА

Ах, постойте... Я ведь в некотором роде невеста...
дворянского сына, офицера Гринева... [2, 11–12].

Обе возлюбленные Пушкина в этой картине ведут себя довольно пассивно. Максимум, что они себе позволяют — жалобы на свою горькую судьбу.

Совсем иначе проявляют себя другие пушкинские персонажи в финальной, пятой картине, которая как раз и озаглавлена авторами «Пушкин среди своих произведений». Все появляющиеся герои — Пимен, Мазепа, Дмитрий Самозванец, Кавказский пленник — активно побуждают своего создателя писать о них, подсказывают поэтические строки, стремясь тем самым «воплотиться» в его литературном творчестве и через это, возможно, обрести бессмертие:

На пороге появляются: Мазепа, Кавказский пленник, Дмитрий Самозванец. Идут к Пушкину.

ПУШКИН

Чур меня. Это еще кто? Откуда вы? Что нужно?

ВСЕ (*хором*)

Не узнаешь своих произведений?

САМОЗВАНЕЦ (*представляется с легким поклоном*)

Пша-проша, пана. Я — Пан Самозванец.

МАЗЕПА (*мрачно*)

А я — Мазепа. З під Пілтавы.

КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК (*развязно*)

Кавказский пленник.

МАЗЕПА

Там же Борис Годунов по дорозі тятає. Завтра, казав, прийде.

ПУШКИН (*в ужасе*)

О, господи... Что вам надо-то? <... >

МАЗЕПА

<... > Як бы я був Пушкиным, то я б пысав, пысав...
Ей бо, правда.

ПУШКИН

Писать. Писать. Немного писать не стоит труда, а вечно писать невозможно²³.

МАЗЕПА

Ну, пысали б так... Тиха-украиньска нічь. Прозрачно небо...
зирки блещуть... Швед, русский, коле, руби, риже...²⁴

КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК

Товарищ Пушкин... Пиши про Кавказ... Пиши про меня,
про Кавказский пленник...

ПУШКИН (*отмахивается*)

Писал.

КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК

Мало писал. Еще пиши. <...>

Врывается толпа цыганок

ПУШКИН (*вскакивает*)

Земфира, ты... <...> Но, кажется, тебя убил Алеко?

ЗЕМФИРА

Вот вздор... Ну, говори, ты рад...

ПУШКИН

Еще бы. <...>

ЗЕМФИРА (*прыгает ему на колени*)

Эх, жить будем... Пить будем, а смерть придет, помирать
будем²⁵. Эй, чавалы...

Все хором поют: «Стаканчики граненые»...²⁶

Общая пляска. Пушкин в центре.

Занавес [2, 21–23].

Идея, реализованная В. Ф. Боцяновским и Е. Р. Руссат в этих двух картинах, конечно, возникла не на пустом месте. Об особых «взаимоотношениях» автора с собственными персонажами «проговаривался» и сам А. С. Пушкин. Так, если доверять мнению поэта, главная героиня «Онегина» со временем обрела собственную «волю к жизни». Подтверждение этому — широко известное высказывание автора «...*Какую штуку удрала со мной моя Татьяна... замуж вышла...*». И в данном случае неважно, высказался Пушкин всерьез (эта цитата известна в пересказе Л. Н. Толстого со слов княгини Мещерской²⁷) или в шутку. Или не высказывался вовсе. Важна сама перспектива, допускающая «вочеловечивание» литературного героя и потенциальную встречу с собственным «создателем». В другом известном «апокрифе» автор и его персонаж встречаются практически лицом к лицу. Речь идет об эпиграмме Пушкина на иллюстрацию А. В. Нотбека к «Евгению Онегину»:

Вот перешед чрез мост Кокушкин,
Опершись <...> о гранит,
Сам Александр Сергеич Пушкин
С мосье Онегиным стоит²⁸.

Комментарии, на наш взгляд, излишни.

* * *

Драматургический прием «автор в кругу своих произведений»²⁹ не стал для русских театров миниатюр стабильным приемом. Он не был, по-видимому, осознан ни публикой, ни критикой. Однако он обладал значительным потенциалом, который можно оценить только в исторической перспективе.

Стирание граней между вымыслом и реальностью, автором и его персонажами, «вочеловечивание» литературных героев, сведение автора и его произведений в едином времени-пространстве — вот та драматургическая изюминка, которая объединяет «Смерть Бетховена» и «Товарища Пушкина» и которая, насколько мне известно, не получила в творчестве «Летучей мыши» и «Кривого зеркала» никакого продолжения. Однако эта идея в определенной степени есть провозвестница эстетики постмодернизма, время которого наступит во второй половине XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Близнюк М.* Прекрасная Маруся Сава...: Русская эмиграция на концертных площадках и ресторанах Америки. Москва: Русский путь, 2007. 416 с.
2. *Боцяновский В. Ф., Руссат Е. Р.* Товарищ Пушкин. Пьеса в 5 действиях, написанная для театра «Кривое зеркало». Машинопись. РГАЛИ. Ф. 656, оп. 1, ед. хр. 387. С. 11–12.
3. *Вольперт Л.* Роман Пушкина о верной жене (К проблеме зарождения гипотезы «Евгений Онегин» и «Валери» Юлианы Крюденер) // *Сопатогэ. Историко-филологический сборник в честь Любови Николаевны Киселевой.* Москва: О. Г.И., 2010. С. 118–129.
4. *Гусев Н. Н.* Л. Н. Толстой. Материалы биографии с 1881 по 1885 год. Москва: Наука, 1970. 884 с.
5. *Енукидзе Н. И.* Рецепция театральной переделки в репертуаре «Кривого зеркала» 1920-х годов // *Музыкальная наука в контексте культуры: к 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных.* Сб. по материалам Международной научной конференции. РАМ им. Гнесиных, 30 октября — 2 ноября 2018 г. Москва: Пробел-2000, 2018. С. 280–292.
6. *Кривое зеркало. 1923–1930 гг. Театр Сатиры. 1926–1933 гг.* СПбГМТМИ ГИК 7879/28 ОАП 53771.
7. *Полярная Звезда на 1859 г.* Кн. 5. Лондон, 1859.
8. *Раку М. Г.* «Работа над Бетховеном» в советской культуре 20-х годов // *Русская музыкальная культура. Современные исследования: сб. тр. / Ред.-сост. В. Б. Валькова.* Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004. Вып. 164. С. 149–172.
9. *Смирнов П. А.* Максим Созонтович Березовский. Оригинальная историческая быль в двух действиях с прологом. Рукопись. Шифры: СПб ГТ Б I. 1. 1. 87 и I. 1.1.3. 34.
10. *Тарасов Г.* «Кривое зеркало». Жизнь искусства. 1929. № 11.
11. *Тихвинская Л. И.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908–1917. Москва: Молодая гвардия, 2005. 527 с.

12. Эфрос Н. Е. Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева. 1908–1918. Обзор десятилетней художественной работы первого русского театра-кабаре. Пг.: «Солнце России», 1918. 48 с.
13. La Mort de Beethooven. Beethoven. Musique arran. par. Alexis Archangelsky // Victoria and Albert Museum. Chauve-Souris revue company. TH M/82. Contains 8 boxes of paper-based material and also two scrapbooks.

REFERENCES

1. *Bliznyuk M.* Prekrasnaya Marusya Sava...: Prekrasnaya Marusya Sava...: Russkaya emigratsiya na kontsertnykh ploshchadkakh i restoranakh Ameriki [The beautiful Marusya Sava...: Russian emigration at concert venues and restaurants in America]. Moscow: Russkiy put. 2007. 416 p.
2. *Botsyanovsky V. F., Russat E. R.* Tovarishch Pushkin. Pesa v 5 deystviyakh, napisannaya dlya teatra «Krivoe zerkalo». Mashinopis [Comrade Pushkin. A play in 5 acts, written for the theater c Typescript]. RGALI. F. 656, op. 1, ed. xr. 387. P. 11–12.
3. *Volpert L.* Roman Pushkina o vernoy zhene (K probleme zarozhdeniya gipotezy «Yevgeniy Onegin» i «Valeri» Yuliany Kryudener) [Pushkin's novel about a faithful wife (On the problem of the origin of the hypothesis «Eugene Onegin» and «Valerie» by Juliana Krudener)]. Conamore. Istoriko-filologicheskiy sbornik v chest Lyubovi Nikolaevny Kiselevoy [Conamore. Historical and philological collection in honor of Lyubov Nikolaevna Kiseleva]. Moscow: O. Г.И. 2010. P. 118–129.
4. *Gusev N. N.* L. N. Tolstoy. Materialy biografii s 1881 po 1885 god [L. N. Tolstoy. Materials of the biography from 1881 to 1885]. Moscow: Nauka. 1970. 884 p.
5. *Enukidze N. I.* Retseptsiya teatralnoy peredelki v repertuare «Krivogo zerkala» 1920-kh godov [Reception of theatrical alterations in the repertoire of the «Distorted Mirror» of the 1920s]. Muzykalnaya nauka v kontekste kultury: k 75-letiyu Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh. Sb. po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. RAM im. Gnesinykh, 30 oktyabrya — 2 noyabrya 2018 g. [Music Science in the Context of Culture: to the 75th Anniversary of the Gnessin Russian Academy of Music. Collection of materials of the International Scientific Conference. RAM im. Academy of music, 30 October — 2 November 2018]. Moscow: Probel-2000. 2018. P. 280–292.
6. Krivoe zerkalo. 1923–1930 gg. Teatr Satiry. 1926–1933 gg. [A «Distorted Mirror». Between 1923 and 1930. Theater of Satire. Between 1926 and 1933]. SPBGMTMI GIK 7879/28 OA P 53771.
7. Polyarnaya Zvezda na 1859 g. [The Polar Star for 185]. Кн. 5 [B. 5]. London. 1859.
8. *Raku M. G.* «Rabota nad Betkhovenom» v sovetskoy kulture 20-kh godov [«Work on Beethoven» in the Soviet culture of the 20s]. Russkaya muzykalnaya kultura. Sovremennyye issledovaniya: sb. tr. / Red.-sost. V. B. Valkova. Vyp. 164 [Russian musical culture. Modern studies: Sb. Tr. / Ed.-comp. V. B. Valkova. Vol. 164]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imenie Gnesinykh. 1994. P. 149–172.
9. *Smirnov P. A.* Maksim Sozontovich Berezovskiy. Originalnaya istoricheskaya byl v dvukh deystviyakh s prologom. Rukopis. [Maxim Sozontovich Berezovsky. An original historical tale in two acts with a prologue. The manuscript]. Shifry: SPb GT B I. 1. 1. 87 i I. 1.1.3. 34.
10. *Tarasov G.* «Krivoe zerkalo» [A «Distorted Mirror»]. Zhizn iskusstva [Life of Art]. 1929. № 11.
11. *Tikhvinskaya L. I.* Povsednevnyaya zhizn teatralnoy bogemy serebryanogo veka: Kabare i teatr miniatyur v Rossii: 1908–1917 [Everyday Life of the Theatrical Bohemia of the Silver Age: Cabaret and Miniature Theater in Russia: 1908–1917]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2005. P. 527.
12. *Efros N. E.* Teatr «Letuchaya mysh» N. F. Balieva. 1908–1918. Obzor desyatiletney khudozhestvennoy raboty pervogo russkogo teatra-kabare [The Bat Theater by N. F. Baliev. 1908–1918. Review of the ten-year artistic work of the first Russian cabaret theater]. Pg.: «Solntse Rossii». 1918. P. 48.
13. La Mort de Beethooven. Beethoven. Musique arran. par. Alexis Archangelsky // Victoria and Albert Museum. Chauve-Souris revue company. TH M/82. Contains 8 boxes of paper-based material and also two scrapbooks.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В 1936 г. умер основатель и руководитель театра Н. Ф. Балиев. В 1943 г. «Летучую мышь» попытался возродить Леон Греанин. Подробнее об этом см.: [1, 234].
- ² Слово «комизы» в своем конферансе Н. Ф. Балиев объяснял так: «Нам кажется, что людям с утонченным вкусом пора перестать именовать комедию комедией, “комиза” — это звучит рафинированнее! Содержание пьесы от этого несколько не улучшится, но публика, несомненно, выиграет, чувствуя себя интеллектуальнее. Во имя рафинированности: “Комизы любви и сватовства!”». Цит. по: [11, 466].
- ³ Номер состоял из четырех эпизодов, представлявших последовательно театр: а) французский, б) итальянский, в) английский, г) японский, д) персидский. Музыка к «японскому театру» была написана Е. Д. Эспозито.
- ⁴ Каждый номер серии представлял собой историю любви — русской (гусар и провинциальная барышня — троицкая глиняная игрушка), английской (фаянс — английская любовь а la Роберт Бернс), китайской (лакированная игрушка — интриги двух наложниц из-за любви к китайско-му мандарину), французской (севрский фарфор — сценки двух пар влюбленных).
- ⁵ Театровед Л. И. Тихвинская называет этот прием «лекция с иллюстрациями». См.: [11, 329].
- ⁶ Выражаю огромную признательность сотрудникам лондонского музея Виктории и Альберту за предоставленную возможность копирования материалов из архива «Летучей мыши», а также научному сотруднику СПбГМТиМИ, хранителю отдела рукописей и документов О. А. Краеву за постоянную помощь в поисках архивных документов и искреннюю поддержку моей деятельности.
- ⁷ Насколько можно судить на сегодняшний момент, поскольку полностью репертуар как дореволюционной, так и эмигрантской «Мыши» пока не поддается реконструкции.
- ⁸ Помимо «Смерти Бетховена», в программе были заявлены также: «“Рыцарь, проигравший свою жену черту”. Средневековая мистерия М. Кузмина. Муз. Архангельского», «LE TEMPS de cerises. Идиллия периода вишен», «Боги Олимпа на земле. Что-то гомерическое», «Балерина и муха. Песенка Г. Надо», «“Московские невесты”. Сцены далекой старой Москвы. Соч. Любовь Столица. Муз. Алексея Архангельского», «На весах судьбы. Китайский гротеск в 2 карт. Соч. Любовь Столица», «Статуи. Муз. сцены», «Неудача. Рассказ А. П. Чехова», «Зало для стрижки волос, или Сердечный телеграф. Водев. старого театра. Соч. М. Долинова». (Приводится по экземпляру, хранящемуся в Фонде Ю. В. Соболева в РГ АЛИ. См.: Ф. 860. Оп. 1. Ед. хр. 776).
- ⁹ Подробнее об этом см.: [8, 151].
- ¹⁰ В 1918 году роль Бетховена исполнял Н. Соколов, Симфонии — Т. Дейкарханова.
- ¹¹ «Смерть Бетховена. Великие минуты. Муз. Алексея Архангельского. Участв.: г-жа Дейкарханова и Н. Соколов». Приводится по экземпляру программы, хранящемуся в Фонде Ю. В. Соболева в РГ АЛИ. См.: Ф. 860 оп. 1, ед. хр. 776. Текст и музыка хранятся в [13].
- ¹² Здесь и далее текст «La Mort de Beethoven» приводится по: [13]. Орфография и пунктуация приведены в соответствии с современными нормами орфографии и пунктуации.
- ¹³ В поэтическом диалоге принимают участие только два персонажа — сам Бетховен и Симфония, что косвенно подтверждает и программа 1918 года, в которой указаны только два исполнителя — Н. Соколов и Т. Дейкарханова. Однако Симфония говорит от имени *всех* симфоний композитора: «*Симфония*: А мы? *Бетховен*: Кто вы? *Симфония*: Симфонии. Нас девять. <...> Отец наш, мы пришли. Мы пред тобою. <...> *Бетховен*: <...> Мои симфонии, я вас узнал, родные. *Симфония*: О детях плакал ты, но разве мы чужие? Мы дочери твои». Такое смешение единственного и множественного числа вносит некоторую путаницу в сюжет. Однако при представлении на сцене эта путаница, на мой взгляд, была не слишком заметна.
- ¹⁴ Хотя «хор» в клавире никак не обозначен, такое предположение представляется уместным ввиду двух аргументов. 1. Поэтический текст написан от имени «симфоний» (во множественном числе). Например: «Мы здесь... Мы здесь... Мы здесь... Симфонии... Нас девять...» 2. В финальной «реплике» Бетховена упоминается именно хор: «Но что я слышу, хор вдали звучит...». Разумеется, чисто теоретически, в условиях «миниатюр-стиля», этот хор вполне мог быть исполнен женским квартетом.

- ¹⁵ Боцяновский Владимир Феофилович (1869–1949) — русский писатель, прозаик, литературный критик, публицист.
- ¹⁶ Руссат (наст. фам. Руссатье) Евгения Рудольфовна (1885–1934) — русская поэтесса, прозаик, драматург, переводчик.
- ¹⁷ Подобно «Смерти Бетховена», появившейся в репертуаре «Летучей мыши» в год десятилетнего юбилея молодой советской республики, постановка «Товарища Пушкина» тоже связана с юбилейной датой — 130-летием со дня рождения поэта. Подробнее о пьесе «Товарищ Пушкин» см.: [5, 280–292].
- ¹⁸ Третью группу источников безошибочно распознали критики: «Quasi-научные исследования интимной жизни великих писателей, рассчитанные на нездоровое любопытство читателя-мещанина, и легкомысленное осовременивание многими романистами и кино-писателями исторического материала не раз вызывали совершенно основательное возмущение общественности и литературной критики. “Кривое зеркало” теперь окончательно заклеимило эти явления» [10, 11]. «“Товарищ Пушкин” <...> — пародия на всевозможных Пушкиных и Дантесов на сотни пошлейших пьес и вульгарных *исследований литераторов в кавычках*, любящих рыться в грязном белье великого поэта» [курсив мой. — Н. Е.]. Цит. по: [6, 57 об.]
- ¹⁹ Н. В. Открытие «Кривого зеркала». Цит. по: [6, 51].
- ²⁰ Свидание с Барышней-крестьянкой поэт переносит на следующий день: «Пусть завтра зайдет» [2, 14].
- ²¹ По отношению к первоисточнику (стихотворение А. С. Пушкина «Ночной зефир...») здесь инверсия: «зефир» и «эфир» меняются местами.
- ²² Отсылка к пасторали «Искренность пастушки» из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского.
- ²³ Отсылка к стихотворению М. Ю. Лермонтова «И скучно, и грустно...».
- ²⁴ Отсылки к поэме «Полтава» А. С. Пушкина.
- ²⁵ Строки из цыганской таборной песни «Буран», чрезвычайно популярной в предреволюционной России.
- ²⁶ Отсылка к песне Б. А. Прозоровского и Г. Б. Гридова, созданного на основе старинного цыганского напева.
- ²⁷ См. об этом: [4, 200], [3, 126].
- ²⁸ Цит. по: [7, 28].
- ²⁹ Помимо А. С. Пушкина, у этого приема были и другие предшественники. См., например: [9]. Благодарю А. В. Лебедеву-Емелину, любезно предоставившую в мое распоряжение текст рукописи.