

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ IN ALLIANCE WITH THE WORD



УДК 78.071.1: 782.9: 792.09

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_85

А. В. НАУМОВ

Государственный институт искусствознания

СЛОВО И МУЗЫКА В РЕЖИССУРЕ Б. А. ФЕРДИНАНДОВА: «ЭДИП-ЦАРЬ»

Основная цель данной статьи, основанной на документах из архива режиссера Б. А. Фердинандова, – введение в обиход материалов постановки «Эдип-царь» по мотивам одноименной трагедии Софокла в переводе В. Г. Шершеневича. Особенностью спектакля, осуществленного в московском Опытном-героическом театре осенью 1921 года, стала особая техника произнесения текста, в сочетании с очень экономной пластикой, но на весьма развитом музыкальном фоне. Это был первый опыт последовательного применения в спектакле авторского «метроритмического метода», в дальнейшем распространявшегося на визуальные и аудиальные компоненты постановок. Ключевым сотрудником режиссера в работе над «Эдипом» выступил композитор Е. П. Павлов. От созданной последним музыки к спектаклю сохранились только фрагменты клавира, по которым, тем не менее, можно оценить значительный вклад музыканта в разработку звукового плана постановки. Будучи, по-видимому, хорошо знакомыми с опытами современников (В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова и др.), Фердинандов и Павлов ввели в спектакль практически исчерпывающее множество вариантов текст-музыкальных сочетаний: пение, метризованную и ритмизованную декламацию, свободное произнесение текста в стиле старинной мелодрамы. Соотнесение теории и практики, выявление типичных приемов связи музыки и слова в спектакле составляют круг научных задач статьи. При столь тщательной фиксации несложно также осуществить реконструкцию постановки 1921 года на современной сцене, что отчасти созвучно идеям самого Фердинандова о создании «театрального музея», в котором спектакли в различных стилях, характерных для прежних эпох, подготавливали бы публику к восприятию новейших экспериментов, обосновывая их и связывая настоящее с прошлым, в чем и состоит основной вывод исследования. Другое значение сохранившихся материалов, также предусмотренное Фердинандовым, – возможность их использования в качестве учебного пособия для артистов драмы (последнее в наши дни актуально и для певцов).

Ключевые слова: Б. А. Фердинандов, Опытный-героический театр, «Эдип-царь», Софокл, декламация, ритмодекламация.

Для цитирования: Наумов А. В. Слово и музыка в режиссуре Б. А. Фердинандова: «Эдип-Царь» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 85-92.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_85

A. NAUMOV

State Institute for Art Studies

WORD AND MUSIC IN B. FERDINANDOV'S STAGE PRODUCTIONS: "OEDIPUS THE KING"

The article is based on documents from the archive of the director B. Ferdinandov and has a purpose of introducing the materials of the production based on Sophocles' tragedy "Oedipus the King" translated by V. Shershenovich, staged at the Moscow Experimental Heroic Theatre in the autumn of 1921. Ferdinandov used a specific technique of text delivery, combined with very parsimonious plastique – yet with a well-developed musical background. This was the first experience of consistently used "measure and rhythmical method" invented by the author and further extended to the visual and audible components of productions.

Composer Evgeniy Pavlov was an important collaborator of the director during the work on Oedipus. Only fragments of clavier of the music he composed for the production have survived, but even they provide an idea of the significance of the musician's contribution to the musical plot of the production. Apparently being well acquainted with the work of their contemporaries, Vsevolod Meyerhold, Alexander Tairov and others, Ferdinandov and Pavlov introduced an almost exhaustive number of textual and musical combinations into the production: singing, metrical and rhythmical recitation, free text pronunciation in the old melodrama style. The correlation of theory and practice, identification of typical methods of linking music and words in a performance constitute the range of academic aims of the article. With such a careful documentation, it is not difficult to imagine a reconstruction of a production of 1921 on the contemporary stage, which in part is consonant with Ferdinandov's own ideas of a "theatre as a museum": productions from previous epochs in various styles would prepare modern public for new experiments, justifying them and linking the present to the past. This is the main finding of the study. Another significance of the surviving materials, also envisaged by their creator, is the possibility of their use as a teaching aid for drama artists, just as relevant today for singers.

Keywords: B. Ferdinandov, Experimental Heroic Theatre, "Oedipus the King", Sophocles, recitation, rhythmic declamation.

For citation: Naumov A. Word and music in B. Ferdinandov's stage productions: "Oedipus the King" // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 3. Pp. 85-92.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_85

Борис Алексеевич Фердинандов (1889–1959) – фигура в истории отечественного театра известная, однако фактически пребывающая на периферии внимания как историков сцены в целом, так и сфер драматургии, актерского ремесла, музыки, декорационно-костюмерного оформления в частности. Выдающийся деятель искусства, демонстрировавший яркие дарования артиста, режиссера, сценографа, литератора, педагога и незаурядный общественный темперамент, остается в тени своих современников. Среди «конкурентов» – К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, М. А. Чехов, К. А. Марджанов, Н. М. Фореггер, С. М. Эйзенштейн, Н. П. Акимов, Н. П. Охлопков, А. Д. Попов и другие прославленные мастера первой половины XX века, но ситуация все же досадна, ибо главная причина полужабвения – нереализованность большинства постановочных и прочих творческих планов. «Бумажный театр», разработки режиссерских партитур к неосуществленным постановкам ждут своего часа в архиве, и, думается, этот час настанет. Для музыковеда многие из отмеченных материалов представляют интерес, поскольку сам Фердинандов неизменно проявлял пристальное внимание к звуковой стороне спектаклей, а по методам работы представляется вторым после Мейерхольда крупнейшим режиссером, способным создавать подлинно синтетические действия на стыке драматического и музыкального жанров, свободно переходя от одного к другому.

Основная информация о Фердинандове изложена в статье В. В. Иванова [1], вышедшей в 1996 году и являющейся главным источником

биографических и творческих сведений (с тех пор они были несколько дополнены в последующих публикациях – см., например: [2]). Родился Борис Алексеевич в Москве в семье учителя математики, учился в Реальном училище Фидлера (1900–1906) и Сельскохозяйственном институте (ныне Академия им. К. А. Тимирязева, 1906–1910). Посещал как вольнослушатель Академию живописи, ваяния и зодчества, первая выставка с его участием состоялась в 1908 году в Петербурге. Чуть позже возникло увлечение театром – занятия в актерских школах А. А. Адашева и С. В. Халютиной в 1909–1911 годах, работа в должности сотрудника МХТ в сезоне 1911/1912. В дальнейшем различные ипостаси успешно совмещались: два предвоенных сезона Фердинандов играл в столичной труппе «Свободный театр» Георгия Питоева, параллельно дебютировал в сценографии – оформил, помимо прочего, «Парсифаль» Р. Вагнера в театре Музыкальной драмы И. М. Лапицкого (октябрь 1913 года) [3, с. 76]. Мы оставляем в стороне многообразный контекст театральной жизни столицы тех лет, несомненно, столь же значимый для формирования художественных воззрений, сколь и собственно творческая деятельность.

С началом Первой мировой Фердинандов попал на фронт, вернулся домой в конце 1917-го и вошел в труппу Московского камерного театра как артист на амплу злодея и художник-сценограф. Помимо прочего, он был введен на роль Арлекина в пантомиме «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера – Э. Донаньи (спектакль 1916 года) и выполнил оформление для «Ящика с игрушками» К. Дебюсси (1918); то и другое – спектак-

ли именно музыкальные. Немаловажно, что в 1917 году он оказался участником постановки оперы «Демон» А. Г. Рубинштейна, над которой А. Я. Таиров работал в Театре Московского совета рабочих депутатов («Театре МСРД»), бывшей Опере Зимина, – готовил макет декорации по эскизу известного художника А. В. Лентулова.

Первый самостоятельный опыт режиссуры – «Мольеровский спектакль» в школе Камерного театра. Весной 1920 года он был поставлен Фердинандовым в сотрудничестве с В. Г. Шершеневичем, поэтом-имажинистом, переводчиком фарсов Ж.-Б. Мольера и абсолютным на тот момент единомышленником. Благодаря этому сотрудничеству был сформулирован (вначале только для себя) принцип единства творчества, теории и педагогики – ключевое свойство театральных «систем» XX века, на тот момент еще только грезившееся большинству современников. Шершеневич поначалу взял на себя роль «манифестатора» – выступал в печати с обоснованием методологических тезисов Фердинандова [4]. Сам режиссер начал публиковаться позднее (см.: [5]), но к 1923 году, когда альянс распался, Фердинандов также был автором «с репутацией» и смело планировал последующие литературные труды.

Главный объект нашего повествования – вторая после мольеровской совместная работа Фердинандова и Шершеневича, «Эдип-царь» Софокла. Выпущен спектакль уже вне стен Камерного театра – в так называемом Опытно-героическом театре (ОГТ), студии таировских учеников, избранной в качестве арены для экспериментов. Фердинандов был приглашен туда поначалу как сценограф, но вскоре преодолел отведенные рамки, активно насаждая плоды собственных разработок предшествующего времени, благо часть труппы была ему знакома по мольеровской работе, а других он сам и привел. «Эдип», как одна из начальных стадий формирования индивидуальной «системы», был намеренно ограничен режиссером в исполнительских средствах. Сводя к минимуму элементы сценического движения, запрещая актерам открыто проявлять эмоциональное «волнение», Фердинандов сосредоточил их внимание на произнесении слов, фонетике и ритмике стиха (см.: [6]).

Уже в августе в помещении Колонного зала был показан «концертный» вариант, а затем лидеры ОГТ занялись поиском помещения для стационарного спектакля, и 11 октября 1921 года в здании Сафоновского театра (иначе – Рогожско-Симоновского, ныне – старая сцена Театра на Таганке) сыграли премьеру. «Эдип» произвел впечатление: имел довольно широкую прессу, вызвал жестокую полемику, возглавленную са-

мим Таировым. Безоговорочный успех имела только декорация, макет которой был отправлен на Всемирную выставку в Париже 1925 года и удостоен серебряной медали (Илл. 1).

Особое место в спектакле занимала музыка, написанная Евгением Павловичем Павловым (1894–1925) – актером-студийцем школы Камерного театра, сыном известного оперного певца, пианистом, композитором, последователем А. Н. Скрябина [7, р. 101] (Илл. 2). Особое значение, придававшееся его работе, отчасти отражено в подзаголовке афиши: «Эдип» именовался *трагической ораторией* в 5 действиях. Сохранились фрагменты фортепианного переложения, по которому велась репетиция. К сожалению, музыка дошла до нашего времени не полностью и не в оркестровой партитуре, однако важнейший компонент постановки – звук – в нотах запечатлен, это важно. Можно утверждать, что роль Павлова в ранних исканиях Фердинандова была определяющей. После кончины композитора активная деятельность режиссера в драме была на время приостановлена, начался бесплодный поиск замены, в частности, направлялось приглашение даже С. С. Прокофьеву за границу (см.: [8, с. 204–208]). В качестве альтернативного выхода предпринималась попытка обращения к опере, в которой усматривалось нечто вроде драматургического сценария с «готовой» музыкой. При участии дирижера и композитора И. Д. Дружинина готовились спектакли по «Орфею» К. В. Глюка, «Каменному гостю» А. С. Даргомыжского, «Женитьбе» М. П. Мусоргского – сочинениям в истории оперы революционным, реформаторским, направленным на синтез декламации и пения.

Сущность постановочного метода, правившего «Эдипом», Фердинандов изложил впервые в упоминавшейся статье 1922 года: «Процесс творческий, одной из форм которого является искусство, и в частности наше театральное искусство, отличается от иных форм движения тем, что мы его, это движение, сознательно строим. Придаем ему определенную форму, т. е. располагаем его элементы ударные и неударные, долгие и короткие в определенном порядке. Следовательно, придаем ему прежде всего определенную метроритмическую форму. Таким образом, метроритм есть основа театрально творческого процесса как некоторой формы организованного движения. Этот организованный метроритм должен присутствовать как в слове, так и в мимике, так и в волнении» [5, с. 37].

Коль скоро для постановки трагедии Софокла число применяемых средств было намеренно сокращено, фактически единственным выразительным элементом оставался звук: *трагическая*

оратория шла в непрерывном сопровождении музыки, при сквозном наложении декламации на звучание оркестра. Знакомство с сохранившимися клавижными фрагментами позволяет утверждать, что Фердинандов и Павлов использовали все возможные, исторически отработанные варианты указанных сочетаний. В этом отношении «Эдип» беспрецедентен, он демонстрировал и широкое знакомство с опытами современников (см.: [9; 10, с. 195–202]), и всестороннюю эрудицию, и личную изобретательность.

Приведем в подтверждение несколько примеров из рукописи Е. П. Павлова, где представлены:

- хоровое пение с сопровождением (Илл. 3);
- декламация «в разрезах» оркестрового звучания, по типу старинной театральной мелодрамы (Илл. 4);
- свободное наложение реплик на музыку, фиксируемое (по знаку дирижера) лишь относительно сильных долей такта (Илл. 5);
- точная ритмическая фиксация текста в различных видах; в зависимости от сюжетной ситуации, – более простом и равномерном (Илл. 6) или взволнованно-экспансивном (Илл. 7).

Те или иные способы записи метроритмической основы сочетались с относительной свободой звуковысотного и динамического параметров, однако невозможно не заметить, что при различной насыщенности оркестровой фактуры звучность актерских голосов должна была естественным образом колебаться, а довольно сложная, «скрябинская» гармония требовала целенаправленной координации во избежание слишком резких диссонансов. Участие в спектаклях Фердинандова – Павлова подразумевало тонкость музыкального слуха как необходимый атрибут актерской одаренности. В позднейших спектаклях ОГТ названный потенциал рас-

крывался еще более отчетливо, что отразилось и в соответствующих нотных текстах.

В. В. Иванов называл «концепцию метроритма» утрированной, имея в виду сложность исполнения режиссерски-композиторских заданий [11, с. 69]. При жизни автора «систему» нередко именовали формалистической (на официальном уровне) или попросту сумасшедшей (в кулуарах, переписке и мемуаристике). Сам же Фердинандов в попытке спасти гибнущее начинание выдвинул в 1928 году идею просветительского плана: «Необходимо провести зрителя по этапам истории театра (драматического и оперного). Ограничив старые театральные организмы их привычной спецификой, новые театры обязать широкой программой планового порядка, представления одного из исторических направлений: театр классической драмы, мольеровский, шекспировский и т. д. “Театры-музеи исторической установки” (не копии “Старинного театра”, хотя очень желательны и такие) должны располагаться в районах, для школьников и пр. Следует организовать планомерное обслуживание масс в целях повышения общей культуры и приобщения к мировому прогрессу...» [13, л. 68–69].

Думается, в этом намерении заключена неподвластная годам ценность. Реставрация как метод в современном театре жива, Фердинандов довольно много сделал для запечатления разных постановок. Возможно, его архив еще дождется выхода из «бумажного» состояния, только это должно быть осуществлено не в теоретическом, а в практическом дискурсе. Сцена XXI века, даже отошедшая от исполнительских приемов столетней давности, в состоянии, тем не менее, воскресить находки 1920-х годов, а отталкиваясь от них, возможно, найти и нечто новое в будущем.

•—————• ПРИЛОЖЕНИЕ •—————•

Иллюстрация 1

Б. А. Фердинандов с макетом декорации
и эскизами костюмов к спектаклю «Эдип-царь». Авторский коллаж,
1930-е гг. РГАЛИ. Ф. 2392. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 37



Иллюстрация 2

Е. П. Павлов. Фотопортрет, 1922 (?).
РГАЛИ. Ф. 2392. Оп. 1. Ед. хр. 327. Л. 104

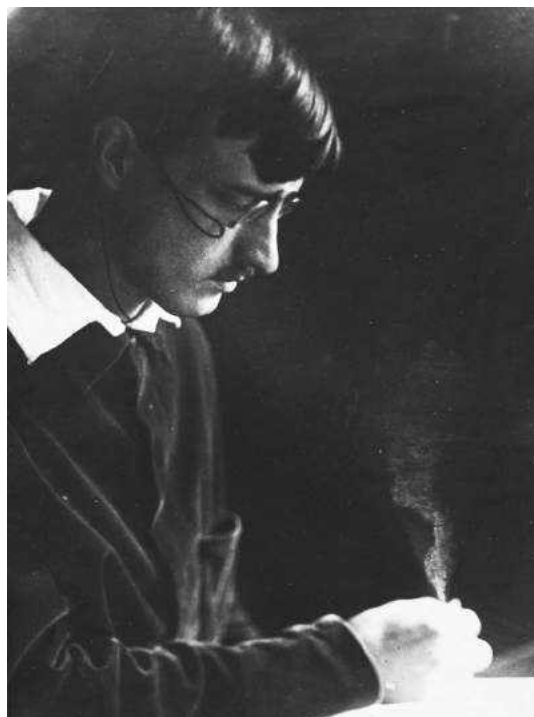


Иллюстрация 3

Павлов Е. П. Женский хор из III стасима трагедии «Эдип-царь»
(перев. В. Г. Шершеневича), фрагмент рукописи (автограф).
РГАЛИ. Ф. 2392. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 22



Иллюстрация 4

Павлов Е. П. Монолог Креона из II эпизодия, начало.
РГАЛИ. Ф. 2392. Оп. 1 Ед. хр. 9. Л. 12 об.



Иллюстрация 5

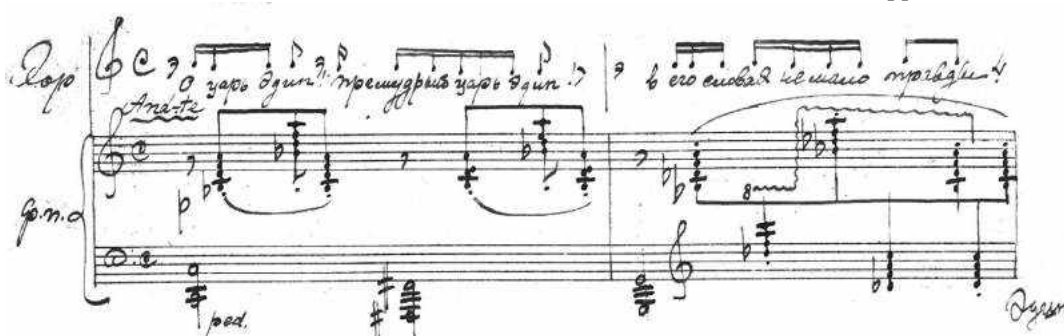
Сцена Иокасты с хором из II эпизодия,
фрагмент. Там же. Л. 14 об.



Иллюстрация 6
Декламация хора из I стасима, фрагмент.
Там же. Л. 8



Иллюстрация 7
Декламация хора из II эпизодия,
фрагмент. Там же. Л. 13



ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов В. В. Бунт маргинала: Аналитический театр Бориса Фердинандова // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. М.: ГИТИС, 1996. [Вып. 1.] С. 211–241.
2. Жаткин Д. Н., Сердечная В. В. Заметки Б. А. Фердинандова об участии театральных режиссеров в шекспировской конференции 1940 года // Россия в мире: Проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы XIII Международной науч.-практ. конф. Пенза: ПГТУ, 2022. С. 29–37.
3. Биккулова Д. Р. Оперная революция: Театр музыкальной драмы Иосифа Лапицкого. М.: ГИТИС, 2020. 178 с.
4. Шершеневич В. Г. Пути ОГТ // Театр и Студия. 1922. № 1–2. С. 43–47.
5. Фердинандов Б. А. Театр сегодня // О театре: сб. ст. Тверь: Б. указ. изд., 1922. С. 33–48.
6. Шершеневич В. Г. Эксперимент нового театрального действия (К постановке «Царя-Эдипа» в Сафоновском театре) // Вестник театра. 1921. № 93–94 (15 августа). С. 5–6.
7. Vodarsky-Shiraeff A. Pavlov, Evgeny // Russian composers and musicians: A biographical dictionary. New York: H. W. Wilson Company, 1940. P. 101.
8. Раку М. Г. Время Сергея Прокофьева: Музыка. Люди. Замыслы: Драматический театр. М.: Слово, 2022. 432 с.
9. Дьячкова М. А. Об источниках либретто оперы Э. Хумпердинка «Королевские дети» // Музыкальное образование и наука. 2019. № 1. С. 9–11.
10. Наумов А. В. Московский Художественный театр в поисках музыки. 1919–1926: Строфы и антистрофы. М.: Сам Полиграфист, 2023. 544 с.
11. Иванов В. В. Ритмометрический театр Бориса Фердинандова // Искусство движения: история и современность: материалы науч.-практ. конф. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2002. С. 65–76.
12. Фердинандов Б. А. [О театральном искусстве Москвы (1928)]. РГАЛИ. Ф. 2392. Оп. 1. Ед. хр. 117. 79 л.

REFERENCES

1. *Ivanov V.* Bunt marginala: Analiticheskiy teatr Borisa Ferdinandova [The marginal's rebellion: Analytical theatre of Boris Ferdinandov]. In: *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra XX veka* [Mnemozina: Documents and facts from the history of Russian theatre of the 20th century]. Moscow: GITIS Publishing House, 1996. Issue 1. Pp. 211–241.
2. *Zhatkin D., Serdechnaya V.* Zametki B. A. Ferdinandova ob uchastii teatral'nykh rezhisserov v shekspirovskoy konferentsii 1940 goda [B. Ferdinandov's notes on the theatre directors' participation in Shakespeare Conference of 1940]. In: *Rossiia v mire: problemy i perspektivy razvitiya mezhdunarodnogo sotrudnichestva v gumanitarnoy i sotsial'noy sfere* [Russia in the world: Problems and prospects for International cooperation in humanitarian and social spheres]: materials of the 13th International research conference. Penza: Penza State Technical University, 2022. Pp. 29–37.
3. *Bikkulova D.* Opernaya revolyutsiya: Teatr muzykal'noy dramy Iosifa Lapitskogo [Opera Revolution: Joseph Lapitsky's Musical Drama Theatre]. Moscow: GITIS Publishing House, 2020. 178 p.
4. *Shershenevich V.* Puti OGT [Ways of Experimental Heroic Theatre]. In: *Teatr i Studiia* [The Theatre and Drama School]. 1922. No. 1–2. Pp. 43–47.
5. *Ferdinandov B.* Teatr segodnya [The theatre today]. In: *O teatre* [About the Theatre]: collected articles. Tver: Without impr., 1922. Pp. 33–48.
6. *Shershenevich V.* Eksperiment novogo teatral'nogo deystviya (K postanovke «Tsarya-Edipa» v Safonovskom teatre) [The experiment of a new theatrical action (To the Staging of “Oedipus Rex” in Safonov Theatre)]. In: *Vestnik teatra* [Theatre Bulletin]. 1921. No. 93–94 (August 15). Pp. 5–6.
7. *Vodarsky-Shiraeff A.* Pavlov, Evgeny. In: *Russian composers and musicians: A biographical dictionary*. New York: H. W. Wilson Company, 1940. P. 101.
8. *Raku M.* Vremya Sergeya Prokof'eva: Muzyka. Lyudi. Zamysly: Dramaticheskiy teatr [The Time of Sergei Prokofiev. Music. People. Concepts: Dramatic Theatre]. Moscow: Slovo, 2022. 432 p.
9. *D'yachkova M.* Ob istochnikakh libretto opery E. Khumperdinka «Korolevskie deti» [On the sources of the libretto of E. Humperdinck's opera “Royal Children”]. In: *Muzykal'noe obrazovanie i nauka* [Music Education and Scholarship]. 2019. No. 1. Pp. 9–11.
10. *Naumov A.* Moskovskiy Khudozhestvennyy teatr v poiskakh muzyki. 1919–1926: Strofy i antistrofy [The Moscow Art Theatre in Search of Music. 1919–1926: Strophes and Anti-strophes]. Moscow: Sam Polygraphist, 2023. 544 p.
11. *Ivanov V.* Ritmometricheskii teatr Borisa Ferdinandova [Boris Ferdinandov's Rhythmical theatre]. In: *Iskusstvo dvizheniya: istoriya i sovremennost'* [The Art of Movement: History and Modernity]: materials of the research and practical conference. Moscow: A. Bakhrushin State Central Art Museum, 2002. Pp. 65–76.
12. *Ferdinandov B.* O teatral'nom iskusstve Moskvy (1928) [About the Theatre Art of Moscow. (1928)]. Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv literatury i iskusstva [Russian State Archive of Literature and Arts]. F. 2392. L. 1. St. un. 117. 79 s.

Наумов Александр Владимирович

кандидат искусствоведения, доцент,
старший научный сотрудник сектора истории музыки
Государственный институт искусствознания
Россия, 125009, Москва
alvlnaumov@list.ru
ORCID: 0000-0003-3883-7917

Alexander V. Naumov

Ph. D. (Art), Associate Professor, Senior Researcher at the Department of Music History
State Institute of Art Studies
Russia, 125009, Moscow
alvlnaumov@list.ru
ORCID: 0000-0003-3883-7917