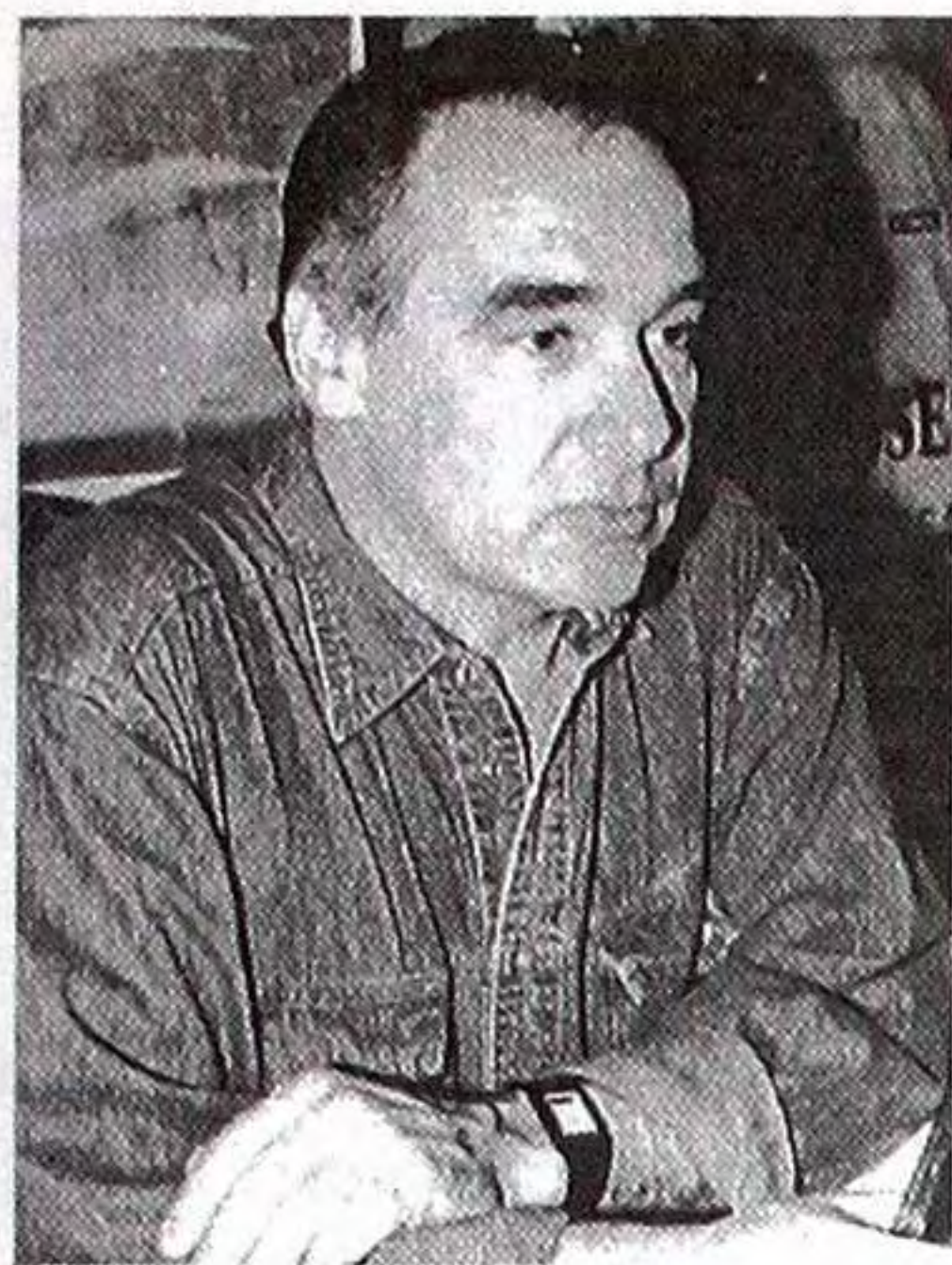




Олександр ЧЕПАЛОВ

ВІД

“Підв’язки
Коломбіни”

ДО

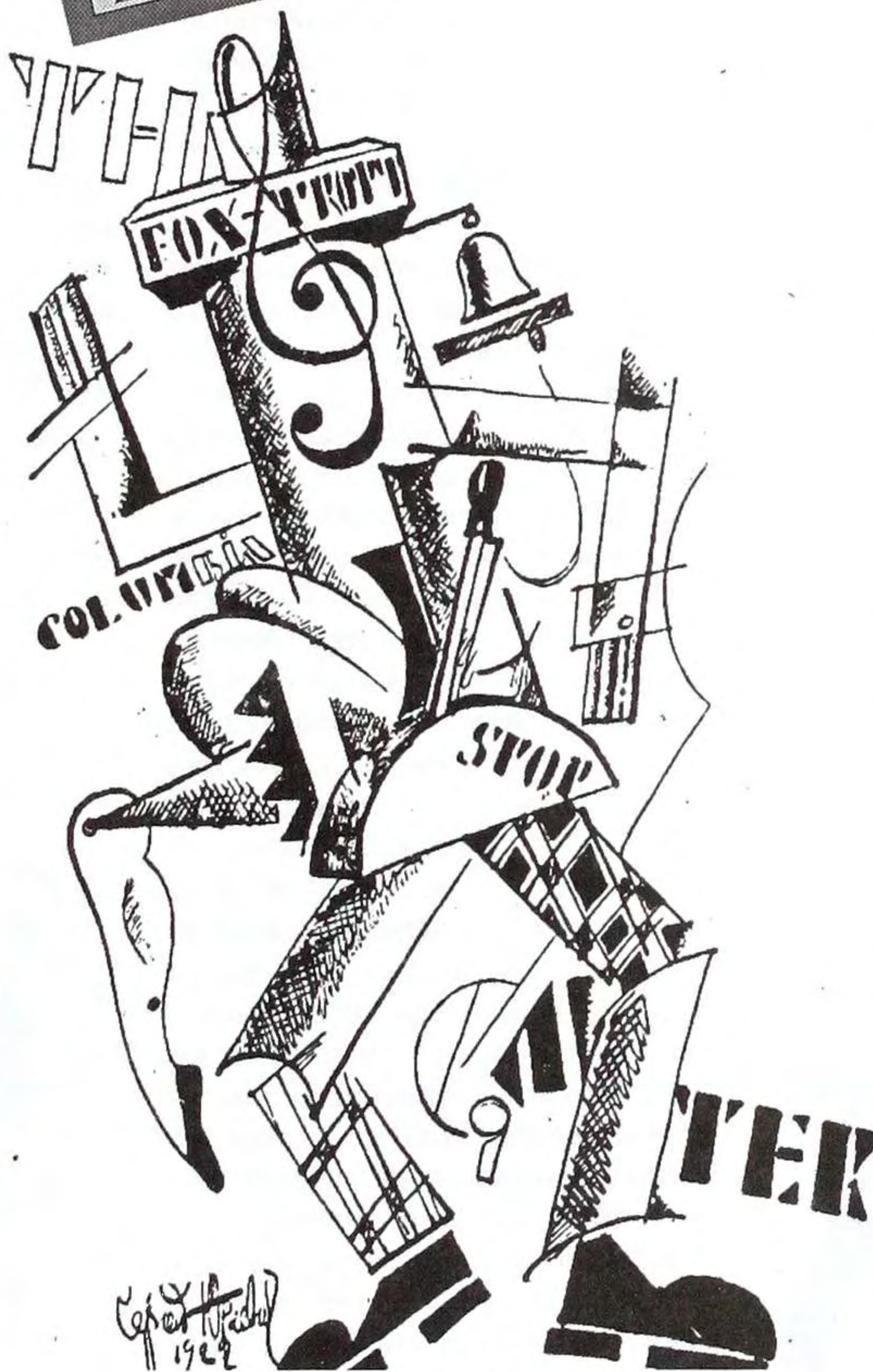
Панцерника
“Потьомкіна”

Чи можна назвати Фореггера кінорежисером? Адже він зняв, практично, лише дві стрічки, одну з них рекламну “Де й що він купив”, другу – “Північне сяйво”, про яку, власне, й згадував Шкловський.

І все ж “фантастичність” Фореггера, на яку він іронічно натякав, – прикмета не розсіяності як риси характеру, а, скоріше, епітет його творчої вдачі, де зосередились малярство та літературна обдарованість, педагогічний хист та режисерська фантазія. Головне ж – чуйність до життєвих прикмет часу, які Фореггер спроможний переплавити у мистецькі образи. Окрім кінематографа, він працював у цирку, на естраді, в театрах музичної комедії та драми, поєднував водночас творчі посади головного балетмейстера та головного режисера харківської опери, був “почесним синьоблузником”. І все це – хіба не дивно? – маючи диплом юриста, одержаний у Київському університеті ім. Св. Володимира.

Нашадка австрійських баронів (який ніколи не був за кордонами України та Росії), Фореггера у роки сталінських репресій не зробили “австрійським шпигуном”.

“Фореггер – істота фантастична, сказав якимсь співрозмовникові Віктор Шкловський, – пам’ятаю, він поїхав знімати фільм на Північний полюс, але коли прибув туди з апаратурою та акторами, виявилось, що там полярна ніч” (1).



Розпорядник танців. Ескіз костюму С.Юткевича до вистави “Підв’язка Коломбіни”.

Чи не “фантастика”?

У калейдоскопі уподобань Фореггера кінематограф за хронологією посідав не вельми значуще місце. Але насправді був і дороговказом, за яким, як того вимагав час, попрямували багато студійців Майстерні Фореггера (Мастфору): С.Ейзенштейн та С.Юткевич, В.Комарденков та П.Галаджев, Б.Барнет, В.Фогель, Л.Семенова, Б.Пославський, О.Мачерет, І.Чувельов. У двадцять років Фореггер, який переїхав у столицю з Києва, був однією з найвизначніших постатей театральної Москви.

Цікаво відзначити, що лише два театральних колективи того часу – Мейерхольда та Фореггера – носили імена своїх керівників. Багато в чому Фореггер орієнтувався на досвід Майстра – у першого біомеханіка, у другого – теафізтренаж. Мейерхольд впроваджує “Театральний Жовтень”, Фореггер – “Танцювальний Жовтень”. Це не заважало Фореггеру робити й гострі та дотепні пародії на мейерхольдівські вистави.

“Нас підкоряли, – писали у мемуарах Л.Кулешов та О.Хохлова, – театр Фореггера, знайомство із самим Фореггером,

“Синя блуза”, у ті ж часи знали ми активного та сміливого митця Сергія Юткевича, Мейерхольда та його театр, Фердинандова, його теорію “метроритму” та Досвідно-героїчний театр. Знали, зрозуміло, Пролеткульт Ейзенштейна”(2).

Що Ейзенштейн був учнем Мейерхольда, відомо досить добре. Про те, що майбутній видатний кінорежисер багато чому навчився у Фореггера, знають не всі. У архіві Ейзенштейна (3) є конспекти лекцій Фореггера, зроблені у Державній вищій театральній майстерні 1922 року. В той же час він разом з С.Юткевичем приходить до Мастфору, щоб розпочати перші спроби в оформленні театральних вистав.

Роль слухняних підмайстрів, виконувана молодими митцями у Мейерхольда, недовго їх задовольняла. Для постановки у Мастфорі вони запропонували Фореггеру власну пантоміму “Підв’язка Коломбіни”, яка з одного боку продовжувала традиції ФЕКСів (Фабрики ексцентричного актора у Петрограді), а з іншого - була американізованим варіантом “арлекінад”, тобто стилізованих під старовинний театр постановок 1910-х років. Досить згадати “Шарф Коломбіни” або “Серпанок П’єретти”, поставлені Мейерхольдом і Таїровим у різних варіантах. У 20-ті роки теж було чимало спроб “осучаснити”

героїв комедії дель арте: “Домовина Коломбіни” К.Голейзовського, “Коломбіна сього дня” М.Євреїнова, арлекінада В.Шершеневича “Одне суцільне безглуздя” тощо.

Зовнішнім приводом для пародійного прочитання теми Ейзенштейн та Юткевич обрали гру слів у англійській мові Colombine - Коломбіна та Columbian - американський (що має відношення до відкритої Колумбом Америки), тобто “Підв’язка американки”. Сюжет пантоміми був таким: Король підв’язок, фабрикант Арчибальд Арлекін пропонує Коломбіні, коханці підстаркуватого віконта П’єро, змінити титул Королеви шантану на звання “Королеви Підв’язки”, але сталевого, новітнього зразка. Коломбіна погоджується і, аби позбутися П’єро, заціпує сталеву підв’язку у нього на шиї. Зникнення підв’язки стає приводом для ревнощів Арлекіна. Далі у дію вступає детектив Нед Рокер. Він знаходить Коломбіну, саджає П’єро на електричний стілець, після чого той перетворюється на зомбі, а Коломбіна потрапляє в обійми детектива. У фіналі Нед Рокер виявляється перодягненим Арлекіном, а сценічна дія - цирковим розиграшем, ексцентричною витівкою.

Сценарій “The Columbian Girl’s Garter” було написано за законами німого кінематографа: зміст епізодів викладався паралельно з візуальним рядом, власне, пантомімою. Він був розрахований саме на трупі Фореггера, з використанням усіх постановочних прийомів його ексцентричних вистав: шумового оркестру, боксу, степу, виконанням куплетів та модних танців тощо.

Постановка, на жаль, не була здійснена, але вона стала своєрідним підсумком того, що побачили і захотіли використати Ейзенштейн з Юткевичем у майстерні Фореггера. Це було також прощанням з романтичною театальною “арлекінадою” - вона поступалася місцем детективу та урбанізованому видовищу.

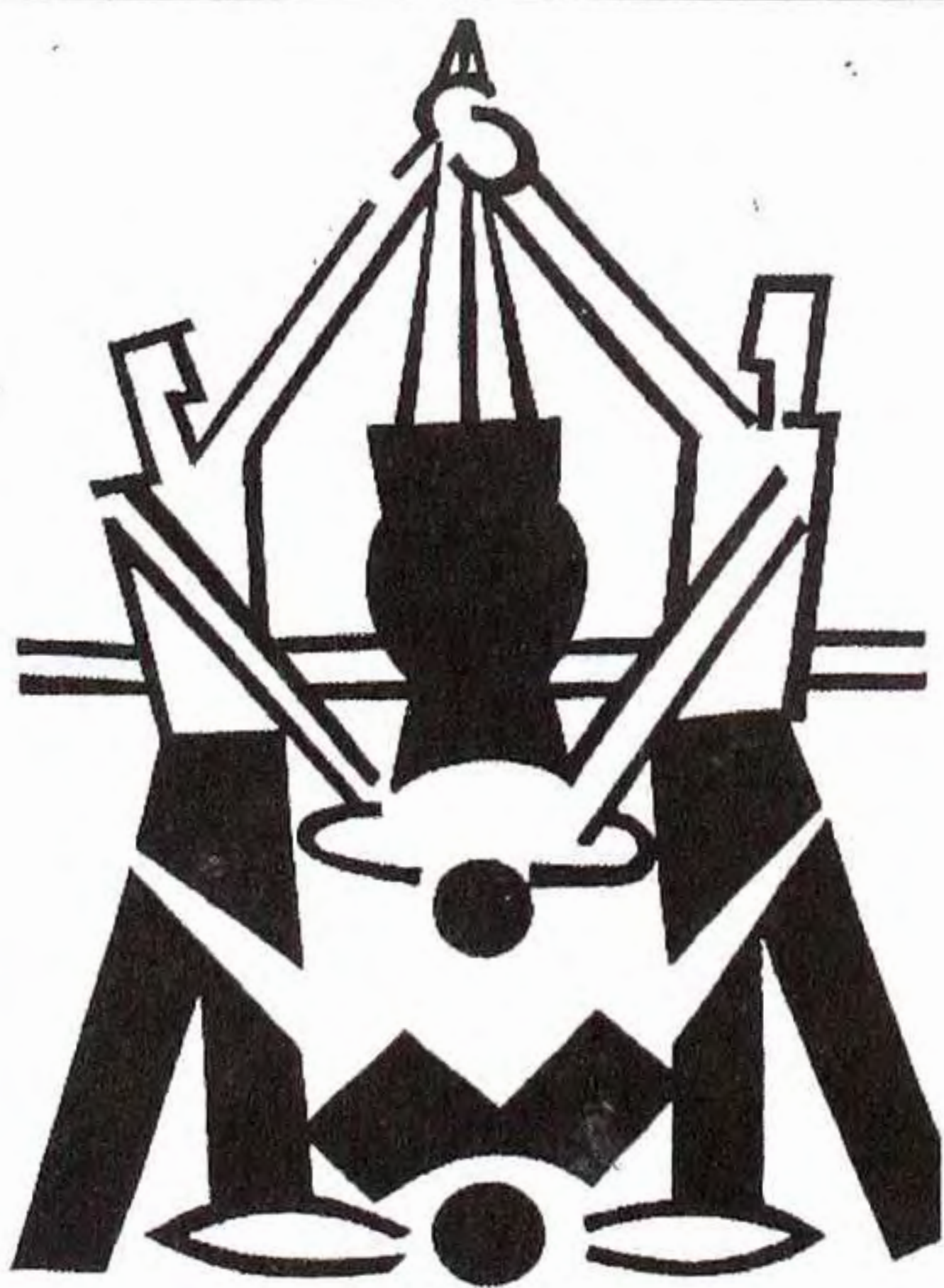
В.Шкловський, який уважно слідкував за художнім процесом у різних жанрах, стверджував, що теорія монтажу атракціонів пов’язана з теорією ексцентризму.

“Школою монтажера є кіно і, головним чином, мюзик-хол та цирк, - писав Ейзенштейн, - тобто, зробити гарну (з формальної точки зору) виставу - це побудувати мюзик-хольно-циркову програму, виходячи з положень, покладених у основу п’єси”(4).

Фореггеру не даремно здавалося, що “кінематографу та мюзик-холлу пощастить багато чому навчити сучасний театр”(5). Проте на початку “навчання” було досить примітивним. Скажімо, у фореггерівській виставі “Крадійка дітей” режисер не тільки підпорядковував дію прискореному ритму показу кінострічок німого кіно, а й вигадав світлотехнічний пристрій, який створював ефект мерехтіння кінопроектора.

Майбутні кінематографісти так чи інакше знаходили практичний досвід у спілкуванні з Фореггером чи у виставах його майстерні, чи у лекціях різних навчальних закладів та курсів. Серед педагогів своєї театральної юності окремо виділяє митця Б.Тенін. Він запам’ятав Фореггера, який вирізнявся “англізованою зовнішністю, випрасуваними штанами, суконними гетрами кремового кольору. На очах - рогові окуляри з товстими скельцями, крізь які я бачив ніколи не згасаючі скалочки гумору, у роті - люлька, яка ніколи не виймалась. Вигляд у нього був доволі аристократичний і навіть ошатний...

Танці машин Фореггера. Мал. Н.Лапшина.



Танці Фореггера.



М.Фореггер. Знімок 30-х років.

Фореггер мав талант на вигадки та гумор. Іноді у студію заходила його жінка Людмила Семенова, яка стала зіркою німого кінематографа” (6).

На Фореггера мали неабиякий вплив образи Ч.Чапліна, стилістика Мак-Сеннета, якими захоплювались у той час чимало вітчизняних митців.

“У нас немає, - писав режисер, - жодного специфічного комедійного актора. З цієї причини у нас немає гарних комедій.

Комедійний актор повинен мати “маску”. Штани Чапліна - це не виняток, а правило. І цим пояснюється його успіх.

У нас такого гатунку артистів немає. Тому “Севзапкіно” доручило мені опрацювати низку таких масок. Артисти моєї майстерні розігрують маленькі сценки для того, щоб знайти своє обличчя, свою “маску”. Потім ми спробуємо знімати ці безсюжетні уривки. І тільки після цього опрацьовуватимуться сценарії, пристосовані для наших масок і ми почнемо постановки комедій” (7).

Про експериментальні досліди Фореггера у цьому напрямку свідчень не збереглося. Немає у кіноархівах і фільмів, зроблених ним на студії “Севзапкіно”. Проте є деякі відгуки про фільм “Північне сяйво”.

Авторами сценарію цієї стрічки

були Г.Гричер-Чериковер та Б.В. Чайковський, на той час вже небіжчик. Чайковський очолював приватну (а пізніше державну) кіношколу, був режисером, сценаристом багатьох своїх фільмів, переважно з авантюрно-пригодницькими сюжетами. Мабуть, тому один із критиків “Північного сяйва” відзначав, що “якби передивитись російські стрічки 1912-13 років і поміж них непомітно підсунути “Північне сяйво” - його ні за що не відрізняв би від загальної маси”. Називаючи перший режисерський досвід Фореггера у кіно невдачею соціальною, етнографічною та художньою, критик саркастично відзначав, що “єдина його гідність - це несвідома пародійність” (8).

Сценарій “Північного сяйва” відтворював події перед Жовтневою революцією 1917 року та відразу після неї аж до громадянської війни. Дія відбувалася на березі Північно-Льодовитого океану та у Сибіру, на золотокопальнях під час правління Колчака. В епізодах знімали, головним чином, місцеве населення: евенків, якутів, які переважно не знали російської мови. Що ж до північного сяйва, його довелося знімати у кінопавільйоні, де винахідливі декорації зробив відомий кінохудожник К.Еней.

У фільмі, як зауважував той же критик, були штампи у зображенні білогвардійців - унтер без штанів, городові у сортирі тощо.

Майже водночас з кіноекспедицією “Північного сяйва” С.Ейзенштейн знімав свою стрічку “Панцерник “Потьомкін””. Згодом ці два фільми можна було побачити поряд на афішах кінотеатрів у 1926 році. Це були принципово різні та якісно несхожі твори мистецтва. Надавши найбільш талановитому підмайстру Ейзенштейну міцний стартовий поштовх, студія Фореггера навчила його не тільки “монтажу атракціонів”, а й пошукам нової видовищності, проте без легковажності й поверховості, які були прикметами вдачі Фореггера.

Проте навряд чи можна назвати іншого митця нашого століття, котрий би у творчості мав такий величезний стильовий та жанровий



діапазон, використовуючи водночас з монументальними видовищами засоби агітплакату, поряд з оперними виставами працюючи у цирку та кіно. Залежність від ідейних настанов заважала Фореггеру, як й іншим обдарованим митцям, повністю реалізувати творчі можливості, проте, як свідчить новітня історія мистецтв, він зміг підтвердити синтетичність свого обдарування та “фантастичний” хист, для якого не існувало жанрових обмежень.

1. Лакоба С. “Крылились дни в Сухум-Кале...”. - Сухуми. - 1988. - С. 145.

2. Кулешов Л. Хохлова О. 50 лет в кино. - М. - 1975. - С. 68.

3. Російський державний архів літератури та мистецтва.

4. Эйзенштейн. Избр. произведения в 6 т. - Т. 2. - М. - 1964. - С. 272

5. Фореггер Н. Авангардное искусство и мюзик-холл // Эрмитаж. - 1922. - №7. - С. 6.

6. Тенин Б. Фургон комедианта. - М. - 1987. - С. 48.

7. Фабрика комедийного актера / Беседа с режиссером Фореггером // Новая вечерняя газета. - 1925. - №197. - 6 ноября.

8. Мазинг Б. Северное сияние // Рабочий и театр. - 1926. - №3. - С. 20.

Харків