

Н. И. ЕНУКИДЗЕ

*Российская академия музыки имени Гнесиных
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-0487-7371, telemuh@mail.ru*

**«Архангельский и Балиев, Балиев и Архангельский»:
заметки о музыке в театре-кабаре «Летучая мышь»**

Статья посвящена проблеме «звукового пространства» одного из ведущих русских театров малых форм – «Летучей мыши» Никиты Фёдоровича Балиева. Музыкальное оформление театральных программ опиралось на два принципа работы с материалом, условно обозначенных как «своё» и «чужое». Под «своим» в данном случае понимается музыка, специально написанная для театральных номеров, под «чужим» – заимствованные сочинения. Одной из ключевых фигур в жизни и деятельности «Летучей мыши» был Алексей Алексеевич Архангельский (1881–1943) – композитор, регулярно писавший для театра и исполнявший в нём обязанности заведующего музыкальной частью. В статье предпринята попытка реконструкции жизненного и творческого пути Архангельского, выполненная в том числе с привлечением материалов из русских и зарубежных архивохранилищ. Для аналитических наблюдений выбраны наиболее показательные из опубликованных сочинений: вокальные миниатюры «Катенька», Восточная песня «На гора стоит духан», «Песенки Н. Ф. Балиева» на стихи Николая Агнiewiczа. Проблема функционирования музыки в условиях «кабаретного синтеза» намечена на примере оперетт и «опер для драматических артистов» – «Казначейши», «Графа Нулина» и «Пиковой дамы».

Ключевые слова: музыка в русских кабаре и театрах миниатюр, театр-кабаре «Летучая мышь», Le Théâtre de la Chauve-Souris, The Bat, Никита Балиев, Алексей Архангельский.

Для цитирования / For citation: Енукидзе Н. И. «Архангельский и Балиев, Балиев и Архангельский»: заметки о музыке в театре-кабаре «Летучая мышь» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 28–42. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.028-042.

© Енукидзе Н. И., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

NATELA I. ENUKIDZE

*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-0487-7371, telemuh@mail.ru*

**“Arkhangelsky and Baliev, Baliev and Arkhangelsky”:
Notes about the Music in the Cabaret Theater “Letuchaya Mysh”**

The article is devoted to the issue of the “sound space” of one of the leading Russian theaters of small caliber – “Letuchaya mysh” [“The Bat”] directed by Nikita Feodorovich Baliev. The musical

setting for the theatrical programs was based on two principles of work with the musical material, conditionally labelled as “the original” and “the derived.” What is meant here under “the original” is the music especially written for theatrical numbers, while “the derived” stands for quotations or derivations of other composers’ music. One of the key figures in the life and activities of the “Letuchaya mysh’” was Alexei Alexeyevich Arkhangelsky (1881–1943) – a composer who wrote regularly for the theater and performed in it the duties of its musical director. The attempt is made in the article to reconstruct the life and artistic path of Arkhangelsky, carried out, among other things, with the incorporation of materials from archives in Russia and other countries. For analytical observations the most exemplary of all his published compositions have been chosen: the vocal miniatures “Katen’ka,” the Eastern song “Na gore stoit dukhan” [“The Caucasian Tavern Stands on the Hill”] and “Songs by Nikita Baliev” set to poems by Nikolai Agnivitsev. The issue of the functioning of music in the conditions of “cabaret synthesis” is set by the example of operettas and “operas for dramatic artists” – “The Tambov Treasurer’s Wife,” “Count Nulin” and “The Queen of Spades.”

Keywords: music in Russian cabarets and miniature theaters, cabaret theater “Letuchaya mysh’” [“The Bat”], Le Théâtre de la Chauve-Souris, The Bat, Nikita Baliev, Alexei Arkhangelsky.

© Natela I. Enukidze, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

В истории русских театров малых форм московская «Летучая мышь» занимает особое место. Наряду с петербургским «Кривым зеркалом» она стояла у истоков «кабаре-ной эпидемии» [8, с. 12], «захватившей» в предреволюционное десятилетие умы и сердца не только столичной, но и провинциальной публики. Она формировала эстетику и поэтику так называемого «миниатюр-стиля», свойственного русским кабаре и театрам миниатюр. Наконец, «Мышь» просто-напросто была первой: её рождение приурочили к Касьянову дню 1908 года, – и прожила на порядки дольше других, свыше четверти века, закончив свою историю в эмиграции в 1936-м¹.

От современников и последователей «Летучую мышь» отличало, в числе прочего, обилие музыкальных номеров. Так, в заявлении в дирекцию Общества драматических и музыкальных писателей от 2 ноября 1915 года художественный

руководитель «Мыши» Н. Ф. Балиев писал: «Особенность спектаклей театра “Летучая мышь” состоит в том, что в течение вечера проходит не менее 14–15 пьес. Такого количества пьес в один вечер не ставит ни один театр <...> В названных театрах [Корша и Незлобина. – Н. Е.] в редких случаях идут пьесы свыше 5 актов и ещё реже в сопровождении музыки; в “Летучей мыши” почти все пьесы сопровождаются музыкой [курсив мой. – Н. Е.]»².

Если Балиев и лукавил (целью заявления была просьба о снижении ставок авторского гонорара), то самую малость: так, анализ программ дореволюционного периода показал, что номера с музыкой действительно составляют в них примерно 2/3 от общего числа номеров.

Музыкальную направленность театра отмечали и критики. Подытоживая свои впечатления от спектакля, посещённого в ноябре 1912 года, Ю. Сахновский констатирует «двойственность» звукового

пространства «Мыши»: «Почти каждый из 11 номеров сопровождался музыкой, или очень остроумно *взятой напрокат* <...>, или *специально*, остроумно и часто талантливо *сочинённой ad hoc* <...> [курсив мой. – Н. Е.]³». Таким образом, речь шла о двух принципах использования музыки в условиях театрального синтеза, которые весьма органично встраиваются в оппозицию «своё – чужое». Под «чужим» в данном случае понимается музыка заимствованная, под «своим» – вновь сочинённая, как правило, по заказу Н. Ф. Балиева для конкретных театральных номеров.

Круг создающих «свою» – для театра – музыку был совсем невелик. В дореволюционный период в него входили В. Н. Гартевельд (1859–1927), Е. Д. Эспозито (1863–1935), И. А. Сац (1875–1912), Н. А. Маныкин-Невструев (1869 – после 1917). Последний некоторое время исполнял также обязанности заведующего музыкальной частью «Летучей мыши»⁴. Но в 1912 году эта должность перешла к Алексею Алексеевичу Архангельскому (1881–1941).

Биографических сведений об А. А. Архангельском сохранилось немного. Будущий сотрудник «Мыши» родился 24 июля 1881 года в Перми⁵, однако кто были его родители, какое образование он получил, как именно оказался в Москве – на сегодняшний момент неясно. Свет на юные годы Архангельского отчасти проливают воспоминания Мадлен Буше⁶. По её сведениям, он окончил Филармоническое училище (годы обучения не указаны), театральную карьеру начал у Ф. А. Корша – сначала в должности первого иллюстратора⁷, затем, вероятно, заведующего музыкальной частью.

На страницах мемуаров Буше Архангельский предстаёт эдаким энтузиастич-

еским юношей: «Гордый дипломом, пышной шевелюрой, маленькими усиками, а главное, уверенностью в своём таланте, который искрился и переливался в нём, он стремился скорее, как можно скорее попробовать свои силы. Русская музыка, песня влекли его непобедимо, но и поэзия, и живопись, и театр. <...> Главное – театр, который, может быть, не менее музыки волновал воображение молодого композитора»⁸.

Встреча с Н. Ф. Балиевым оказалась для Архангельского судьбоносной: с этого момента и почти до конца жизни он связал свою судьбу с «Летучей мышью», став не только её «присяжным композитором» (Н. Эфрос), но и верным соратником и другом её руководителя.

Их многое роднило. Архангельский, как и Балиев, был мастером шутки, весёлой интриги, обладал неистощимым чувством юмора; любил устраивать капустники и вечеринки, открытые и «для своих». Оба до самозабвения любили театр. Но самое главное – как соратники они хорошо понимали друг друга. «Фантазия и замыслы одного [были] так иллюстрированы воображением и пониманием другого, что как маленькая сценка на 2 минуты, так и “большая опера” <...> не выявляли ни швов, ни прорех. <...> Почти шутя начали они сотрудничать, и так рука об руку проработали <...> 26 лет», – вспоминала Мадлен Буше⁹.

Четверть века службы в театре не прошли для Архангельского даром – он стал поистине мастером на все руки. Работал в области вокальной миниатюры, сочиняя песенки, мелодекламации, романсы, куплеты. Испробовал свои силы в «крупных» жанрах¹⁰, написав несколько комических опер и оперетт. Принимал участие в смелых музыкально-

сценических экспериментах, создавая музыку к фирменным балиевским инсценировкам – не только литературных, но и живописных источников. Как и положено композитору в драматическом театре, Архангельский сочинял, перекладывал, аранжировал, аккомпанировал, дирижировал. Благодаря неумолимому в своих фантазиях Балиеву его «соавторами» становились Пушкин и Лермонтов, Гоголь и Чехов, М. А. Кузмин, А. К. Толстой, В. В. Каменский и многие другие.

К сожалению, большинство театральных работ его не сохранилось, и, что особенно обидно, это касается, в первую очередь, «крупных» сочинений – опер и оперетт. Но кое-что всё-таки дошло до наших дней – отдельные публикации дореволюционного периода и некоторые рукописи (в основном аранжировки, хранящиеся в архиве лондонского Музея Виктории и Альберта). Вкупе с мемуарами, программками спектаклей и откликами в прессе они позволяют воссоздать творческий облик композитора, хотя и в самых общих чертах.

Среди десятка-полутора опубликованных вокальных миниатюр, написанных А. А. Архангельским для «Летучей мыши», наиболее интересны и показательны «Песенки Н. Ф. Балиева», Восточная песня «На гора стоит духан» и «Катенька. Забытая полька 40-х годов».

«Песенки Н. Ф. Балиева» складываются в своеобразный мини-цикл на стихи Николая Агнивцева (1888–1932). Все четыре номера – «И тут и там (Фаншетта)», «Песенка о крокодиле», «Песенка об этикете», «Песенка о господине в ботах» – опубликованы в одной серии («Из репертуара “Летучей мыши”») и с одной обложкой, все четыре в той или иной степени могут быть названы анек-

дотическими. Игривый и игровой характер поэтического текста провоцировал в большей степени мимическое, нежели собственно вокальное воплощение.

Наибольшим успехом пользовалась «Песенка об этикете», которую, впрочем, объявляли в программе под другим названием – «Лейтенант и красотка»:

С томной Софи на борту пакетбота
Плыл лейтенант королевского флота.
Перед Софи он вертелся как чёрт
И, завертевшись, свалился за борт.
В тот же момент к лейтенанту шмыгнула,
Зубы оскалив, большая акула.
Но лейтенант не боялся угроз
И над акулою кортик занёс.
И побледневши, в смятеньи большом
Вскрикнула громко и дико Софи:
– О, лейтенант, что вы! Рыбу – ножом?
Фи!..
И, прошептавши смущённо «pardon»,
Тут же акулой проглочен был он.

На первый взгляд, музыка А. А. Архангельского весьма незамысловата: диапазон вокальной партии скромный, мелодия незатейливая, стиль исключительно силлабический – без единого распева. Фактура сопровождения чрезвычайно проста (бас – аккорд), фортепианная партия в основном дублирует вокальную, лишь изредка контрапунктируя с нею; есть в ней также и черты примитивной иллюстративности.

Однако простота эта обманчива. Композитор скорее играет в дилетанта¹¹, нежели является им. Лишь на миг «приподнимает он маску»: в кульминационный момент сюжета – «Фи!..» – доминанта в кадансе разрешается не в ожидаемую тонику, а в трезвучие на шестой низкой ступени с пониженной же квинтой, звучащей, на фоне общего благообразия, как большая «клякса».

Есть и ещё одна причина отмеченной простоты. Исполнитель, для которого предназначался номер, по свидетельству современников, не обладал певческим голосом; свои песенки он не столько пел, сколько «полунапевал-полунаговаривал». А Дон Аминадо так и вовсе называл Балиева безголосым. В своих мемуарах он вспоминал: на встрече Нового, 1916 года, «Алёша Архангельский ударил по клавишам, и не прошло и секунды, как вся труппа на сцене и, за нею, публика в зале, беспрекословно повинувшись безголосому Балиеву, уже пели дружным, соединённым хором шутивную кантату, сочинённую Л. Г. Мунштейном [курсив мой. – Н. Е.]» [2, с. 158].

Таким образом, подобно многим театральным композиторам, Архангельский учитывал вокальные возможности актёра, для которого было предназначено то или иное его произведение – пусть даже незатейливая песенка.

Ещё одно подтверждение этому – Восточная песня «На гора стоит духан», написанная в расчёте на В. Я. Хенкина¹². В отличие от Н. Ф. Балиева, он обладал высоким красивым баритоном, которым владел в высшей степени виртуозно, и прошёл хорошую школу под руководством Ильи Саца.

Хенкин был выразительным и пластичным актёром, принимал участие в музыкально-драматических номерах «Мыши», но наибольшей популярности достиг как исполнитель различных песенок (украинских, цыганских, на идиш, песен на стихи Беранже). На подмостках же балиевского театра артист выступал в одной из своих сценических масок, представляя «песенки тифлиских кинто».

Песни мелких торговцев, обычно зелёную и фруктами, – по происхождению преимущественно армян, – составляли

значительный пласт тифлиской городской культуры конца XIX – начала XX века. Шутники и балагуры, кинто, были легко узнаваемы в первую очередь благодаря своему костюму: широким шароварам, архалуку, подпоясанному узким ремнём, красному платку на поясе и картузу. Песни кинто – в основном шуточного содержания; комический эффект в них достигался главным образом благодаря так называемому «кавказскому русскому» – за счёт путаницы падежей, единственного и множественного числа, женского и мужского рода, имитации кавказского акцента и проч.

В «Летучей мыши» Хенкин исполнил, по-видимому, целый ряд таких песен. Среди них: «Стоит пустынь (Верблюды идут)», «Легенды-сказки (Казбек)», «Зимним шляпком надевайся», «От Тифлиса до Батума», «Жалобы Кинто». Слова и музыку к некоторым из них певец писал сам (например, «Стоит пустынь»). Но по крайней мере одну из подобных песенок преподнёс ему композитор. Речь идёт о Восточной песне «На гора стоит духан».

На гора стоит духан,
 На другой гора аул.
 Вай, вай, вай, вай, вай, вай, вай <...>
 Между ними речка вьётся,
 Вай, вай, вай, вай, вай, вай, вай <...>
 А как назвать её забул.
 На одном берегу ишак ходит,
 А на другом старушка мать.
 Она ему сильно любит,
 Она ему хочет
 Хочет обнимать.

Как и ряд других сочинений в этом «жанре», Восточная песня Архангельского в исполнении Хенкина сохранилась в записи и доступна для ознакомления на сайте Russian-Record.com¹³. Эти

записи дают объёмное представление о специфике музыкального языка, нещадно эксплуатирующего клише «русского Востока» – «дикого» и «томного, чувственного». Налицо и извилистые орнаментальные мелодии, и неизменная увеличенная секунда (первый признак «восточности»), и обилие форшлагов в купе с ритмической остинатностью.

Все эти музыкальные клише использует и Архангельский, но только в гипертрофированном виде. «Дикий» Восток реализуется в образе карикатурной лезгинки; для его создания «привлечены» форшлаг и синкопы в быстром темпе; экзотический колорит подчёркнут «пустотным» октавно-квинтовым остинато в басу. Во второй части формы (*Andante*) возникает « пленительная» ориентальная «колоратура», с томной настойчивостью вновь и вновь опевающая увеличенную секунду... Эта колоратура отсылает слушателя к хору полонецких девушек из II акта «Князя Игоря» А. П. Бородин («На безводье»). Их роднит не только увеличенная секунда и импровизационный характер высказывания, но и «переливающийся» триольный ритм, и даже агогические указания (*accelerando – ritenuto – a tempo*). Однако «женственная» колоратура исполняется в Восточной песне не сопрано, а баритонем, а вместо вокализа в ней звучит характерное кавказское «вай-вай-вай».

Поскольку сочинение предназначалось Хенкину, композитор не стеснялся в выборе музыкально-выразительных средств и, в отличие от песенок для Балиева, позволил себе и немалую виртуозность, и «сладостную» кантилену. Вместе с тем он выступил также в роли умелого стилизатора и имитатора, создав и «песенку тифлисского кинто», и – одновременно – пародию на неё.

И песенки Балиева, и тифлиские песенки Хенкина пользовались у зрителя несомненным успехом. Однако он не идёт ни в какое сравнение с той популярностью, что выпала на долю другой вокальной миниатюры Архангельского – знаменитой польки «Катенька».

Когда точно «Катенька» появилась в репертуаре, пока установить трудно. Самая ранняя из доступных нам на сегодняшний момент программ «Летучей мыши» с упоминанием польки датирована 1916 годом¹⁴; подтверждение датировки находим в мемуарах Дон Аминадо. Единственная её дореволюционная публикация осуществлена издательством «Арион» в Москве – к сожалению, без указания на год издания и, к слову, на автора литературного текста.

По меньшей мере до 1922 года «Катенька» была доступна московским зрителям¹⁵. А в 1921-м с нею познакомилась парижская публика, в том числе и представители русской эмиграционной диаспоры¹⁶. Для них полька была звуковым и визуальным символом старой России; у многих она пробуждала ностальгические чувства, а потому успех номера был не только объясним, но и предсказуем.

Под обаяние «Летучей мыши» попал И. Ф. Стравинский, впервые посетивший генеральную репетицию второй программы *Le Théâtre de la Chauve-Souris* 19 февраля 1921 года. Под впечатлением от спектаклей композитор даже согласился предоставить свою музыку для некоторых номеров программы (ему это показалось «забавным»¹⁷) и оркестровал для Балиева три пьесы, написанные ранее¹⁸. Наряду с прочими балиевскими миниатюрами внимание Стравинского привлекла и «Катенька», фрагмент которой он процитировал в увертюре к опере «Мавра»¹⁹.

Сильное впечатление произвела «Катенька» и на французскую публику. Докладательства этого приводит в своей статье Лоуренс Салливан: поставленная во второй программе сезона, «“Катенька” мгновенно стала хитом», – пишет исследователь [13, р. 22]. В состав третьей программы полька не вошла, что расстроило сразу нескольких французских критиков. Самый эмоциональный отклик, опубликованный Джейн Катулл-Менде (Jane Catulle-Mende) в *La Presse* 21 марта 1921 года, Салливан цитирует в своей статье: «Ах, малышка Катенька, <...>, как мы жалели о вас вчера вечером. Давайте скажем месье Балиеву, <...>, что его третий спектакль гораздо менее удачен, чем два [предыдущих]» [Ibid., р. 22].

Резонанс «Катеньки» в Америке был не меньшим, может быть, даже большим, чем в Париже. Этот балиевский «хит» публика увидела во время первого гастрольного тура, организованного в 1922 году американским антрепренёром Морисом Гестом (1881–1942). Свидетельством её популярности можно считать иллюстрацию Карла Линка к статье Оливера М. Сэйлера «Русская кавалькада» (*The Russian Cavalcade* в *The New York Tribune* от 30 июля 1922 года). Сэйлер изображает ряд русских художников, музыкантов и артистов, отправляющихся покорять Америку. Возглавляют группу Ф. И. Шаляпин, М. М. Мордкин, Л. Ф. Мясин, далее следуют знаменитые русские исполнители, в их числе *Le Ballet Russe*, затем М. М. Фокин, Б. И. Анисфельд, С. В. Рахманинов и другие. Завершает процессию Н. Ф. Балиев в костюме оловянного солдата, а непосредственно перед ним изображены персонажи знаменитой «Катеньки» в костюмах по эскизам С. Ю. Судейкина – Папенька, Катенька и Маменька.

На протяжении последующих 10–12 лет *The Bat* посещала Соединённые Штаты довольно регулярно. И ещё одним свидетельством популярности «Катеньки» в Америке стало открытие в 1924 году в Гарлеме (Нью-Йорк) ресторана с одноимённым названием. «В начале 1924 года в “Новом русском слове” стали появляться загадочные объявления, содержащие только одно слово “?Катенька?”. Секрет интриги обнаружился через несколько дней, когда Жорж Козлов (он же Жорж Ферраро) 16 декабря с большой помпой открыл на Вест, 49-й улице, 109, ресторан “Катенька” (“Катенькой” назывался один из номеров в программе театра-кабаре Никиты Балиева “Летучая мышь”, регулярно приезжавшего с гастролями в Америку). <...> “Катенька” стала <...> вторым центром притяжения богемной публики Бродвея» [1, с. 83–84].

К сказанному остаётся добавить, что иностранные зрители со временем получили возможность воспринимать номер на родном языке²⁰. Так, в архиве *Chauve-Souris*, ныне хранящемся в лондонском музее Виктории и Альберта²¹, «Катенька» представлена на трёх языках – русском (рукопись), французском (машинопись) и английском (печатный экземпляр).

Сегодня трудно однозначно ответить на вопрос, что именно позволило незатейливой русской польке выдвинуться в число несомненных балиевских шлягеров²². Но высказать предположение можно. Скорее всего, на первом месте должны располагаться визуальный образ и сценические приёмы, найденные Балиевым. Первое – несомненная заслуга Судейкина, оформившего номер; его колоритные эскизы постоянно воспроизводились в буклетах театра и стали чрезвычайно узнаваемыми. Второе – заслуга

постановщика. Персонажи польки – Катенька, Папенька и Маменька – реализовали на сцене кукольную пластику; этот приём сформировался в театральной практике «Мыши» ещё в дореволюционные годы. Вот как писал об этом Дон Аминадо: «После военных номеров появилась пользовавшаяся сумасшедшим успехом “Катенька”, которую действительно незабываемо играла и пела прелестная и кукольная Фехнер²³, и кружась и танцуя, и выпучив свои не моргающие, наивные, стеклянные глаза, и вся на невидимых пружинах, как чечётку отбивала, веселилась, всё тот же навязчивый заразительный речитатив:

- Что танцуешь, Катенька?
- Польку, польку, маменька!
- С кем танцуешь, Катенька?
- С офицером, папенька!

А папенька с маменькой только грузно вздыхали, хлопали себя по ватым коленкам и укоризненно вторили под аккомпанемент <...>:

- Ишь ты, поди ж ты,
- Что ж ты говоришь ты!...» [2, с. 32]

Зададимся вопросом: какую роль играла музыка Архангельского в этом миниатюрном спектакле? С одной стороны, полька была инсценировкой (излюбленный «жанр» Балиева), а потому основная функция музыкального оформления – прикладная. Эту роль музыка Архангельского играла исправно – полька настолько незатейлива, что её вполне можно поставить в один ряд с песенками Балиева. Композитор лишь позволяет разыграть на сцене маленькую драму, оборачивающуюся фарсом²⁴, но никоим образом за сюжетом не следует, оставаясь строго в рамках куплетной формы. С другой стороны, пребывая на заднем

плане, музыка Архангельского чем-то слушателя «цепляла», недаром Дон Аминадо упомянул в своих мемуарах «всё тот же навязчивый заразительный речитатив». Таково, на мой взгляд, особое свойство театральной музыки Архангельского – быть одновременно и замеченной, и незаметной. Хотя, строго говоря, таким свойством должен обладать любой композитор, волею судеб служащий в драматическом театре.

С середины 1910-х годов «Летучая мышь» под руководством Н. Ф. Балиева начинает так называемое «движение к большой классике», постепенно включая в репертуар миниатюры, в той или иной степени опирающиеся на сочинения А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова. Некоторые из этих миниатюр представляли собой комические оперы или оперетты²⁵. Музыку к ним писал, разумеется, «присяжный композитор» «Мыши» Архангельский. Таковы «Граф Нулин» по А. С. Пушкину, «Казначейша» по М. Ю. Лермонтову и «Роман с контрабасом» на сюжет А. П. Чехова.

К сожалению, ни либретто, ни нотные материалы к ним не сохранились (или пока не обнаружены), но всё же некоторое представление о них можно составить. Все три являют собой опыт инсценировки с применением миниатюр-стиля, основу которого составляет не просто краткость, но сжатость и установка на предельный динамизм действия.

«Граф Нулин» (в переложении В. Ходасевича и Б. Садовского) и «Казначейша» реализуют, по-видимому, вид драматического спектакля с музыкой, который театральные критики того времени именовали «оперой для драматических артистов». О музыке А. А. Архангельского

к «Графу Нулину» Н. Е. Эфрос отозвался в весьма положительных тонах, а самого композитора аттестовал талантливым автором: «Музыка была оригинальная, интересная, инсценировка, показывавшая сразу весь помещичий дом, занимательная, исполнение изящное»²⁶.

Запомнилась и «Казначейша». Мадлен Буше в своих мемуарах упомянула «иллюстрацию, шутку, водевиль, не знаю, как назвать, “Казначейшу” <...> Начало – только незамысловатая мелодия, но уже у большинства расплывается добрая улыбка, которая так и не сойдёт до последней минуты»²⁷.

«Граф Нулин» не имел большого успеха – «зритель не скучал, но и не проявлял особого восторга» [там же], что же касается «Казначейши», то как её оценила российская публика, попросту неизвестно.

Ключевым сочинением в жанре «оперы для драматических артистов» стала «Пиковая дама» (1915). Судьба этой «миниатюры» – и в истории театра, и в жизни самого Балиева, – сюжет для самостоятельной истории. Но она сыграла важную роль и в творческой судьбе Архангельского. Именно благодаря «Пиковой даме» композитор привлёк к себе внимание музыкальной критики, в том числе – в лице Леонида Сабанеева. Постановка подвигла рецензента «Театральной газеты» к размышлениям о роли музыки в спектаклях «Летучей мыши».

Главное назначение музыки Архангельского в театре Балиева, называемой им «иллюстрационной» (в противовес «настоящей», «автономной»), он видел в способности «создавать настроение и заполнять <...> ритмические пустоты сценического действия». Такая музыка не должна претендовать на автоном-

ность, к ней «немыслимо предъявлять тех требований, которые предъявляются к чистой или к “настоящей” музыке; это – искусство совершенно особого рода, со своею техникою и со своими законами. <...> это искусство, которое должно художественно использовать своё положение на втором плане и, несмотря на это положение, стать необходимой и требуемой внутренне частью спектакля. И такая музыка, несомненно, требует особого одарения, особо направленного композиторского пульса»²⁸. Таким одарённым, сразу вслед за И. А. Сацем, Сабанеев и считал Архангельского, воздавая должное его музыке в умении быть на втором плане и одновременно являться органичной и «внутренне необходимой» частью спектакля.

Парадокс, однако, состоит в том, что сам Архангельский, склонный к профессиональной рефлексии, всячески порицал участь композитора, принуждённого «влячить жалкую роль иллюстратора отдельных моментов не спаянного в общем ритме спектакля (таковы задачи композитора, служащего драме)», равно, впрочем, как и оперного композитора, «подчинившего себе зрелищное действие»²⁹.

Позиции Архангельского и Сабанеева некоторым образом расходятся, но в одном Сабанеев безусловно прав. «Возможно, что эта [иллюстрационная. – Н. Е.] музыка, оторванная от спектакля, от сцены, от ритма сцены, поставленная автономно, а не в тени “второго плана”, могла бы показаться и бледною, и даже иногда вовсе неприемлемой», – пишет он.

Тому есть прямое подтверждение – единственная сохранившаяся публикация Архангельского в жанре драматической миниатюры – музыка к «Хоромному действию о Графе-Маркграфе

Ироде Квинтиллиане и непокорном Роберте», опубликованная в Москве издательством Ф. Разсохина. Музыкальный материал представлен шестью номерами – тремя маршами (марш-галоп *Cavaleria Vilgelmiana*, марш Венеры «Барабанная шкура», Свадебный марш), а также двумя хорами («Безик», «Диво-диво») и финальным апофеозом. Все шесть номеров, без преувеличения, производят убогое впечатление своим музыкальным материалом – крайне скудным и монотонным в интонационном и ритмическом отношении, – и «куцым» фактурным изложением. Нельзя, таким образом, не согласиться с Сабанеевым в том, что рассматриваемая автономно, эта музыка «вовсе неприемлема» и обретает смысл только в условиях музыкально-театрального синтеза.

После Октябрьской революции Архангельский оказался в эмиграции. Когда и как именно он эмигрировал, не вполне ясно. Согласно данным, приведённым в издании «Российское зарубежье во Франции 1919–2000»³⁰, его отплытие в Константинополь в составе труппы «Летучей мыши» состоялось в 1920 году, а переезд во Францию, в Париж, – в 1922–1923 годах. Однако по воспоминаниям Р. В. Буше-Борисовой, после отъезда Балиева из революционной России А. А. Архангельский некоторое время руководил оставшейся частью московской труппы, став её директором³¹. Эта версия подтверждается и А. М. Файко, который в «Записках старого театральщика» упоминает А. А. Архангельского в качестве директора и конферансье «Мыши» в московский сезон 1921/1922 года [8,

с. 161]. Косвенным свидетельством присутствия композитора в Москве в этот период является афиша Большого концерта в пользу голодающих (26 января 1922 года), на которой Архангельский обозначен как «зав. муз. худ. частью»³². Последний аргумент в пользу этой версии – фотография А. А. Архангельского с дарственной надписью М. И. Зенину, датированная 20 апреля 1922 года³³. Таким образом, Советскую Россию Архангельский покинул, вероятно, не ранее этой даты.

Деятельность Архангельского в эмиграции была разнообразной. Он продолжил сотрудничество с «Летучей мышью», заведывая музыкальной частью театра и, по-видимому, выезжая с ним на гастроли; в качестве дирижёра принимал участие в записи вокально-хоровых номеров из репертуара «Мыши», а также в телевизионной передаче ВВС о театре, поставленной в эфир 28 марта 1939 года. Писал литературно-музыкальные скетчи для балов и вечеров Общества русских врачей имени Мечникова (1934–1936), с 1930-х годов периодически создавал музыку к кино.

Архангельский был заметной и, пожалуй, самостоятельной фигурой русской эмиграции. Но в истории русской культуры, в том числе и за рубежом, он остался неразрывно связанным с «Летучей мышью» и её основателем. Поэтому что именно «...в Архангельском необыкновенно удачливый Балиев обрёл как бы самую душу своего театра, его музыкальный стиль. Каждая новая постановка последних лет – это Архангельский и Балиев, Балиев и Архангельский»³⁴...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 1936 году умер Никита Фёдорович Балиев (настоящие имя и фамилия – Мкртич Балян, р. 1877), основатель и художественный руководитель театра. Некоторое время труппа продолжила выступления без него. Попытки возобновления «Летучей мыши» были предприняты Львом Греаниным в 1943-м. Подробнее об этом см.: [1, с. 234].

² Дело Общества русских драматических писателей и оперных композиторов. Театр-club «Летучая мышь» (Н. Ф. Балиева) // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2017 (Общества драматических писателей и оперных композиторов). Оп. 2. Ед. хр. 786.

³ Ю[рий] С[ахновский]. Музыка в «Летучей мыши» // Русское слово. 1912. 6 (19) ноября. № 256. С. 7.

⁴ По сведениям, приведённым в статье А. В. Наумова, Манькин-Невструев заведовал музыкальной частью «Летучей мыши» совсем недолго, всего год – из МХТ к Балиеву он ушёл в 1908-м, после премьеры «Синей птицы», а сезон 1909/1910 года «начал в антрепризе К. Н. Незлобина, штатным капельмейстером которого оставался до 1914-го» [5, с. 200].

⁵ Сведения приведены по: Российское зарубежье во Франции (1919–2000). Биографический словарь. URL: <https://dommuseum.ru/old/index.php?m=dist> (дата обращения: 12.04.2021).

⁶ Борисова, урожд. Крыжановская (Кришановская) Раиса Владимировна (?–1953, Париж). Певвица (драматическое сопрано), пианистка, педагог. Сценический псевдоним – Мадлен Буше. В эмиграции жила в Париже. До революции, в числе прочего, служила в театре «Летучая мышь».

⁷ Буше-Борисова Р. В. (Мадлена). Воспоминания о работе композитора в артистическом кабаре Н. Ф. Балиева «Летучая мышь» // Государственный центральный театральный музей (ГЦТМ) имени А. А. Бахрушина. Ф. 619. Ед. хр. 41. Л. 1.

⁸ Буше-Борисова Р. В. Воспоминания... Цит. соч. // Там же.

⁹ Буше-Борисова Р. В. (Мадлена). Воспоминания... Цит. соч. // Там же.

¹⁰ За исключением «Пиковой дамы», речь о которой пойдёт ниже, «крупные» жанры – оперы или оперетты, – подчиняясь законам миниатюр-стиля, звучали у Балиева в среднем 8–10 минут. Документальным подтверждением подобного формата служит реклама, размещённая в журнале «Театр и искусство»: «“ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ” Н. Ф. Балиева объявляет конкурс на юмористическую пьесу или оперетту <...> жанра “Летучей мыши”, продолжительностью действия 8–10 минут» (1914. № 28. С. 3).

¹¹ По мнению Л. И. Тихвинской, «дилетантизм» – точнее, мнимый дилетантизм – был сознательным эстетическим принципом Н. Ф. Балиева [8, с. 457].

¹² Хенкин Виктор Яковлевич (1882–1944) – русский актёр и певец. Играл в русских драматических театрах в Киеве и Новочеркасске, с 1910 – в петербургском «Фарсе». В «Летучей мыши» с 1912; с 1917 перешёл в Театр миниатюр Я. Южного. С 1923 по 1940 в эмиграции. В 1941 вернулся в СССР, выступал как эстрадный артист и пользовался заслуженным успехом.

¹³ На гора стоит духан (из кавказских песен кинто). Виктор Хенкин. У рояля А. Блох. Фирма Parlophon. В-23007-II.

URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=35548 (дата обращения: 10.04.2021).

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 860 (Ю. В. Соболева). Оп. 1. Ед. хр. 776. Мемуарист упоминает «Катеньку» как часть программы, которую Н. Ф. Балиев готовил накануне празднования 1916 года. Однако, скорее всего, полька появилась в репертуаре раньше.

¹⁵ «Катенька» вошла в программу сборного концерта «Большой вечер в пользу голодающих», устроенного «месткомом Нар[одного] Ком[иссариата] по Иностран[ным] Дела[m]» 26 января 1922 года. Афиша вечера хранится в РГАЛИ: Ф. 837 (Н. А. Попова). Оп. 2. Ед. хр. 1402.

¹⁶ В 1920 году часть труппы во главе с Н. Ф. Балиевым эмигрировала в Париж, который стал для театра своего рода «штаб-квартирой» [4, с. 47]. Другая часть осталась в Москве. Таким образом, в 1920–1922 годах одновременно давали представления сразу две балиевские «Летучие мыши».

¹⁷ См.: [7].

¹⁸ Речь идёт о Трёх лёгких пьесах для фортепиано в четыре руки (с лёгкой партией левой руки). № 1. Марш, посвящён Альфредо Казелле. № 2. Вальс. Посвящён Эрику Сати. № 3. Полька. Посвящена Сергею Дягилеву. Все три пьесы написаны в 1914 году. В 1915 году Стравинский сделал обработку Марша для 12 инструментов (не опубликована). Также в 1915 он написал обработку Польки для цимбал. Все три части впоследствии вошли в Сюиту № 2 для малого состава оркестра. Сведения приведены по: [6, с. 692, 711].

¹⁹ О контактах И. Ф. Стравинского с Н. Ф. Балиевым и воздействии спектаклей *Chauve-Souris* на замысел «Мавры» и его реализацию подробнее см.: [16, pp. 1549–1584].

²⁰ Стремясь адаптировать репертуар ко вкусам зарубежного зрителя, Н. Ф. Балиев не только переводил отдельные номера своих программ на другие языки, но и обновлял репертуар за счёт обращения к «интернациональным» жанрам, в первую очередь к классической оперетте. Так, для открытия парижского сезона 1920/1921 года он включил в программу «Песенку Фортуню» Ж. Оффенбаха. Резоны Балиева понять несложно. Оффенбах к этому времени был вполне интернациональным композитором, оказав колоссальное воздействие на развитие музыкально-театральных жанров других стран, да и сам жанр оперетты гарантировал успех в условиях подступающей глобализации. См. об этом: [15; 10].

²¹ Чуть более подробно о лондонском архиве см.: [3, с. 218–225].

²² По мнению Лоуренса Сенелика (Laurence Senelick), русские кабаре и театры миниатюр в эмиграции транслировали иностранному зрителю образ дореволюционной России как яркой, колоритной, сказочной страны, что и обеспечивало им успех не только в кругу эмиграции, но и среди иностранной публики (подробно об этом см.: [14, pp. 44–59]). Однако русских номеров в программах Н. Ф. Балиева было немало, а такой популярностью пользовалась именно «Катенька».

²³ Антонина Фехнер (1897–1979) – русская актриса театра и кино. В 1912–1914 служила в МХТ, позже – в «Летучей мыши». После революции – в эмиграции. С 1922-го жила и работала в США.

²⁴ Купеческая дочка Катенька танцует модный танец, которому она выучилась в пансионе, и собирается выйти замуж за офицера. Родители запрещают ей это, и Катенька притворяется умирающей. Однако как только получено согласие родителей на брак, Катенька «оживает».

²⁵ В программах «Летучей мыши» по отношению к одним и тем же сочинениям нередко использовались оба обозначения. Проблема жанровых определений подобного рода спектаклей пока не получила решения. Так, А. Белина в статье *Operetta in Russia and USSR* ставит в один – опереточный – ряд «Прекрасную Галатею» Ф. фон Зуппе и «Служанку-госпожу» Дж. Б. Перголези, поставленные в «Веселом театре для пожилых детей» [11, pp. 135–148]. Детальный анализ проблемы жанра см.: [12, pp. 1–13].

²⁶ Эфрос Н. Е. Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева... Цит. изд. С. 46.

²⁷ Буше-Борисова Р. В. Воспоминания... Цит. соч. // Там же. Л. 3.

²⁸ Л[еонид] С[абанеев]. Музыка в «Летучей мыши» // Театральная газета. 1916. № 41. С. 8.

²⁹ Архангельский А. Музыка и ритм сценического действия. Маски. 1912–1913. № 6. С. 22.

³⁰ Российское зарубежье во Франции (1919–2000). Биографический словарь.

URL: <https://dommuseum.ru/old/index.php?m=dist> (дата обращения: 12.04.2021).

³¹ Буше-Борисова Р. В. Воспоминания... Цит. соч. // Там же. Л. 1.

³² РГАЛИ. Ф. 837 (Н. А. Попова). Оп. 2. Ед. хр. 1402.

³³ РГАЛИ. Ф. 2691. Оп. 1. Ед. хр. 21.

³⁴ Янтарева Е. К юбилею Алексея Архангельского // Жизнь искусства. М., 1921. № 3. С. 4.

ЛИТЕРАТУРА

1. Близнюк М. И. Прекрасная Маруся Сава. Русская эмиграция на концертных площадках и в ресторанах Америки. М.: Русский путь, 2007. 416 с.

2. Дон Аминадо. Поезд на третьем пути. М.: Книга, 1991. 336 с.

3. Енукидзе Н. И. Музыка в «Летучей мыши»: по материалам архива из лондонского Музея Виктории и Альберта // Российско-британский культурный диалог: русская музыка в Великобритании – британская музыка в России: сб. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. 5–6 октября (Москва, ГИИ), 6–7 ноября (Великобритания, Uclan) 2019 года / ред.-сост. Е. А. Артамонова, Г. У. Лукина, О. М. Табачникова. М., 2020. С. 218–225.

4. Литаврина М. Г. Русский театральный Париж. СПб.: Алетейя, 2003. 224 с.

5. Наумов А. В. «В преддверии Саца»: Н. А. Манькин-Невструев – композитор и дирижёр Московского Художественного театра 1900-х годов // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2021. № 1. С. 195–201.

6. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. II: 1913–1922 / сост., текстолог. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. 800 с.

7. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика / сост., ред. перев., коммент., указ. и закл. ст. С. И. Савенко. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.

8. Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М.: Молодая гвардия, 2005. 527 с.

9. Файко А. М. Записки старого театрального. М.: Искусство, 1978. 279 с.

10. Becker T. Globalizing Operetta before the First World War // The Opera Quarterly. 2017. No. 11, Vol. 33, pp. 7–27.

11. Belina A. Operetta in Russia and USSR // The Cambridge Companion to Operetta / Ed. by A. Belina and D. B. Scott. Cambridge University Press, 2019, pp. 135–148.

12. Belina A., Scott D. B. Introduction // The Cambridge Companion to Operetta / Ed. by A. Belina and D. B. Scott. Cambridge University Press, 2019, pp. 1–13.

13. Sullivan L. Nikita Baliev's Le Théâtre de la Chauve-Souris: An Avant-Garde Theater // Dance Research Journal. Vol. 18, No. 2. Russian Folklore Abroad. Winter, 1986–1987, pp. 17–29.

14. Senelick L. Émigré Cabaret and the Reinvention of Russia // New Theatre Quarterly. 2019. Vol. 35, Issue 1, pp. 44–59.

15. Senelick L. Jacques Offenbach and the Making of Modern Culture. Cambridge University Press, 2017. 331 p.

16. Taruskin R. *Mavra: Sources and Style*. Richard Taruskin // *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography through Mavra*. Berkeley: University of California Press, 1996. 2 Vols, pp. 1549–1584.

Об авторе:

Енукидзе Натэла Исидоровна, кандидат искусствоведения, декан Историко-теоретико-композиторского факультета, доцент кафедры истории музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия),

ORCID: 0000-0003-0487-7371, telemuh@mail.ru

REFERENCES

1. Bliznyuk M. I. *Prekrasnaya Marusya Sava. Russkaya emigratsiya na kontsertnykh ploshchadkakh i v restoranakh Ameriki* [The Beautiful Marusya Sava. The Russian Emigrés at the Concert Venues and Restaurants of America]. Moscow: Russkiy Put', 2007. 416 p.

2. Don Aminado. *Poezd na tret'em puti* [The Train on the Third Track]. Moscow: Kniga, 1991. 336 p.

3. Enukidze N. I. *Muzyka v "Letuchey myshi": po materialam arkhiva iz londonskogo Muzeya Viktorii i Al'berta* [Music in the "Bat": Based on Archival Materials from the Victoria and Albert Museum in London]. *Rossiysko-britanskiy kul'turnyy dialog: russkaya muzyka v Velikobritanii – britanskaia muzyka v Rossii: sb. po materialam Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. 5–6 oktyabrya (Moskva, GII), 6–7 noyabrya (Velikobritaniya, Uclan) 2019 goda* [Russian-British Cultural Dialogue: Russian Music in the UK – British Music in Russia: Compilation of Materials of the International Scholarly and Practical Conference. October 5–6 (Moscow, State Institute of Art Studies), November 6–7 (UK, Uclan) 2019]. Ed. by E. A. Artamonova, G. U. Lukina, O. M. Tabachnikova. Moscow, 2020, pp. 218–225.

4. Litavrina M. G. *Russkiy teatral'nyy Parizh* [Russian Theatrical Paris]. St. Petersburg: Aleteyya, 2003. 224 p.

5. Naumov A. V. "V preddverii Satsa": N. A. Manykin-Nevstruev – kompozitor i dirizher Moskovskogo Khudozhestvennogo teatra 1900-kh godov ["On the Threshold of Satz": N. A. Manykin-Nevstruev – Composer and Conductor of the Moscow Art Theater of the 1900s]. *Manuskript* [Manuscript]. Tambov: Gramota, 2021. No. 1, pp. 195–201.

6. Stravinskiy I. F. *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii. T. II: 1913–1922* [Correspondence with Russian Communicants. Materials for a Biography. Vol. 2: 1913–1922]. Comp., text editing and commentary by V. P. Varunts. Moscow: Kompozitor, 2000. 800 p.

7. Stravinsky I. *Khronika. Poetika* [Chronicles. Poetics]. Comp., revised translation, comments, indexes and concluding article by S. I. Savenko. Moscow: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2012. 368 p.

8. Tikhvinskaya L. I. *Povsednevnyaya zhizn' teatral'noy bogemy Serebryanogo veka. Kabare i teatry miniatyur v Rossii. 1908–1917* [The Daily Life of the Theatrical Bohemia of the Silver Age. Cabaret and Miniature Theaters in Russia. 1908–1917]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2005. 527 p.

9. Fayko A. M. *Zapiski starogo teatral'shchika* [Notes of an Old Theater Goer]. Moscow: Iskustvo, 1978. 279 p.

10. Becker T. Globalizing Operetta before the First World War. *The Opera Quarterly*. 2017. No. 11, Vol. 33, pp. 7–27.

11. Belina A. Operetta in Russia and USSR. *The Cambridge Companion to Operetta*. Ed. by A. Belina and D. B. Scott. Cambridge University Press, 2019, pp. 135–148.

12. Belina A., Scott D. B. Introduction. *The Cambridge Companion to Operetta*. Ed. by A. Belina and D. B. Scott. Cambridge University Press, 2019, pp. 1–13.

13. Sullivan L. Nikita Baliev's Le Théâtre de la Chauve-Souris: An Avant-Garde Theater. *Dance Research Journal*. Vol. 18, No. 2. Russian Folklore Abroad. Winter, 1986–1987, pp. 17–29.

14. Senelick L. Émigré Cabaret and the Reinvention of Russia. *New Theatre Quarterly*. 2019. Vol. 35, Issue 1, pp. 44–59.

15. Senelick L. *Jacques Offenbach and the Making of Modern Culture*. Cambridge University Press, 2017. 331 p.

16. Taruskin R. Mavra: Sources and Style. Richard Taruskin. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography through Mavra*. Berkeley: University Press, 1996. 2 Vols, pp. 1549–1584.

About the author:

Natela I. ENUKIDZE, Ph.D. (Arts), Dean of the Music History, Music Theory and Composition Faculty, Associate Professor at the Department of Music History, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-0487-7371**, telemuh@mail.ru

