

РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА—  
ГИТИС

*театр*

*живопись*

*КИНО*

*музыка*

4 • 2011

Ежеквартальный альманах

Издается с 2008 года

МОСКВА

Учредитель  
РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА –  
ГИТИС

*Альманах зарегистрирован в Федеральной службе по надзору  
за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и  
охране культурного наследия.*

*Свидетельство о регистрации средства массовой информации  
ПИ № ФС77-27600 от 15 марта 2007 г.*

Главный редактор  
**К. Л. Мелик-Пашаева**

Редакционная коллегия  
**В. А. Андреев, А. В. Бартошевич, Д. А. Бертман,  
С. В. Женовач, Б. Н. Любимов,  
В. М. Турчин (отв. секретарь)**

Перевод на английский  
**Ю. М. Авакова**

На обложке  
Б. А. Покровский.  
Фото из семейного архива Б. А. Покровского

Публикации отвечают требованиям ВАК по научным направлениям:  
«Искусство», «Культура», «Эстетика»,  
«Просвещение», «Образование», «Педагогика»

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

© Российский университет  
театрального искусства –  
ГИТИС, 2011

## СОДЕРЖАНИЕ

### ТЕАТР

**Э. И. Титкова**

УЧИТЕЛЬ

К столетию со дня рождения выдающегося  
режиссера и педагога Бориса Александровича Покровского .....9

**Р. Е. Маркин**

УРОКИ СТУДЕНЧЕСКОГО ТЕАТРА .....18

**С. И. Гордеев**

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РЕЖИССЕРА И ПЕДАГОГА

В. А. ДАВЫДОВА (К ВОПРОСУ СОХРАНЕНИЯ

И РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИЙ РОССИЙСКОЙ

ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ) .....29

**С. Д. Черкасский**

К ВОПРОСУ О ЛОГИКЕ РАЗВИТИЯ СИСТЕМЫ

СТАНИСЛАВСКОГО,

или ВРЕМЯ ЧИТАТЬ СТРАСБЕРГА .....39

**М. В. Немчинский**

«МОСКВА ГОРИТ (1905 год)»

Московская постановка .....57

### ЖИВОПИСЬ

**Т. В. Портнова**

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТАНЦА К. СОМОВЫМ

И С. СУДЕЙКИНЫМ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЙ

ПРИРОДЕ РЕТРОСПЕКТИВИЗМА .....85

## **КИНО**

**Т. Н. Шеметова**

«УЖАСНОЕ» ИСКУССТВО:

ФИЛЬМЫ ЖАНРА СЛЭШЕР (SLASHER) .....101

## **МУЗЫКА**

**А. А. Бойко**

РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НА УРОКАХ

КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА И ФОРМИРОВАНИЕ

МУЗЫКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА .....123

**А. Ф. Мухамадеева**

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ПОЭТИКА:

МУЗЫКА А. ШНИТКЕ К ФИЛЬМУ Э. КЛИМОВА

«СПОРТ, СПОРТ, СПОРТ» .....135

**Т. В. Рыбкина**

НОВЫЕ ГРАНИ ВЕЛИКОГО ОБРАЗА:

ЖЕСТ И РЕЧЕВАЯ ИНТОНАЦИЯ

КАК ЭЛЕМЕНТЫ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ОПЕРЕ

(К 160-летию создания и постановки «Риголетто» Д. Верди) .....146

## **VARIA**

**А. А. Красильников**

ВЗГЛЯД ИНОСТРАННЫХ АВТОРОВ

НА ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ

ЗВУКОВОГО ПРОСТРАНСТВА

ИНТЕРАКТИВНОЙ КОМПЬЮТЕРНОЙ ИГРЫ .....159

**Т. Ю. Цибизова**

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

ОБУЧАЮЩИХСЯ КАК ОСНОВА

ПОЛУЧЕНИЯ ИНТЕГРАТИВНЫХ ЗНАНИЙ .....169

**THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC**

*Quarterly review*  
Established in 2008

**THEATRE**

<b>E. Titkova. THE TEACHER</b> To the 100th anniversary of B. A. Pokrovsky .....	9
<b>A. R. Markin. THE LESSONS OF THE STUDENT THEATRE</b> .....	18
<b>S. Gordeev. V. A. DAVYDOV, DIRECTOR AND TEACHER</b> (PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF NATIONAL THEATRE SCHOOL TRADITIONS) .....	29
<b>S. Tcherkasski. THE STANISLAVSKY SYSTEM:</b> LOGIC OF DEVELOPMENT or IT'S HIGH TIME WE READ STRASBERG .....	39
<b>M. Nemchinsky. «MOSCOW ON FIRE (1905)»</b> Moscow staging .....	57

**FINE ARTS**

<b>T. Portnova. DANCE INTERPRETATION: K. SOMOV</b> AND S. SUDEYKIN IN THE CONTEXT OF RETROSPEKTIVISM ....	85
--	----

## CINEMA

<b>T. Shemetova.</b> «HORRIBLE» ART: SLASHER FILMS .....	101
--	-----

## MUSIC

<b>A. Boyko.</b> THE METHODS OF AN ACCOMPANIST'S WORK AT CLASSICAL DANCE LESSONS AND MUSICAL REPERTOIRE FORMATION .....	123
---	-----

<b>A. Muhamadeeva.</b> DOCUMENTARY POETICS: ON MUSIC BY ALFRED SCHNITTKE TO THE FILM BY E. KLIMOV «SPORTS, SPORTS, SPORTS» .....	135
--	-----

<b>T. Rybkina.</b> NEW ASPECTS IN THE FORM OF A GREAT ALL-TIME CHARACTER: GESTURE AND SPEECH INTONATION AS EXPRESSIVE FEATURES IN OPERA (160th anniversary of the creation and the first staging of «Rigoletto» by G. Verdi) .....	146
--	-----

## VARIA

<b>A. Krasilnikov.</b> FOREIGN AUTHORS VIEW TO THE INTERACTIVE COMPUTER GAME'S SOUND SPACE FORMATION PROCESS .....	159
--	-----

<b>T. Tsibizova.</b> STUDENTS' RESEARCH ACTIVITY AS A PREDICATE FOR INTEGRATIVE KNOWLEDGE.....	169
---	-----

 *meamp*





## УЧИТЕЛЬ

К столетию со дня рождения выдающегося режиссера и педагога Бориса Александровича Покровского

В статье впервые публикуются письма Б. А. Покровского, адресованные автору, режиссеру Новосибирского театра оперы и балета. В 2012 г. — 100 лет со дня рождения Б. А. Покровского — ведущего режиссера оперы России в XX веке.

*Ключевые слова:* Б. А. Покровский, режиссура оперы, «Риголетто».

### **E. Titkova. THE TEACHER**

To the 100th anniversary of B. A. Pokrovsky

The article features unique material — letters addressed to the author who is the director of the Theatre of opera and ballet in Novosibirsk. The year 2012 happens to be the 100th anniversary of B. A. Pokrovsky who was the leading Russian opera director in the XX century.

*Key words:* B. A. Pokrovsky, opera directing, «Rigoletto».

Тысяча девятьсот шестьдесят пятый год. В Новосибирск, в театральное училище, приехал ректор ГИТИСа Матвей Алексеевич Горбунов, приехал как председатель комиссии на госэкзаменах. Третий курс, где я была студенткой, должен был показать «Соломенную шляпку» Лабиша. Примерно за десять дней до показа заболел наш руководитель — Роман Анатольевич Корох, и мне как самой старшей на курсе поручили доставить этот спектакль. После премьеры Матвей Алексеевич Горбунов предложил мне поехать в Москву поступать в ГИТИС на отделение режиссеров музыкального театра. Я сказала, что это невозможно, потому что надо много готовиться, если только на

---

\* *Титкова Элеонора Ивановна* — заведующая кафедрой музыкального театра Новосибирской Государственной консерватории, профессор, заслуженный деятель искусств РФ. В настоящее время главный режиссер Новосибирского театра музыкальной комедии. E-mail: priemnay@muzkom.ru.

будущий год, на что Матвей Алексеевич довольно категорично возразил: «В этом году курс набирает сам Покровский!» Я, к своему стыду, не знала тогда ничего про этого великого человека. Человека, который перевернул всю мою жизнь.

Я поехала в Москву и в течение полутора месяцев с восьми до восьми не выходила из Ленинской библиотеки. И вот вступительный экзамен! Конкурс был огромный, а взять должны были всего семь человек. Я была настолько уверена, что не поступлю, что взяла обратный билет на поезд «Москва — Новосибирск». Это меня как-то успокоило, и я чувствовала себя очень свободно: и пела, и танцевала, и стулья в ритме музыки расставляла, и цитатами из книг Станиславского сыпала так легко, как будто сама их придумала. Наконец Борис Александрович Покровский произнес: «Ну, хорошо, последний вопрос. Вот передо мной ваши документы, где написано, что у вас муж и дочка, и как вы хотите разрешить эту проблему?» Впервые за этот экзамен я замолчала и, наконец, изрекла: «Если случится такое несчастье, что я поступлю, тогда мне придется приехать сюда и учиться!» Все замолчали, а потом раздался общий смех, и Покровский сказал: «Послушайте, она парадоксально мыслит — ее надо брать!» Так я оказалась в ГИТИСе, на курсе самого Покровского. Какие педагоги были в то время! Евгений Алексеевич Акулов, Елена Семеновна Черная, Иосиф Матвеевич Рапопорт, Михаил Борисович Мордвинов, Григорий Нерсесович Бояджиев, Игорь Борисович Дюшен... И над всеми этими потрясающими педагогами царил Борис Александрович Покровский. Все, что давали нам наши учителя, мы оценивали только через призму режиссерского таланта Б. А. Покровского. В конце первого курса Борис Александрович назначил нам неожиданное время занятий — с шести до девяти утра. Это было так необычно, что до сих пор мы вспоминаем эти уроки как откровение самого Покровского: «Режиссер в любое время, в любом месте должен быть готов к работе». Необычность времени занятий рождало необычность восприятия. Абсолютная тишина в институте, приглушенный голос Покровского... Он говорит об опере «Князь Игорь»: «Вы знаете, что в финале оперы Игорь въезжает на белом коне, и народ поет ему славу?! За что, спросите вы? Жена ему говорила: “Не ходи”. Народ чуть ли не силой удерживал его от этого поступка. Нако-

нец, затмение — даже небеса против. А Игорь идет, несмотря ни на что и, конечно, терпит поражение. И вот он раненый (“рана и мой плен”), в рубище приползает к своему народу. И все понимают великий подвиг Игоря, который был совершен во имя освобождения народа. Когда люди поют ему славу, тем самым они дают клятву продолжить начатое Игорем дело».

А как он рассказывал об опере «Пиковая дама»! Да возможно ли перечислить все, что дал нам этот великий человек для будущей профессии и вообще для жизни. Вот один из экспериментов Покровского. Борис Александрович дает каждому оперу — мне — «Русалку» Дворжака — и задание написать все про это произведение: историю создания, зерно, сквозное действие и еще много чего. Когда мы все это написали, Покровский сказал: «Больше никогда этим не занимайтесь, вы литературой погасили свою фантазию. Вы должны все знать о произведении и потом забыть. Начать как с белого листа. Кармен, — а кто она такая? Думать, мыслить, анализировать отношения между действующими лицами... Это самая интересная работа. И если вы загоритесь этим произведением, это будет ваш счастливый час».

После летних каникул Борис Александрович всегда просил нас рассказать, что больше всего потрясло прошедшим летом. Я рассказала, как ехала домой из аэропорта и всю дорогу болтала о том прекрасном, что я увидела и узнала в ГИТИСе, о театрах, концертах... А муж мой очень печально заключил: «А у нас Алена (это моя дочь. — Э. Т.) в больнице». Я хотела продолжить, но Покровский прервал меня: «Знай когда остановиться. Ты сейчас поведала нам сюжет, который со временем может стать для тебя трагедией». Он был провидцем. Первое заключение — будь краток, второе — сумей сделать выводы, не скачи по поверхности анализируемых тобой событий: чем глубже копаешь, тем правильнее вывод.

На третьем курсе показывала сцену из «Прекрасной Елены», актеры — студенты нашего курса. Нельзя сказать, что наши ребята были атлетического телосложения, но все цари были раздеты — чуть прикрыто одно плечо и ноги до колен. Борис Александрович долго хохотал, а потом спросил, как мне удалось их раздеть и вытащить на всеобщее обозрение? Я ответила: «Убедила, что они прекрасны». «Ну, молодец! Для дела можно и польстить», — сказал Покровский.

Помню, где-то на втором курсе на показ экзаменационных сцен не пришли студенты — участники показа (они были не с нашего курса). У меня истерика. Вызвали «скорую». Вдруг Борис Александрович как закричит: «Какая “скорая”?! А ну позовите этого режиссера на сцену!» Я вышла. И Покровский при всех:

— Чего реवेशь?

— Не пришли на показ... — задыхаюсь я.

— А «скорая» при чем?

— С сердцем плохо.

— Если у тебя с сердцем плохо, то ты выбрала не ту профессию.

В это время подошли виновники этого инцидента. «Моментально на сцену, — скомандовал Покровский. — И посмотрим, что эта истеричка нам представит». С тех пор я никогда, что бы ни случилось, не показывала свои чувства, а тем паче слезы. Все! На всю жизнь!

Каждая встреча с Мастером была так интересна, что мы, студенты, сидели и слушали, не шелохнувшись, как под гипнозом. Но вот незаметно подошел финал. Будучи на четвертом курсе, я приехала в Новосибирский театр музыкальной комедии ставить детский спектакль «Робин Гуд». Театром тогда руководил А. Кордунер — недавний выпускник ГИТИСа. При встрече он мне сказал: «У тебя 17 дней. Поставишь — хорошо, не поставишь — я не виноват». В первый же день я написала на доске объявлений: «До премьеры осталось 17 дней». Нотного материала еще не было. Хорошо, что я знала весь музыкальный материал (окончила училище по классу фортепиано). Первые музыкальные уроки я вела сама. Потом пришли ноты, но они были не нужны — мы уже выучили весь материал. Желание во что бы то ни стало суметь поставить спектакль за 17 дней было очень велико. И я это сделала. Приехав в Москву, на уроке Покровского я похвасталась, что поставила спектакль за 17 дней. На что Борис Александрович сказал: «Значит, тебя хватило только на 17 дней». И я поняла: чем дольше работаешь над материалом, тем больше он для тебя открывается. Потом я проверила это на практике.

Мой первый большой спектакль был в Чебоксарах, в театре оперы и балета. Я ставила «Риголетто» Верди. В советское время было так, если герой беден, несчастен, да еще и урод, то он — положительный герой. А где же логика? Человек, преступивший все

законы общечеловеческой морали, ненавидящий всех людей за свое уродство, создавший атмосферу доносительства, тирании, ненависти... Воспитавший герцога в этой атмосфере. И в то же время его дочь Джильда — образец чистоты, доброты, невинности. В образе Риголетто столкнулись две противоположности... Но это разговор отдельный и долгий. Суть в том, что дирижер, который был назначен на этот спектакль, кинул в меня клавир и сказал, что не будет дирижировать спектаклем, где несчастный Риголетто выступает в роли монстра. И до самой премьеры я сама дирижировала все репетиции. Об этом конфликте я написала Борису Александровичу, и он мне ответил. И не просто ответил, а дал совет на всю оставшуюся жизнь — как должна вести себя женщина-режиссер. К слову, на одной из лабораторий Борис Александрович разобрал эту мою концепцию спектакля.

*Эля!*

*Получил ваше письмо.*

*1) Не надо спорить! Если дирижер или еще кто-нибудь чего-нибудь не понимает, то его переубедить нет смысла, все равно не поймет!*

*2) Свою концепцию нельзя подробно излагать. Всегда найдется «умный» возражатель. Надо делать (осторожно) спектакль, не обнаруживая словами свои мысли. То есть не надо много болтать! Надо делать спектакль, т. е. мизансцены. Идея обнаружится в самом конце, а не как декларация.*

*3) Нельзя нервничать! Нельзя показывать свои чувства. Нельзя обнаруживать свое «бабство». Любой, даже самый умный, мужчина хочет руководить женщиной-режиссером. Надо научиться играть в эту игру: Вами руководят и Вашим успехам радуются, как своим заслугам. Это — дополнительные заботы женщины-режиссера. Мужчина-дурак не простит Вашего превосходства.*

*4) Не делайте вида, что открываете Америку. Делайте вид, что с благодарностью учитесь. Без «самолюбия»!*

*5) Не воображайте, что Ваш 1-й спектакль (в Чебоксарах!) может быть «бомбой»! Постарайтесь поставить спокойный спектакль. Талант и мысль проявятся, если они есть. Не навязывайтесь! Короче говоря, речь не о мыслях и трактовке, а об умении работать в коллективе. Это сейчас — самое главное.*

*б) Не приставайте к дирижеру с советами. Конечно, он будет дирижировать, как дирижировал 40 лет. А как иначе? Наивно думать, что он будет как-то иначе трактовать музыку! Может быть, в мире есть 3—5 дирижеров, которые могут трактовать. Уверен, что в Чебоксарах такого нет. Будьте реальны! Желаю успеха и верю в него. Покровский*

Когда я закончила ГИТИС спектаклем «Обручение в монастыре» Прокофьева, встал вопрос об аспирантуре или ассистентуре-стажировке, благо закончила я институт с отличием. Я подошла к Борису Александровичу, попросила его быть моим научным руководителем и подала реферат по опере «Пиковая дама». Он взял эти мои рукописи и кинул их мне со словами: «Спектакли надо ставить, а не бумажками заниматься». И хотя я сдала все кандидатские экзамены, я не пошла дальше, так как начались постановки в консерватории с замечательными дирижерами А. И. Жоленцем и Ю. Н. Факторовичем. Работать со студентами над спектаклями, особенно теми, которые нигде не шли, было творческим наслаждением: Мысливичек «Сконфуженный Парнас», Стравинский «Похождения повесы», Бэла Барток «Замок герцога Синяя борода», Смелков «Пегий пес, бегущий краем моря», Лисицын «Пир во время чумы», Кротов «А зори здесь тихие». Интересоваться мало идущими произведениями — это тоже завещал нам Борис Александрович Покровский.

В 1977 году я была в Чехословакии, в Брненской академии музыки, где ставила спектакль «Молодая гвардия» Мейтуса и вела курс музыкальных режиссеров. На одном из занятий мы разбирали оперу «Борис Годунов», возникли некоторые вопросы, которые я и задала в письме Борису Александровичу. Он ответил! И опять, уже в который раз, я поражаюсь, как этот гениальный человек, режиссер находит время для ответов своей бывшей ученице.

*Дорогая Эля!*

*Ваши письма получаю с опозданием, т. к. лежу долгое время в больнице.*

*На Ваш вопрос ответить нелегко, потому что в нашем деле нет рецептов, и для того, чтобы о чем-либо судить, надо посмотреть. Наша профессия — профессия глаз.*

Для меня очевидно одно: художественный образ спектакля рождается от столкновения, сцепления, взаимовлияния оперы и данного театра (режиссер, актеры, художник). Элемент, предъявляемый театром, тоже рожден оперой, под ее влиянием, но есть продукт данных людей, творящих в конкретных условиях места и времени.

Игра «в поддавки» с оперой окончится иллюстрацией музыки (мелодия, ритм и т. д.). Это увлекает потому, что просто и очевидно, но это не искусство специфического оперного склада. В каком «ритме» должны жить Ленский и Ольга во время диалога Онегина и Татьяны в 1-м акте? В своем, не связанном с музыкой Онегина и Татьяны. Это простой пример противопоставления «ритма» персонажа «ритму» звучащей сейчас музыки. Есть сотни других, более сложных сочинений и случаев, когда действующее лицо должно жить в своем ритме. Но этот свой ритм должен быть найден пониманием роли музыки в данный момент. Возможны случаи совпадений, но к совпадениям надо прийти тем же путем — собственного действенного анализа смысла звучащего образа. Человек может идти на пуантах, а может воображать, что идет на пуантах, а сам ползет, как черепаха.

Многообразие возможных сочленений — прелесть и сила оперной режиссуры.

Песня Шинкарки только на первый взгляд весела (по словам и музыке). В этой «веселости» Шаляпин увидел то, что не видят посредственности, — горе! Без всякой сексуальной мечты!!! Идея «сексуальности» у Вас возникла от прямолинейной иллюстрации слов и музыки. А веселую песню можно петь, чтобы не заплакать. Конечно, для этого надо быть Шаляпиным, но и мы должны стремиться к этому. Так возник мой «перпендикуляр». Но это все — теория, для серьезного диагноза надо посмотреть. Желаю успеха! Покровский

Одна из заповедей Бориса Александровича Покровского: «Если два актера находятся на одной роли и они оба талантливы — для каждого из них это счастье. Чем профессиональнее твой соперник, тем больше ты у него возьмешь». У нас в театре были два актера на амплуа простаков — Владимир Галузин и Александр Вискрибенцев. Они соревновались буквально во всем. Вл. Галузин замечательно пел, но уступал в пластике, Ал. Вы-



скрибенцев потрясающе двигался, но в вокальном отношении отставал от своего партнера по роли. Один тянулся за другим. И что в результате? Ал. Выскрибенцев — народный артист РФ, а Вл. Галузина как замечательного актера и певца знает весь мир. Вот во что вылилось это соперничество.

Сейчас я продолжаю работать в театре музыкальной комедии в качестве главного режиссера и в консерватории — заведующей кафедрой музыкального театра. Как много выпущено актеров-вокалистов, которым я передаю заповеди моего Учителя — Бориса Александровича Покровского. Девять из моих учеников стали народными артистами, среди них: Владимир Галузин — Мариинский театр, Александр Выскрибенцев — Новосибирск, Валентина Цыдынова — Бурятия, Валерий Гильманов — Большой театр, Этери Гвазава — Германия, Ольга Титкова — народная артистка, ученица Б. А. Покровского, работает в Новосибирской консерватории на кафедре музыкального театра, где ведет курс актерского мастерства, профессор. Всех перечислить, конечно, невозможно, так как за сорок лет работы в консерватории и в театре выпущено больше двухсот актеров музыкального театра. Все они являются «внуками», наследниками и продолжателями оперного дела Великого режиссера. Он начертал путь развития оперного искусства, которому сам Борис Александрович был так верен. Все наносное уйдет. Истина останется.

Борис Александрович Покровский (1912—2009) — великий русский оперный режиссер, с именем которого связаны лучшие страницы истории не только отечественного, но и мирового оперного искусства, народный артист СССР, профессор, лауреат многих российских и зарубежных премий: Ленинской премии (1980), Государственных премий СССР (1947, 1948, 1949, 1950), Государственной премии РСФСР (1995) за спектакли последних лет и Государственной премии России (2004) за спектакли «Сорочинская ярмарка» и «Юлий Цезарь и Клеопатра», лауреат театральных премий «Золотая маска» за спектакли Камерного музыкального театра (1996) и в номинации «За честь и достоинство» (2004), лауреат премии имени К. С. Станиславского (2003); кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством I степени», награжден орденами Ленина (1967, 1976), орденами Трудового Красного Знамени (1972,



1982) и медалями. Приверженец Станиславского, ученик Мейерхольда, однокурсник Товстоногова, дружил с Шостаковичем. Его постановки дали сценическую жизнь многим новым или давно забытым произведениям, он является первым постановщиком всех опер Сергея Прокофьева.

На сцене главного театра страны им создано более 40 оперных постановок, до сих пор составляющих славу Большому театру.

На программке спектакля «Кто ты?» М. Таривердиева (постановка Покровского) Борис Александрович мне написал: «Может ли женщина быть режиссером? Докажите!» Всю жизнь стараюсь доказать это своему учителю, гениальному режиссеру, моему родному человеку.

Однажды я была проездом в Москве и попала на репетицию к Борису Александровичу. Он вошел в аудиторию и позвал меня. Посадил рядом, взял мою руку и в течение всей репетиции держал ее. Я очень переживала, как пройдет моя поездка в США, где я должна была ставить «Женитьбу Фигаро» Моцарта. После репетиции Борис Александрович сказал: «Все у тебя будет хорошо». Как ворожея... И действительно, премьера прошла с большим успехом. Сколько творческой силы было у этого человека, если каждого, кто с ним работал, он одаривал частицами своего творческого и человеческого таланта.

В дни выпуска премьер я звонила Борису Александровичу, говоря: «Это Эля Титкова из Новосибирска». Это было как пароль, и разговор продолжался. И сейчас я хочу подписать эти воспоминания теми же словами:

*Эля Титкова из Новосибирска*

## УРОКИ СТУДЕНЧЕСКОГО ТЕАТРА

Задача художественного вуза, расположенного в провинции, дать своим студентам, будущим режиссёрам любительского театра и театрализованных представлений и праздников, разносторонние знания в области сценических искусств. Воспитывая будущих режиссёров, педагоги стремятся показать на ярких примерах возможности театрального пространства, новые сценические решения, отражающиеся реалии быстро меняющегося мира.

*Ключевые слова:* студенческий театр, спектакль, режиссёр, поэзия, сценическое искусство, театрализованное представление, провинция.

### **R. Markin. THE LESSONS OF THE STUDENT THEATRE**

The task of an art university located in province is to give its students — the future directors of amateur theatres, theatrical performances and festivals various ways and opportunities of getting acquainted with the multi-color palette of performing arts. When teaching future directors the university professors strive to show on vivid examples how theatrical space has been constantly expanding and gaining more and more in exploring forms and acquiring intensity. It happens due to new stage solutions that meet changing reality and public demands.

*Key words:* student theatre, performance, director, poetry, stagecraft, theatrical performance, province.

Порог нашего института переступил новоиспечённый студент, пожелавший получить профессию режиссёра любительского театра или театрализованных представлений и праздников. Как правило, он знает о профессии лишь в общих чертах и по знаменитым фамилиям — Станиславский, Мейерхольд, Туманов, Юрий Любимов... Задача кафедры режиссуры института — дать

---

\* *Маркин Роман Евгениевич* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры Рязанского филиала Московского государственного университета культуры и искусств. E-mail: Anisina\_L@mail.ru.

студентам теоретические знания в сложнейшем из искусств — театральной режиссуре и практические навыки в данной сфере.

Одна из трудностей овладения этой профессией состоит в том, что театральное искусство многолико. Сегодня и отечественный театр, и зарубежный предлагают столь разнообразную палитру направлений, стилей, форм, что поначалу студенту легко и растеряться. Кто есть кто и что есть что, чему и почему отдаётся предпочтение постановщиками и исполнителями? Будущие режиссёры должны ответить на эти вопросы ещё на студенческой скамье.

Театроведческой литературы по этой теме достаточно. Но одно дело обо всём об этом прочитать, другое — увидеть, ведь театр — искусство не только драматического слова, но и зрелища. И тут возникает сложность — прежде всего в обучении студентов, которые учатся в провинции.

Возьмём наши столицы — первопрестольную и северную. Здесь большое количество театров, стоящих на разных художественных платформах, отличающихся друг от друга концепциями, — т.е. системами взглядов на сценическое искусство, творческим почерком постановщиков и исполнителей. МХАТ, Малый, петербургский БДТ, Вахтанговский, Таганка, «Сатирикон», театр Романа Виктюка... А сколько театральных студий, где идут эксперименты!.. Прибавим к этому ещё и музыкальные театры, где тоже востребована режиссура как особый вид театрального искусства, ведущий за собой все остальные — актёрское, сценографию, музыкальную иллюстрацию и т.д.

Столичный студент имеет возможность увидеть всё это своими глазами, а подчас даже и поучаствовать в различных спектаклях, в известной степени определиться в своих художественных симпатиях, что потом скажется на его творческой работе, поиске новых форм.

В провинциальной театральной жизни нет такого набора «красок», она более однотонна. И вовсе не потому, что провинциальные театры и их артисты более тусклые. Таланты есть везде. Кроме того, провинция менее, нежели столица, привержена «моде», она сохраняет традиции, национальную основу русской культуры в целом и в части театра.

Но, конечно, столичного пиршества красок в провинции нет. Обычно в губернском городе один драматический театр, куколь-

ный и театр юного зрителя, впрочем, даже не в каждом областном центре есть ТЮЗ.

Значит, задача художественного вуза, расположенного в провинции, в данном случае Рязанского заочного института (филиала) Московского государственного университета культуры и искусств, дать своим студентам, будущим режиссёрам любительского театра и театрализованных представлений и праздников, возможность познакомиться с многокрасочной палитрой сценического искусства. С этой целью при кафедре режиссуры был создан студенческий театр «Дом напротив» (здание института находится напротив областного театра драмы — отсюда и такое название). И уже несколько лет существует практика проведения целого ряда зачётов и экзаменов в виде «полнометражных» спектаклей и театрализованных представлений. Студенты сами выбирают драматургический материал, находят режиссёрское решение, распределяют роли, ведут репетиции. Конечно, всё это под контролем педагогов, но творческая самостоятельность всячески поощряется.

В 1997 году студенческий театр «Дом напротив» показал курсовой спектакль по чеховским рассказам (художественный руководитель курса С. Полупанов). Обращение второкурсников, будущих режиссёров, к творчеству Чехова не случайно. И не только потому, что он — великий мастер прозы. С его драматургией связано появление невиданного доселе направления, необычного для театра того времени стиля. «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», поставленные на рубеже XIX—XX веков на сцене МХТ, знаменовали собой важнейший этап в развитии театрального искусства — рождение и становление сценического психологического реализма.

Его эстетической и профессиональной платформой сделалась знаменитая «система Станиславского», которая провозгласила основой актёрской игры искусство подлинного переживания, а не имитацию чувств. Известный театровед и театральный критик К. Л. Рудницкий в своей монографии «Русское режиссёрское искусство. 1898—1907» так характеризует новаторство МХТ: «Сцена переставала быть подмостками, где играют, она становилась миром, где живут» [*К. Л. Рудницкий*, 1989, с. 82].

Вот студенты и вознамерились «примерить на себя» систему Станиславского через инсценировку чеховских рассказов — под-

готовить и сыграть спектакль в традициях сценического реализма, искусства переживания. Будущие режиссёры поставили перед собой задачу, точнее, «сверхзадачу» — через обычную жизнь обычного человека передать драматизм его существования в привычных обстоятельствах. И даже если человек попадает в нелепые, смешные ситуации и вызывает смех, чаще всего этот смех с горчинкой или оттенком грусти. Пример — тот же рассказ «Хористка» с его заключительной фразой: «Она вспомнила, как три года назад её ни за что, ни про что побил один купец, и ещё громче заплакала».

Конечно, в спектакле — в самом инсценировании чеховских рассказов, в их постановке — были слабые места. Так, некоторые исполнители нет-нет да и сбивались на натурализм, комикование, не свойственное чеховскому «настроению». Но ведь на сцене был всего-навсего второй курс.

В целом же спектакль заслужил положительную оценку на кафедре режиссуры и, судя по реакции зрительного зала, произвёл неплохое впечатление на публику. А самое главное — студенты получили хороший урок общения со школой сценического реализма.

Это же направление театрального искусства продемонстрировали весной 2007 года пятикурсники (художественный руководитель курса — В. Сорокин). В переполненной студенческой аудитории три вечера подряд шёл спектакль по известной пьесе Г. Запольской «Мораль пани Дульской». Дипломники поставили перед собой задачу — продемонстрировать реалистическую школу актёрской игры, богатые возможности психологического театра, основы которого заложены К. С. Станиславским. Это можно только приветствовать. В последнее время на отечественных подмостках наблюдается излишнее увлечение формотворчеством — ради самого формотворчества. И даже возникает некая парадоксальная ситуация: классический реализм воспринимается как новаторство. Короче — «назад, в будущее!»

Актуальна и «сверхзадача» спектакля, определённая его участниками как неприятие бездуховности потребительского общества, к которому принадлежит семейство Дульских и в которое зачем-то устремилась сегодня немалая часть наших сограждан.

Знакомясь с историей развития отечественного театра, появлением на сценическом пространстве различных театральных

направлений, новых форм выражения, наши студенты стараются применить их на практике. Поэтому закономерно, что в «Доме напротив» появляются спектакли с ярко выраженной идеей «искусства представления», с поисками условных форм в драматическом искусстве, приверженцем которых выступал Всеволод Мейерхольд. Вспомним хотя бы его «биомеханику», суть которой сводилась к действию, к марионеточности форм, подчинению всего строя спектакля живописной гармонии и поэтической символике. Мейерхольд утверждал: «Так как творчество актёра есть творчество пластических форм в пространстве, то он должен изучить механику своего тела. Это ему необходимо, потому что всякое проявление силы (в том числе и в живом организме) подчиняется единым законам механики (а творчество актёра пластических форм в пространстве сцены, конечно, есть проявление силы человеческого организма)» [В. Э. Мейерхольд, 1968, с. 488].

Режиссёрский почерк Мейерхольда в 1910 — 1920-е годы — широкое театральное действо, где от актёра требовалось прежде всего владение пластическими и музыкальными ритмами, а сам театр опирался на традиции площадного действа с его яркой зрелищностью.

И вот на сцену театра «Дома напротив» выходят колоритные герои сказки Карло Гоцци «Любовь к трём апельсинам». Правда, это не совсем Гоцци: это пьеса Леонида Филатова по мотивам знаменитого итальянца. Но остались принципы, идущие от средневековой итальянской комедии дель арте — карнавальное действо, гротеск, импровизация, буфф...

Студенты придумали любопытный режиссёрский «ход», который помог им установить прямую связь со зрительным залом. Непосредственно спектаклю предшествовал «театрализованный рассказ» о талантливом актёре и драматурге Леониде Филатове — выпускнике прославленного театрального училища имени Щукина. Ведя этот «рассказ», исполнители то и дело обращались к сидящим в зале педагогам — Николаю Черкасову (художественный руководитель курса) и Роману Маркину: «Так ли, Николай Константинович? Верно ли, Роман Евгениевич?»

И это получилось достаточно органично в плане общей художественной концепции спектакля: оба педагога тоже (как и автор пьесы) — выпускники «Щуки» и тоже отдадут должное зрелищ-

ности, динамике театрального действия. И совершенно естественно при подготовке спектакля «Любовь к трём апельсинам» его участникам вспоминался Всеволод Мейерхольд — этот выдающийся реформатор сцены. Он выпускал журнал под названием «Любовь к трём апельсинам», где пропагандировал традиции комедии дель арте.

Можно вспомнить и такую студенческую работу, как спектакль «Мария из Магдалы», поставленный по мотивам пьесы М. Метерлинка — одного из отцов символистской драмы.

Что это такое, студенты знали — читали, учили. И представляли себе творчество Метерлинка как некую противоположность реалистическому сценическому искусству, нечто возвышенное, проникающее в тайны бытия... Но это — теория, а как всё это воплотить на сцене?

В истории отечественной режиссуры есть такой знаменательный факт: перед символистской поэтикой Метерлинка остановился даже сам Станиславский. И, будучи человеком мудрым, чрезвычайно проницательным, пригласил себе в помощники Мейерхольда. Так была организована Студия на Поварской, для поиска новых средств выразительности.

И в наше время наши студенты поступили так же. Как писала местная пресса, они, по примеру Станиславского, тоже призвали в помощники «знающих людей» — своих педагогов Романа Маркина (художественный руководитель курса) и педагога по пластике и сценическому движению Михаила Изенькова. Постановка по Метерлинку была обоюдным желанием учителей и учеников.

Рязанская театральная критика посчитала нужным подробно проанализировать спектакль. В нём, как и в пьесе, писали рецензенты, поднимается вечный вопрос человеческого выбора, победы духовного начала над грешной плотью. Через земные соблазны, душевное смятение приходит Мария из Магдалы к прозрению: предназначение человека в служении вечной истине.

Необычен и одновременно оправдан выбор сценического пространства спектакля. Это широкая лестница, которая даёт возможность наглядно показать, как легко низвергнуться в преисподнюю и как труден путь наверх. Важным элементом сценографии стали качели, неожиданно спустившиеся откуда-то сверху. Раскачиваясь, они то возносят героев к горным высотам,

то возвращают их к земной юдоли. Вверх — вниз, вверх — вниз... Двое на качелях — Мария и её возлюбленный, римский легионер Люций Вер. И всё-таки она уходит от него туда, где возникает светлый Божественный образ. А на качелях одиноко раскачивается, взлетая, её огненно-красный шарф.

Характеры героев, их непростые, драматические взаимоотношения передаются не только через слово, но и через пластику, танец, музыку. Всё это создаёт несколько ирреальную атмосферу спектакля, что уже изначально определено духом самой пьесы Метерлинка.

Понятно, что постановкой спектакля руководили педагоги. Но, как отмечали рецензенты, «студенты не были просто исполнителями — они внесли свою лепту и в режиссуру, и в пластику, и в хореографию... А иначе и быть не могло — ведь это дипломный спектакль будущих режиссёров. Но и актёрами они оказались очень способными» [*В. Гордиенко, Н. Федосов. Символизм без символятины и абсурд без абсурда — «Приокская газета» 19 мая 2000 г.*].

Работая со студентами, воспитывая будущих режиссёров, педагоги кафедры режиссуры нашего института стремятся на ярких примерах показать, как постоянно расширялось и расширяется, прибавляет в красках театральное пространство. Это происходит за счёт новых сценических решений, которые отвечают меняющейся действительности, запросам общества. Убедительное доказательство — появление в середине 60-х Московского театра драмы и комедии на Таганке на базе Московского театра драмы и комедии.

Первым спектаклем нового театра стал студенческий «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта. Это была работа студентов-дипломников Московского театрального училища им. Б. Шуккина (художественный руководитель курса Ю. Любимов). Любимов возглавил объединённый коллектив и определил его культурные ориентиры. «Он искал новый сценический стиль, стиль синтетический, который вобрал бы в себя достижения и новации Е. Вахтангова, В. Мейерхольда, Б. Брехта» [*К. Смолина, 2001, с. 454*]. Автор книги «100 великих театров мира», К. Смолина так характеризует типично-таганковскую постановку — спектакль «Десять дней, которые потрясли мир»: «В этом “народном представле-



нии с пантомимой, цирком, буффонадой и стрельбой” по мотивам книги Джона Рида на помощь романтической патетике прославления революции были привлечены средства хореографии, пантомимы, песни, кинопроекция и т.д.» [там же].

Традиции первых спектаклей Таганки живы на российском сценическом пространстве и сегодня. И, хочется отметить, студенческая молодёжь испытывает к ним особый интерес. Привлекает полная свобода в выборе выразительных средств — от привычных до самых неожиданных, в возможности каждого исполнителя проявить свои «индивидуальные» таланты — в хореографии ли, в пении ли, в кукловодении и даже в цирковом искусстве. Всё это будущие режиссёры и постарались предъявить публике в спектакле по феерии А. Грина «Алые паруса» (2005 г., художественный руководитель курса Роман Маркин).

Действие развернулось в институтском фойе, где на глазах зрителей студенты установили декорацию, разложили реквизит... Как бы безмолвно говоря тем самым: вот мы, студенты, сейчас собираемся разыграть перед вами, дорогие зрители, историю девочки Ассоль и капитана Грея, которая, как все вы знаете, закончилась появлением алых парусов.

Во время подготовки спектакля, а она, учитывая сжатые сроки сессий для заочников, шла буквально день и ночь, студенты стремились глубже проникнуть в специфику жанра. А это в данном случае было очень нелегко: надо проникнуть в каждую из составляющих жанра, а потом объединить их в единый жанр. Так, чтобы, скажем, «Театр теней» органично сочетался с «дворовой песней» 50-х типа «В Кейптаунском порту» и с современными музыкальными ритмами.

И ещё на один момент стоит обратить внимание. По крайней мере ему уделит отдельный абзац рецензент газеты «Рязанские ведомости». Речь идёт о таком сложном компоненте действия, как «игра со зрителем». Артисты показывают зрителям, как делать из листочков бумаги кораблики. Да-да, те самые игрушечные детские кораблики, которые во все времена «бороздили» воды ручешек и ручейков. А потом «артисты раздают зрителям бумажные кораблики — как бы уменьшенные копии того корабля, к которому спешит Ассоль. Эти кораблики остаются у зрителей и после спектакля, напоминая им об алых парусах Веры, Надежды и

Любви» [Г. Чернова. Уроки «Дома напротив» для артистов и зрителей — «Рязанские ведомости» 23 марта 2007 г.].

Творческая свобода была предоставлена студентам и при подготовке спектакля «Барышня-крестьянка» по А. С. Пушкину. Вообще-то третьекурсники готовились к экзамену по сценическому движению и пластике. Но молодёжь и педагоги Михаил Изеньков и Роман Маркин настолько увлеклись работой, что родился целый спектакль, который был несколько раз показан для широкой публики на сцене концертного зала института.

Пушкинская повесть, как никакое другое произведение, подходит для «перевода» на язык сценического действия в стиле синтетического театра, где соединяются, сливаются самые разные жанры. Здесь и чисто драматический пласт. И чтецкий — на протяжении всего спектакля звучали пушкинские стихи и проза. И стилизация народной игры — в «горелки». И фехтование, и пластические «этюды» — жизнь «деревьев» во время свидания героев в лесу. И даже кукольный театр: собака Берестова в виде презабавной перчаточной куклы. Зрители реагировали на эту «неожиданную собаченцию» очень бурно — смехом, аплодисментами, криками «браво».

Всё это — не современный «стёб» на тему классического произведения. Студенты сумели почувствовать, писала местная пресса, что «такое смешение жанров — в художественной логике самой пушкинской повести. Ведь её интрига закручена на идее маскарада: всё началось с того, что барышня обрядилась в крестьянку» [В. Гордиенко. Во всех ты, душечка, нарядах хороша — «Приокская газета» 5 марта 1999 г.].

Лучшие традиции Таганки получили развитие, конечно, с учётом специфики студенческой учебной сцены, и в «поэтическом театре». И вот что примечательно: будущие режиссёры не хотят копировать Ю. П. Любимова — его «Антимиры» А. Вознесенского, «Послушайте...» Маяковского, «Товарищ, верь...» по Пушкину или «Владимира Высоцкого»... Педагоги учат своих питомцев самостоятельности в творчестве. Хотя, чего греха таить, в режиссёрской сфере давно уже ходит шуточный афоризм, оправдывающий «заимствования»: «Это — не плагиат, это — цитата».

Поэтический театр востребован в институте потому, что он — явление многожанровое, предоставляющее постановщику воз-

возможность вести поиск новых выразительных средств. И ещё: кафедра режиссуры нашего вуза готовит режиссёров как любительского театра, так и театрализованных представлений и праздников. Значит, наши воспитанники должны научиться организовывать, проводить и праздники поэтические.

В студенческом театре «Дом напротив», конечно же, предпочтение отдавалось и отдаётся классической литературе. «Песня про купца Калашникова» по Лермонтову (художественный руководитель курса Н. Черкасов) объединила и режиссёров, и инструменталистов, и хореографов...

Думается, хороший урок самим себе и однокашникам преподали студенты, подготовившие спектакль «Пушкинский венок» (художественный руководитель курса М. Изеньков). «Венок» был «сплетён» из музыкально-драматических этюдов на пушкинские сюжеты — «Царевна-лебедь», «Ярмарка» (поп и Балда), «Дуэль» (Онегин и Ленский), «Ах! умолчу ль о мамушке моей» (теневой театр: Сашенька слушает сказку)...

Рецензент отмечает: «Казалось бы, такие разные, такие несоединимые этюды. Но соединились же каким-то чудесным образом. Театр, при всех своих выверенных теориях и практиках, «замешан» ещё и на неразгаданном таинстве» [*Г. Чернова. Уроки «Дома...» — «Рязанские ведомости» 23 марта 2007 г.*].

Шёл на сцене студенческого театра и спектакль по поэме А. Блока «Двенадцать». Здесь также синтез разных жанров сценического искусства — и декламация, и пантомима, и «пластическая драма»... Но, конечно же, главный акцент был сделан на звучащем поэтическом слове, которое соединило все формы, жанры, компоненты спектакля.

Поэтический спектакль — не простой жанр. И здесь, пожалуй, самая большая сложность — чтение самих стихов. Потому что не всякий, даже хороший актёр умеет читать стихи. Но в данном случае студентов «спасают» искренность, чувство сопричастности к мироощущению, мировосприятию лирического героя, к мировоззрению автора.

Это в значительной степени проявилось в спектакле «Серебряный вальс» по мотивам любовной лирики выдающегося русского поэта-шестидесятника Евгения Маркина (художественный руководитель курса Р. Маркин). Это была не литературная ком-

позиция, а самый настоящий спектакль со своей сюжетной линией, героями, сквозным действием, конфликтом и т.д. «Чётко заявлена «сверхзадача»: утверждение, вслед за поэтом, мысли о том, что любовь — это дар Божий, что она — великое чувство, которое возвышает душу, делает человеческую жизнь осмысленной и прекрасной» [А. Смирнов. Двое во времени — «Вечерняя Рязань» 9 октября 2003 г.].

По отзывам выпускников нашего института, студенческий театр «Дом напротив» сыграл огромную роль в овладении ими азами режиссёрской профессии. Творческая связь питомцев вуза со своим институтом, своим театром не прекращается и после получения диплома. Хорошей традицией стало проведение в институте театрального фестиваля «Весна на бис!». Это показ спектаклей, которые привезли на праздник выпускники вуза разных лет. Как правило, это очень разные постановки — по направлению, стилю, форме. Они вызывают интерес и у публики, и у нынешних студентов, и у педагогов.

И это ещё раз подтверждает мысль о том, что творческое начало, заложенное в студенческие годы, даёт хорошие всходы.

#### Список литературы

*Гордиенко В.* Во всех ты, душечка, нарядах хороша // Приокская газета 5 марта 1999 г.

*Гордиенко В., Федосов Н.* Символизм без символятины и абсурд без абсурда // Приокская газета 19 мая 2000 г.

*Мейерхольд В. Э.* Актёр будущего и биомеханика: Доклад 12 июня 1922 года // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: часть вторая: 1917—1939. М., 1968.

*Рудницкий К. Л.* Русское режиссёрское искусство. 1898—1907. М., 1989.

*Смирнов А.* Двое во времени // Вечерняя Рязань 9 октября 2003 г.

*Смолина К.* Сто великих театров мира. М., 2001.

*Чернова Г.* Уроки «Дома напротив» для артистов и зрителей // Рязанские ведомости 23 марта 2007 г.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РЕЖИССЕРА И ПЕДАГОГА  
В. А. ДАВЫДОВА (К ВОПРОСУ СОХРАНЕНИЯ  
И РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИЙ РОССИЙСКОЙ  
ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ)

Статья посвящена творчеству режиссера и театрального педагога Виктора Александровича Давыдова. Анализируется его оригинальный способ создания спектакля, проблема взаимодействия режиссера и актера, а также сценическое воплощение режиссером замысла постановки. На примере художественной и педагогической практик В. А. Давыдова можно исследовать становление и развитие старейшего театрального коллектива России — Ярославского академического драматического театра им. Ф. Г. Волкова, при котором в 1962 году было открыто театральное училище (ныне — Ярославский государственный театральный институт).

*Ключевые слова:* Давыдов, актер, режиссер, школа ГИТИСа, Ярославский театр им. Ф. Г. Волкова, спектакль, режиссерский метод, драматургия, театральная педагогика, Ярославское театральное училище, Ярославский театральный институт, театральная традиция.

S. Gordeev. V. A. DAVYDOV, DIRECTOR AND TEACHER  
(PRESERVATION AND DEVELOPMENT  
OF NATIONAL THEATRE SCHOOL TRADITIONS)

The article deals with the cultural impact of V. A. Davydov as theatre director and pedagogue by analysing his original way of performance creation. The author concentrates on the problem of director-actor interaction, as well as on the way the director visualised the staging conception in its integrity. Davydov's artistic and pedagogical quests are closely connected with the coming into being of the oldest theatre formation in Russia, namely that of F. G. Volkov's known as Yaroslavl Academic Drama Theatre which gave birth to a theatre school (now Yaroslavl State Theatre Institute) in 1962.

---

\* *Гордеев Сергей Иванович* — кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой режиссуры Харьковской государственной академии культуры. E-mail: rector@ic.ac.kharkov.ua.

*Key words:* Davydov, actor, director, GITIS school, F. G. Volkov Yaroslavl Theatre, performance, direction method, dramaturgy, theatre pedagogics, Yaroslavl Theatre School, Yaroslavl theatre Institute, theatre tradition.

В современной культурной исторической ситуации национальный провинциальный театр, как и другие сферы художественной жизни России, находится в постоянном творческом поиске. Его успешность в значительной мере зависит от оптимального соотношения традиций и новаций в русской театральной культуре. Это обстоятельство привлекает внимание исследователей к тем ярким представителям сценического искусства, которые всегда придерживались традиций отечественной театральной школы, но при этом постоянно двигались вперед, открывая новые горизонты профессионального мастерства.

Одним из таких представителей русской сцены был Виктор Александрович Давыдов (1919—1987), сценическая и педагогическая деятельность которого охватывает достаточно большой и важный период развития театральной культуры Ярославля (1955—1987).

Его творчество в эпоху перемен общественной атмосферы в стране было связано со своим временем, с идеологической и культурной жизнью общества, его историей, с эволюцией театрального искусства.

Родился В. А. Давыдов 16 ноября 1919 года в Харькове. Участник Великой Отечественной войны, награжден двумя орденами Красного Знамени. Мастерство режиссера формировалось под влиянием театральной школы ГИТИСа, где он получил театральное образование, окончив институт в 1945 году. Затем в течение 10 лет работал режиссером крупнейших театров Харькова, Днепропетровска, Севастополя, Свердловска. Судя по рабочим записям в дневнике Давыдова, не сразу раскрылся его своеобразный талант [В. А. Давыдов, 1985, с. 27]. Давыдову пришлось пройти через множество терний, режиссер переживал наряду с подъемами кризисы и спады, но были и поразительные открытия в тех спектаклях, где он обнаруживал в тематике драматургии проблемы, которыми «болел» сам. Вспоминая годы своего режиссерского становления, Давыдов с благодарностью

говорил о той школе, которую он получил в ГИТИСе, о тех педагогах, которые оказались чуткими, понимающими, привили ему преданность к профессии. Но, наверное, более всего своими достижениями Давыдов обязан самому себе, беспокойству своей натуры, постоянному самоконтролю, незаурядной воле, жажде самоусовершенствования.

У режиссера почти не было свободного времени «в чистом виде»: театр, встречи со зрителями, посещение художественных выставок, концертов, поиски новых книг (он следил за новинками литературы, имея прекрасную домашнюю библиотеку) — во всем этом для него заключались и работа, и отдых, а главное, это все служило материалом для будущих давыдовских постановок. Из тех же его рабочих дневников видно, что прежде чем встретиться с актерами, художником, композитором перед постановкой новой пьесы Давыдов очень много работал в библиотеках, искал и выписывал необходимые ему сведения, связанные с эпохой пьесы, этикетом, особенностями творчества автора, посещал художественные музеи, знакомился с исторической архитектурой. И затем уже дома обрабатывал всю информацию, анализировал, систематизировал, чтобы в любой момент использовать собранные материалы в своих спектаклях. Так он становился энциклопедически образованным человеком, поражая актеров, друзей, знакомых, специалистов в разных областях творчества своими профессиональными знаниями [К. А. Юхотникова, 2000, с. 4].

Начиная с 1955 года по 1970 год его творческая, а затем и педагогическая деятельность неразрывно была связана с Ярославлем.

Период работы Давыдова в Ярославском театре им. Ф. Г. Волкова, а позже — в Ярославском театральном училище — наиболее продуктивный период его творчества. Он заслуживает пристального внимания искусствоведов, исследующих историю волковской сцены, так как дает возможность рассмотреть своеобразие сценического метода режиссера, его педагогических принципов, определить особенности и место его личности в провинциальном социокультурном пространстве.

Имя Давыдова-режиссера было хорошо известно в Ярославле в 1960—1980 годах не только мастерам сцены, но и театральной общественности, и всем, кто интересовался искусством

театра. Он был популярен, так как любил работать над произведениями разных жанров, особенно над комедиями, а также над пьесами с лирико-драматическим уклоном, со сложными людскими судьбами, которые с удовольствием принимались зрителем. «При этом режиссер обращался в основном к современной драматургии и зарубежной классике. Почему-то не поставил в Ярославле ни одной пьесы А. Н. Островского, хотя пользовался его богатым наследием в своей педагогической деятельности — в работе со студентами театрального училища», — пишет в своей статье о Давыдове Ксения Юхотникова [там же, с. 5].

Среди большого количества поставленных В. А. Давыдовым спектаклей в историю волковского театра вошли его лучшие работы — это «Вечно живые» и «В день свадьбы» В. Розова, «Гостиница “Астория”» и «Океан» А. Штейна, «Бранденбургские ворота» М. Светлова, «104 страницы про любовь» Э. Радзинского, «Зыковы» М. Горького, «Остров Афродиты» А. Парниса, «Доктор» Б. Нушича, «Такая любовь» П. Когоута, «Сирано де Бержерак» Э. Ростана, «Дурочка» Лопе де Вега, «Скандалное происшествие мистера Кэтла с миссис Мун» Д. Пристли, «Ретро» А. Галина (последняя работа), в которых наиболее ярко раскрылся постановочный талант Давыдова. Среди средств выразительности, безошибочно определявших его индивидуальную режиссерскую манеру, выделяется легендарная театральность. «Он умел находить выразительную сценическую форму своих постановок, декорационного оформления, отыскивать множество колоритных мизансцен, эффектных сценических приемов. Благодаря этому давыдовские спектакли были живыми, лишенными академической застылости», — вспоминает сегодня засл. артист России, профессор В.И. Цветков, долгие годы работавший рядом с Давыдовым на ярославской сцене и в Театральном училище [*В. И. Цветков, 2005*].

К этому необходимо добавить, что особенной театральностью отличались его постановки для детской аудитории. Виктор Александрович Давыдов очень любил работать для детей, которые всегда восторженно принимали его спектакли, яркие, красочные, полные режиссерской выдумки и неожиданных театральных чудес: «Горя бояться — счастья не видать» С. Маршака, «Судьба барабанщика» по А. Гайдару, «Великий волшеб-



ник» Губарева, «Том — большое сердце» Богомазова, «Мал, да удал» В. Гольфельда, «Пакет из Африки» Л. Гарабина и другие.

Если попытаться охватить художественный диапазон Давыдова в целом, то естественно будет причислить его — режиссера театра и к постановщикам массовых зрелищ. Его вклад в создание Театра массовых форм в Ярославле достаточно заметен. В 1960—1970 годах он был фактически единственным режиссером всех торжественных массовых праздничных представлений, всегда содержательных, веселых и увлекательных — таких, например, как 950-летие Ярославля, дни юбилея пионерской организации, получивших заслуженную высокую оценку у мастеров этого вида искусства и у зрителя. Много помогал коллективам художественной самодеятельности города и области.

Возвращаясь к театральной деятельности Давыдова, необходимо заметить, что он одним из первых почувствовал, что провинциальная сцена того времени остро ощущала потребность в разгерметизации, в освобождении из, казалось, навсегда очерченных ей методом соцреализма границ и кордонов.

Ставя современные по содержанию и форме спектакли, стремясь к обобщению явлений окружающей жизни, он черпал вдохновение в творчестве актеров волковской труппы. Такой спектакль, как «104 страницы про любовь» явился своеобразным манифестом для целого ряда постановок на современную тему, определивших почерк «давыдовской режиссуры». Многие спектакли вслед за «104 страницы про любовь», шли без занавеса, что ломало классическую театральную традицию, приближало сценическую жизнь героев к реальной. Установка на отражение жизни без прикрас, такой, какая она есть, проявлялась как в режиссерском, так и в изобразительном решении. Многие сцены в давыдовских спектаклях напоминали документальный репортаж о советской действительности («В день свадьбы», «Вечно живые» В. Розова). Это же сказывалось и в необычайно правдивой, заостренной по характеристикам сценических персонажей, игре актеров, прежде всего Ф. Мокеева, Э. Сумской, С. Тихонова, Ф. Раздьяконова, Т. Поздняковой и др.

В процессе подготовки спектаклей Давыдов широко использовал возможность этюдного метода работы с актером, введенного в режиссерский обиход М. О. Кнебель, преподававшей долгие

годы в ГИТИСе режиссуру. Именно этюдный метод и станет в дальнейшем основным педагогическим приемом, который будет использовать режиссер в процессе обучения своих воспитанников актерскому мастерству в Ярославском театральном училище.

Вместе с Ф. Е. Шишигиным, С. К. Тихоновым, Н. И. Терентьевой, Ю. Ю. Коршуном, В. С. Цветковым и другими мастерами волковской сцены Давыдов явился основателем Театрального училища в Ярославле, где с первого дня преподавание расценивал как своего рода миссию. Он щедро делился со своими воспитанниками богатыми знаниями и большим интересным жизненным опытом. Недаром ученики Виктора Александровича с благодарностью говорят о его занятиях не только как о насыщенных, разнообразных и по-своему занимательных уроках познания премудростей актерской профессии, но и как о своеобразной театральной школе. У режиссера было правило занимать своих учеников в спектаклях Театра им. Ф. Г. Волкова, постановщиком которых он был. Таким образом, его воспитанники имели возможность встречаться на сценических подмостках лицом к лицу с мастерами волковской сцены, наблюдать за ними, перенимать опыт и традиции. В частности, автору статьи довелось участвовать, будучи учащимся ЯТУ в массовых сценах таких давыдовских постановок, как «В день свадьбы», «Дурочка». Разные по жанрам и стилистике спектакли имели общее: они были ярко театральны, в них блистало своим талантом целое созвездие ведущих актеров театра.

Спектакли Давыдова, особенно на современную тему, для ярославского зрителя были откровением — имели успех у поклонников. Но находились и такие, кто не принимал его искусство — чиновники, отвечающие в городской администрации за культуру. Кричащая правда о «благополучной» жизни людей в тоталитарной системе бывшего Советского Союза обнажалась в давыдовских спектаклях, вызывала у зрителя понимание. Постановки бурно обсуждались, но не только зрителем, а и чиновниками от власти. И, как правило, запрещались.

Так случилось, к примеру, в 1968 году, когда В. А. Давыдов поставил спектакль по пьесе известного, маститого драматурга В. А. Соловьева «Мыслящие, любящие и одержимые» (спектакль по праву мог бы войти в число лучших его работ). «Пьеса рассказывала о периоде нэпа. Главный герой, коммунист Карпов, в силу

своей безграмотности и политической ограниченности, не понял и не принял нэпа, считая его возвратом к “проклятому прошлому”, “забвением и предательством революционных идей”. Пресловутое “за что боролись” постепенно привело его к мародерству и предательству. Такой образ коммуниста не устраивал партийное руководство города и области. Хотя в пьесе и был антипод Карпову, но он показался им не таким масштабным и, по мнению чиновников, не удерживал нужного равновесия сторон. Несмотря на то, что пьеса была разрешена к постановке Главлитом, рекомендована Министерством культуры СССР, в городе началась кампания “по уничтожению спектакля”. Первым шагом стала рецензия, вышедшая на следующий день после премьеры в областной газете “Северный рабочий” (случай исключительный, ибо рецензии обычно печатать не спешили, они выходили недели через три после появления спектакля) под красноречивым заголовком “В кривом зеркале” (авторы Г. Баунов и О. Коротаев). Спектакль фактически был объявлен антисоветским. Обсуждение его на собрании коллектива в присутствии автора В. А. Соловьева, представителей обкома КПСС и Управления культуры ни к чему не привело: доводы в пользу спектакля, приводимые В. А. Соловьевым, В. А. Давыдовым и участниками спектакля не были услышаны. Ф. Е. Шишигин как главный режиссер пытался “спасти спектакль”, предлагая драматургу внести изменения в пьесу, связанные с трактовкой образа главного героя, но В. А. Соловьев принадлежал к тем авторам, которые не пишут под диктовку, тем более по требованию или заказу. После шести представлений спектакль был снят с репертуара. “Крайним” в этой ситуации оказался, конечно же, В. А. Давыдов, тем более, что он к тому же не был членом КПСС. Никто из “сильных мира министерского” не захотел вмешиваться в местный конфликт. Создалась атмосфера, при которой Виктор Александрович не мог уже работать по-прежнему. Он сам подал заявление об уходе. Формально его никто не увольнял, ему даже “помогли” устроиться в Архангельский театр главным режиссером, хотя на такие должности беспартийных обычно не назначали» [К. А. Юхотникова, 2000, с. 5].

Работа в Архангельске не сложилась. Давыдов не смог «прижиться» в городе. Да и по натуре своей, по складу характера просто не мог быть главным режиссером.

Вскоре В. А. Давыдов оставляет Архангельск и переезжает в Пензу, некоторое время работает там успешно под руководством главного режиссера пензенского театра С. Рейнгольда. После смерти С. Рейнгольда возвращается в Ярославль, куда его все время тянуло. Давыдову дали разовую постановку в волковском театре — «Ретро» А. Галина, которая и стала его последней работой в жизни. Он почувствовал себя здесь ненужным, очень переживал, молча, не жалуясь, оставаясь прежним оптимистом, но повернуть время вспять было невозможно.

Тяжелая болезнь (последствия ранения в годы войны) свела его в могилу. Виктор Александрович умер 13 октября 1987 года, похоронен в Ярославле на Игнатовском кладбище. Город и театр лишился незаурядного своеобразного художника, подлинно интеллигентного человека, влюбленного в Ярославский край, беззаветно преданного искусству, своей профессии.

Жизнь Виктора Александровича продолжается в его учениках, которых он воспитал настоящими профессионалами. Они работают в разных городах страны и в республиках ближнего зарубежья. Немало их трудится и в Театре им. Ф. Г. Волкова. Многие имеют звания и возглавляют театральные коллективы. Например, народный артист России Сергей Яшин после обучения в ЯТУ, закончив режиссерский факультет ГИТИСа, руководит Московским театром им. Н. Гоголя, а в его родном Харькове успешно работает заслуженный деятель искусств Украины, заведующий кафедрой режиссуры Харьковской государственной академии культуры, профессор Сергей Гордеев. Главным режиссером волковского театра был до недавнего времени тоже ученик В. А. Давыдова — Владимир Боголепов, заслуженный деятель искусств Кабардино-Балкарии и России, так же как и С. Яшин, прошедший школу ГИТИСа.

Подводя итог сказанному, необходимо еще раз подчеркнуть, что Виктор Александрович Давыдов отдал ярославской сцене лучшие годы своей творческой жизни. К Ярославлю Виктор Александрович «прикипел» сердцем, считая его своей второй родиной.

Не получивший никаких званий, он тем не менее оставался одним из интереснейших режиссеров театра и педагогов Ярославского театрального училища. Человек бесспорно талантливый, исключительной эрудиции, высокой культуры, художник широкого

диапазона, неиссякаемой творческой и постановочной фантазии, удивительной трудоспособности, он прекрасно разбирался в живописи, архитектуре, музыке, к тому же обладал феноменальной памятью, что было очень важными режиссерскими качествами.

Он не сделал карьеры, он к ней не стремился — он просто работал, считал себя обыкновенным человеком с обыкновенной судьбой. И все-таки это была незаурядная личность. У него всегда было много друзей. Если кто-то нуждался в дружеской поддержке, он всегда оказывался рядом в трудную минуту, помогая по мере сил и возможностей. Татьяна Позднякова, заслуженная артистка России, — одна из учениц Давыдова — как нельзя лучше выразила свое отношение к этому талантливому, интеллигентному, прекрасному человеку: «...его же любили. Любили многие. Он — это щедрость и великодушие, и рыцарство, и деликатность, и ненавязчивость. Мы провели около него свою юность. Он делал нас Людьми» [*Т. Позднякова, 1987*].

И последнее в этом неоконченном разговоре о мастере. Современное театроведение России располагает разнообразным материалом, отражающим основные этапы становления и развития сценического искусства одного из лучших провинциальных театров — Театра им. Ф. Г. Волкова, а также многих выдающихся мастеров волковской сцены. Однако режиссерская и педагогическая деятельность В. А. Давыдова, внесшего заметный вклад в развитие национальной театральной культуры, до сих пор не осмыслена наукой. Сегодня мы только ставим эту проблему в рамках данной статьи, не претендуя на всестороннее осмысление творчества режиссера. Проблема может быть изучена в двух аспектах: в генетическом, относящемся к происхождению, становлению Давыдова как режиссера и педагога, одного из «фундаторов» Ярославской театральной школы и в конкретно биографическом. Индивидуальные творческие приобретения Давыдова, его стиль, метод режиссерского мышления, этические и театральные традиции гитисовской школы, что нашли отражение в его сценическом и педагогическом искусстве, в творчестве его учеников, актеров, с которыми он работал в разные годы на волковской сцене, должны найти достойное продолжение в следующих поколениях этого театра. Ибо, как сказал К. С. Станиславский, «традиция — это факел, который передается из рук в руки, от мастера к ученику».

## Список литературы

Автобиографические записи В. А. Давыдова. 1985 г. // Архив семьи Давыдова. Харьков.

Письмо Т. Поздняковой к С. И. Гордееву от 21 октября 1987 г. // Личный архив С. И. Гордеева.

Фонограмма беседы С. И. Гордеева с В. И. Цветковым, 2005 г. // Личный архив С. И. Гордеева.

*Юхотникова К. А.* Талант вне карьеры // Ярославская культура. Зима 2000 года. №1(9).

К ВОПРОСУ О ЛОГИКЕ РАЗВИТИЯ  
СИСТЕМЫ СТАНИСЛАВСКОГО,  
или ВРЕМЯ ЧИТАТЬ СТРАСБЕРГА

В статье идет речь о раннем и позднем периодах творчества Станиславского, анализируется метод физического действия, метод действенного анализа, этюдный подход, рассматривается развитие взглядов Станиславского на аффективную память и действие, а также отличие системы Станиславского от её модификации в методе (the Method) Ли Страсберга (1901—1982), знаменитого педагога, воспитавшего три поколения звёзд американского театра и кино. Приводятся примеры из практики Первой студии МХТ и Актерской студии Страсберга, актуальные и для современной театральной педагогики.

*Ключевые слова:* актёрское мастерство, театральная педагогика, система Станиславского, Метод Ли Страсберга, аффективная память, Н. В. Демидов, Первая студия МХТ, Актёрская студия Страсберга.

**S. Tcherkasski. THE STANISLAVSKY SYSTEM:  
LOGIC OF DEVELOPMENT  
or IT'S HIGH TIME WE READ STRASBERG**

The article clarifies correlation of early and later Stanislavsky System's periods. Layers of multicomponent Stanislavsky's heritage are analyzed — Method of Physical Actions, Method of Action Analysis, Etude Technique. Evolution of Stanislavsky's ideas on affective memory and action are discussed. Differences of approach to these essential elements of actor's creative state form the distinction between the Stanislavsky System and its interpretation in the Method, developed by Lee Strasberg (1901—1982), who trained three generations of American film and theatre actors. Historical examples of affective memory's application in the Moscow Art Theater's First Studio and Strasberg's Actors Studio might be of value to modern actor's training.

---

\* *Черкасский Сергей Дмитриевич* — кандидат искусствоведения, доцент, руководитель актерской мастерской Санкт-Петербургской академии театрального искусства. E-mail: sergei@ST1676.spb.edu ; sdtcher@yahoo.com.

*Key words:* Acting, Actor's training, the Stanislavsky System, the Method of Lee Strasberg, affective memory, Nikolay Demidov, Art Theatre First Studio, Actors Studio.

В отрицательной внутренней рецензии 1956 года на рукопись Н. В. Демидова, которая называлась «Творческий процесс на сцене» (впоследствии «Искусство жить на сцене» [Н. В. Демидов, 1965]) М. О. Кнебель писала: «Далеко не все предложенное К. С. Станиславским еще осуществляется на практике, еще многое не осознано, многое не понято, не изучено, но богатство его наследия неисчерпаемо. Поэтому нельзя и думать о противопоставлении методики Н. В. Демидова — К. С. Станиславскому» [М. О. Кнебель, л. 59].

Автор книги «О действенном анализе» естественно не могла принять позицию Демидова, умалявшую не только этот самый действенный анализ, но даже роль действия в создании творческого самочувствия актёра. А сама Кнебель именно этот репетиционный подход Станиславского тридцатых годов считала главным его наследием, ей и принадлежит этот термин — метод действенного анализа.

Позиция Кнебель подкрепляется суждением историка системы Станиславского Г. В. Кристи (1954): «Длинный ряд элементов творческого самочувствия актера, обнаруженных и изученных Станиславским на различных этапах его жизни в искусстве, объединяется теперь [в 1930-е годы] в одном понятии — действие... Действие, которое прежде стояло в общем ряду со всеми другими элементами, по существу, *вобрало в себя все без исключения элементы «системы»* (курсив мой. — С. Ч.); внимание, воображение, чувство правды, общение, ритм, движение, речь и т. д. стали выгладеть на этом заключительном этапе как необходимые условия совершения действия, как органически присущие ему элементы» [Г. В. Кристи, 1954, с. XXVIII].

Наверное, по-своему Мария Осиповна была права, собирая на рубеже шестидесятых все силы в единый «действенный» удар по фальшивому, декламационному театру пятидесятых и отменяя любые другие методики, включая даже ранние исследования самого Станиславского, который, как известно, в 1910-е годы



аффективную память полагал краеугольным камнем полагал творчества актёра.

Так сложилась ясная и простая схема, укоренившаяся в сознании большинства театральных практиков: ранний Станиславский (ведущий элемент Системы<sup>1</sup> — аффективная память) и поздний Станиславский (ведущий элемент Системы — действии). В раннем периоде Константин Сергеевич только начинал исследование законов актерского творчества и действовал по извинительной неопытности не всегда правильно, в позднем, — наконец, всё стало правильно — потому что «Станиславский перерос увлечение буржуазной психологией и аффективной памятью», и его «упражнения 1930-х годов были уже свободны и от налёта идеализма Рибо и от мистицизма йоги» [С. В. Гуннуус, 1967, с. 32]. По этой логике получается, что поздний период отменяет ранний.

И в 1960—1980-е годы принципы действенного мышления настолько превалировали, что Г. А. Товстоногов, один из самых значимых теоретиков Системы, давший многим её понятиям самые точные определения, заменил термин Станиславского «театр переживания» на «театр действия».

Прошло время, качнулся маятник театральной педагогики. Достигнув серьёзных успехов в действенном видении окружающего мира и театрального спектакля, театральная теория и практика стала обращать внимание и на другие элементы творческого самочувствия актёра. Творческое наследие Станиславского получило развитие и возможность многообразия интерпретации.

Так, важнейшее открытие Станиславского тридцатых годов — метод физических действий, скомпрометированный в практике МХАТ СССР 1940 — 1950-х годов и его руководителя М. Н. Кедрова, приобрёл новое звучание в работе великого польского режиссера Ежи Гротовского, который, развивая понятие физического действия по Станиславскому, довёл его до действия архетипического. А осмысление творческого наследия Стани-

---

<sup>1</sup> Поскольку сам Станиславский и пишущие о его работе в разные годы писали слово «система» по-разному: «система», Система, или просто система, в настоящей статье мы пишем согласно нормам современного языка — система Станиславского или Система, но в цитатах оставляем форму написания цитируемого автора.

славского в области физических действий совместно с исследованиями физического самочувствия Немировичем-Данченко и осознание их неразрывной связи привело в 1990-е годы к созданию концепции физического бытия<sup>2</sup>.

Метод действенного анализа — другое важнейшее открытие позднего Станиславского, — получив своё начальное развитие в практической работе М. О. Кнебель и А. Д. Попова, был разработан теоретически и самой М. О. Кнебель, и Г. А. Товстоноговым, многие терминологические определения которого стали уже классическими. Весомый вклад в развитие метода действенного анализа внесли работы А. М. Поламишева, предложившего свой подход к событийному анализу пьесы, и М. В. Сулимова, давшего ряд методологических разработок начального периода работы над пьесой. А ученик Кнебель А. А. Васильев, опираясь в своем раннем творчестве на опыт метода действенного анализа, расширил и переосмыслил его, выведя на просторы игрового театра и предложив «игровой концепт» и новые способы анализа драматургического материала от финального события пьесы.

Третье направление поисков Станиславского — этюдная техника — сегодня выделяется из метода действенного анализа, составной частью которого она многими полагалась раньше (по Кнебель, его первая часть — разведка умом, вторая — разведка телом через этюды). Лозунгом этого направления в развитии Системы можно считать тезис Станиславского, высказанный в беседе с Б. В. Зоном: «Этюдами мы вспоминаем жизнь», что приводит к неограниченным возможностям в разработке многообразия типов этюдов, к созданию этюдной репетиционной философии. Стараниями З. Я. Корогодского, В. М. Фильштинского и Л. А. Додина этюдная техника становится важным фактором театральной педагогики и театральной практики. Мощного союзника это направление развития идей Станиславского получило в лице Н. В. Демидова. В начале XXI века, наконец, были изданы четыре тома его «Творческого наследия» (куда в том числе вошла вышеупомянутая книга «Искусство жить на сцене»), и сегодня его подходы к подсознанию актёра кажутся первосте-

---

<sup>2</sup> Термин «концепция физического бытия» предложен В. М. Фильштинским [В. М. Фильштинский, 2006, с. 83].

пенно важными. По-своему развивает этюдную философию и практику М. М. Буткевич, чьи «опыты» и «эксперименты» прокладывают путь в игровой театр, тем самым ещё раз доказывая полновластие Системы не только на территории психологического театра.

И не случайно Л. А. Додин в одной из своих бесед привлекает внимание не к позднему, а к позднему Станиславскому, когда «от достаточно жестких методов, которые для многих и являются системой Станиславского, методов, описанных в его книгах, разработанных терминологически: “сквозное действие”, “сверхзадача” и т. д., — он пришел к логике *свободного поиска свободной жизни свободного человеческого духа* (курсив мой. — С. Ч.), что труднее всего описать и что очень нелегко нащупать» [Л. А. Додин, 2001, с. 111]. Ту же мысль развивает и В. М. Фильштинский. Он обращает внимание на «некое “разветвление” интересов К. С. Станиславского» в 1930-е годы, когда наравне с методом физических действий и методом действенного анализа создатель Системы «практиковал и... некие *свободные режиссерско-педагогические приемы работы* (курсив мой. — С. Ч.)» [В. М. Фильштинский, 2006, с. 65].

Таким образом, творческое наследие позднейшего Станиславского воспринимается сегодня как многомерное, состоящее как минимум из трёх важных направлений: из метода физических действий, объединённого с концепцией физического самочувствия Немировича-Данченко, из метода действенного анализа и из этюдного подхода [там же, с. 83].

Историки Системы тоже вносят свою лепту в переосмысление логики её развития. Публикуются ранее неизвестные материалы, которые дают новое представление о разработке Станиславским различных элементов Системы, в том числе и двух важнейших — аффективной памяти и действия, с приоритетом интереса к которым и связывают традиционную периодизацию Системы.

Вот что, оказывается, писал Константин Сергеевич в письме переводчице своей книги Э. Хэпгуд от 11 декабря 1936 года — через месяц после выхода в Америке его книги «Работа актера над собой» (An Actor Prepares): «По поводу аффективной памяти. Это название принадлежит Рибо. Его раскритиковали за такую терминологию, так как происходит путаница с аффектом. На-

звание Рибо уничтожено и не заменено новым, определённым. Но надо же мне называть *самую главную* память, на которой основано почти всё наше искусство (курсив мой. — С. Ч.). Я и назвал эту память эмоциональной (т.е. памятью чувства).

Это неправда и полная бессмыслица, что я отказался от памяти на чувствования. Повторяю: она — главный элемент в нашем творчестве. Я должен был только отказаться от названия (аффективная) и более, чем когда-нибудь, признать значение памяти, которую подсказывает нам чувство, т.е. то, на чём зиждется наше искусство» [В. В. Дыбовский, 1992, с. 314—315]. И примеров опоры Станиславского на механизмы аффективной памяти в практической работе с актером в 1930-е годы можно найти множество — и в записных книжках Константина Сергеевича [К. С. Станиславский, 1986, с. 272, 291], и в записях Зона [Б. В. Зон, 1955, с. 473—475, 487—488], и в программе Оперно-драматической студии [К. С. Станиславский, 1990, с. 502].

Архивные документы раскрывают также, как сталинская цензура принуждала Станиславского не только переименовать аффективную память в эмоциональную, но и отказаться от упоминания йоги в «Работе актера над собой». Хотя около трети элементов Системы, перечисленных в этой книге, и по сей день развивается йоговскими тренингами, а важнейший тезис Станиславского «к бессознательному через сознательное» и его концепция сверхсознания напрямую заимствованы из йоги [С. Д. Черкасский, 2010, с. 254—267].

Более того, стал ясен политический подтекст разделения Системы на раннюю — несовершенную — это еще при «проклятом царизме», и позднюю — истинную, осуществленную в момент торжества соцреализма.

И когда сегодня, в новой исторической перспективе, читаем рукопись «Работа над ролью. “Горе от ума”», написанную в 1916—1920 годах (опубликованную лишь в 1957 году), становится ясно, что Станиславский и в этот период знает и использует понятия сквозного действия и сверхзадачи. И набор элементов Системы был сформирован уже в 1910-е годы, причём действие занимало в этом ряду далеко не последнее место, в особенности после сдвига интересов Станиславского в сторону внешней техники, произошедшего после его творческого кризиса в ролях Сальери (1915) и

Ростанева (1917). Недаром студиец А. Д. Дикий, вспоминая шекспировскую постановку 1917 года пишет, что Станиславский «энергично ломал студийную традицию утончённого расслабленного психологизма... Весь спектакль “Двенадцатая ночь” был, по существу, *уроком действия* (курсив мой. — С. Ч.)», и что он убирал всё, «что могло увлечь студийцев на привычный для них путь отвлечённого “переживания”» [А. Д. Дикий, 1957, с. 290].

Следовательно, поздний Станиславский не отказывается от аффективной памяти и продолжает опираться на неё в практической работе. А ранний Станиславский достаточно понимает природу действия и тоже использует его в репетиционной практике (ещё в 1908 году в репетициях «Ревизора» Константин Сергеевич искал «гвоздь» роли, т.е., по позднейшей терминологии, — сквозное действие роли).

В чем же тогда состоит сдвиг, произошедший в Системе в 1930-е годы? И каково соотношение раннего и позднего её периодов?

Предваряя публикацию «Работы актера над собой» в новом собрании сочинений Станиславского А. М. Смелянский, который использует термин «метод физических действий» как синоним «методу действенного анализа», пишет: «До сих пор нельзя считать проясненным вопрос о соотношении системы и “метода физических действий”». Есть точка зрения, согласно которой “метод” не добавление к тому, что сделал Станиславский до начала 30-х годов, а качественный переворот в его представлениях о природе творчества актера и режиссера. Есть и другая точка зрения, учитывающая глубокую связь последних экспериментов Станиславского с духом системы» [А. М. Смелянский, 1989, с. 29].

Это и есть поставленный выше важнейший вопрос: отменяет ли поздний Станиславский раннего Станиславского, или они находятся в гармоничной связи. Смелянский отстаивает целостность Системы: «Для нас несомненно одно: если понимать систему не как катехизис или учебник, а как “целую культуру” (а именно так понимал ее Станиславский), то последние его открытия без всякой натяжки вписываются в контекст этой культуры, не имеющей завершения и открытой для дальнейших поисков» [там же]. Такое целостное ощущение Системы, восприятие её развития не по линейному сценарию, когда после-

дующие открытия отменяют предыдущие, а как восхождение по спирали, вбирающее всю многосложность поисков Станиславского, представляется чрезвычайно важным для сегодняшней театральной теории и практики. Ведь при различиях в подходах, приёмах и методах разных лет, задача Станиславского во все годы была одна — добиться живого актерского существования во всей его полноте, добиться живого чувства.

И логика развития системы Станиславского не просто связана с заменой одного приоритетного элемента другим. Её путь — от анализа отдельных элементов творческого самочувствия и открытия (через экспериментальную психологию Рибо и практику йоги) роли бессознательных процессов в творчестве актера — к разработке различных методов, приёмов, подходов сознательного контроля над бессознательным (упражнения на аффективную память, метод физических действий, этюдный подход и т.д. и т.п.).

Однако в 1930-е годы Станиславский действительно перешел от приемов пробуждения чувств посредством аффективной памяти (логика чувств) к провокации рождения чувства посредством точного действия. Значит действие всё-таки «важнее»? Защитников этой позиции найдется предостаточно<sup>3</sup>.

Прислушаемся к тем, кто высказывает другую точку зрения. Руководитель Актерской студии Ли Страсберг (1901—1982), один из самых влиятельных педагогов актерского мастерства XX века, который, по точному замечанию А. М. Смелянского, создал «индустрию Станиславского в Америке» [О. В. Егошина, 2009], писал: «В последний период своих исследований Станиславский сосредоточился на попытке стимулировать актерскую эмоциональную подлинность простыми и ненасильственными методами. К сожалению, правильное утверждение Станиславского о том, что эмоциям нельзя командовать напрямую, привело к ложному заключению, что они не могут быть стимулированы, что их нельзя побудить. Станиславский никогда не отказывался от требования к актеру быть способным *прожить* роль. Однако в

---

<sup>3</sup> Автор настоящей статьи, выпускник мастерской М. В. Сулимова, стоит в своей режиссерской практике на позициях действенного анализа, на прочном основании классической ленинградско-петербургской режиссерской школы 1960—1980-х годов Г. А. Товстоногова, М. В. Сулимова, А. А. Музиля.

связи с трудностями, с которыми он столкнулся, он надеялся стимулировать актера, *который был уже натренирован в эмоциональных реакциях* (курсив мой. — С. Ч.), посредством психофизических действий» [L. Strasberg, 1987, p.151].

Выделенное курсивом замечание принципиально — к выполнению действия «допускался» лишь актер уже, т. е. предварительно натренированный в эмоциональных реакциях, что порой упускается практиками действенного метода.

«Я же, — продолжает Страсберг, — никогда не испытывал трудностей при использовании упражнений на эмоциональную память и развил целый ряд специфических подходов для их использования» [ibidem].

Именно на этой разности подходов к действию и аффективной памяти базируется отличие системы Станиславского и её модификации в Методе (The Method) Ли Страсберга (1901—1982), воспитавшего три поколения американских актеров театра и кино, среди которых Мэрилин Монро, Марлон Брандо, Монтомери Клифт, Энн Бэнкрофт, Джулия Харрис, Джеральдин Пэйдж, Пол Ньюмен, Ал Пачино, Дастин Хоффман, Роберт Де Ниро и многие другие. И вклад Страсберга в мировую театральную педагогику связан именно с методологией использования аффективной памяти в творчестве актера. Его упражнения на эмоциональную память стали своего рода визитной карточкой Метода точно так же, как упражнения с воображаемыми предметами или реплика «не верю!» стали знаковыми для массовых представлений о Станиславском.

Сам механизм аффективной памяти достаточно прост, но его успешное действие во многом зависит от того, насколько хорошо развита *память ощущений* актера, т.е. способность явственно вспомнить и до определенной меры заново прочувствовать (пережить-прожить) зрительные образы, запахи, звуки, вкусы, тактильные ощущения. Чтобы проделать упражнение на аффективную память, актер выбирает эпизод из своего прошлого опыта. Сознательно не думая о себе и не пытаясь напрямую вызвать эмоции и чувства, связанные с этим жизненным опытом, актер вспоминает сенсорные реалии (чувственные ощущения) выбранного момента жизни и последовательно воскрешает их в своей памяти. В какой-то из моментов выполнения



упражнения конкретность чувственного ощущения спровоцирует (по словарю Станиславского — «выманит» из подсознания) эмоцию, связанную с этим чувственным опытом.

Если актер смог вычленить и запомнить сенсорный пусковой механизм («триггер», по терминологии Метода<sup>4</sup>), то это значит, он смог найти верный ключ к конкретному чувству, и для последующего его воссоздания проходить вышеописанный сложный и длительный путь каждый раз не понадобится. Достаточно иметь этот ключ — триггер. И по мере постоянных упражнений актер оказывается способен вызвать в себе требуемое чувство посредством актуализации нужного момента памяти ощущений так же просто, как тренированный музыкант вспоминает тональность, а тренированный танцор — необходимую группировку мышц для исполнения движения. Раскрывая ход упражнения на эмоциональную память, Страсберг всемерно подчёркивает приоритет процессов чувственного восприятия над логически-действенным отношением к моделированию воспоминания [ibidem, p.115].

Эффективность подходов Страсберга можно наблюдать, смотря лучшие работы американского кинематографа, где практически все актёры работают по Методу. И, может быть, сегодня, когда метод действенного анализа достаточно окреп, достаточно развился как одно из направлений развития Системы, пришло время ввести в нашу театральную практику и другие подходы, для их «свободного» (как это назвал Л. А. Додин) совмещения в репетиционной практике?

Ведь в практике репетиций режиссер очень часто то подсказывает актёру действие, то примером расшевеливает его эмоциональное состояние. Этим кажущимся смешением подходов никого не удивишь — ведь и сам Станиславский, по свидетельству Н. В. Демидова, бросал все им же заведенные правила,

---

<sup>4</sup> Английское слово trigger означает спусковой курок, пусковой механизм, генератор пусковых импульсов. В словаре Станиславского ближе всего к этому англоязычному понятию Болеславского, а потом и Страсберга находится термин «манок», однако, чтобы сохранить специфику смысла, которое вкладывают в этот элемент психотехники англоязычные педагоги, мы предлагаем использовать этот термин без перевода. Таким же образом это слово используется в радиоэлектронике и по-русски пишется как «триггер».



чтобы добиться живых проявлений актера. И одному актеру нужно одно, другому — другое. Недаром Н. В. Демидов в своей книге «Типы актеров» [Н. В. Демидов, 2004, с. 289—402] обратил внимание на связь «качества одаренности (не степени, а именно качества) с учением Гиппократов о темпераментах человека» и предложил классификацию типов актера — имитатор, эмоциональный, аффективный, рационалист, «отмечая при этом, что актеру каждого из типов органически присуща своя особая психотехника» [М. Н. Ласкина, 2004, с. 14].

Но если разным типам актера нужно разное, то сегодняшний режиссер-педагог должен владеть разными подходами и умением привести актера к творческому самоощущению и через использование механизма аффективной памяти, и через действие. И через сотню других подходов, выманивающих из подсознания актёра то состояние, которое поэт назвал «над вымыслом слезами обольюсь».

Разрушительность противопоставления по принципу: «или-или» — или аффективная память главная, или действие — уже достаточна понятна. Думается, тупик, в который трактовка М. Н. Кедрова завела метод физических действий, убедительно показывает это.

Другим классическим примером — уже из американской истории развития Системы — является спор Стеллы Адлер и Ли Страсберга, начавшийся в 1934 году после того, как актриса пять недель работала в Париже с самим Станиславским. Будучи недовольной тем, как Страсберг вёл упражнения на аффективную память в театре «Груп» (о причинах этого — позже), Адлер, вернувшись в Америку, своими рассказами о смещении интересов Станиславского в сторону действия расколола театр «Груп». В результате преподавание целостной системы Станиславского в американском театре тоже распалось на разные школы, акцентирующие разные элементы Системы. Ли Страсберг начинал с аффективной памяти, Стелла Адлер — учила действию и анализу предлагаемых обстоятельств. Ожесточенность их долголетнего театрального спора определила полвека развития американской театральной педагогики. И на следующий день после смерти Страсберга Адлер вошла в класс со словами: «Умер великий человек театра... Пройдут годы, прежде

чем искусство актера избавится от вреда, который он нанес» [*E. Kazan*, 1988, p.143].

Однако, если вспомнить классификацию типов актёра Н. В. Демидова, то суть этого столкновения станет прозрачно ясной. Ведь Страсберг и Адлер никогда бы не смогли договориться — они относились к разным типам личности художника.

Стелла Адлер, дочка ведущего актера американской еврейской сцены, чуть не с пяти лет выходила на подмостки (в один из моментов на сценах нью-йоркских театров играло полтора десятка представителей этой талантливой семьи). Яркая, экспансивная женщина, обуреваемая страстями, поражающая и в поздние годы своей неукротимой энергией, ей не надо было будить эмоциональную память, достаточно было малейшего толчка, и эмоции захватывали её. Актрису просто необходимо было сосредоточить на сквозном действии, на сверхзадаче и анализе предлагаемых обстоятельств, чтобы её взрывные и пылкие чувства не уносили актрису невесть куда. Что и сделал Станиславский.

Ли Страсберг был совсем иным. Замкнутый, стеснительный книгочей, вечно погруженный в себя. Известен был тем, что, проходя мимо знакомых, обычно не здоровался — то ли от стеснительности, то ли от погруженности в свои думы [*S. M. Carnicke*, 2009, p. 66]. Функции общения с коллегами вне репетиции, столь важные для существования в театральном мире, целиком передавал своим женам — сперва Пауле, после её смерти — Анне. Книгочей Страсберг поражал окружающих энциклопедическим образованием, и когда в поздние годы жизни он жил на два дома — между Институтом в Нью-Йорке и Лос-Анджелесом, то каждую книгу покупал в двух экземплярах, дабы ничто не прерывало процесса чтения. Такому человеку не нужно было дополнительно втолковывать про логику действия, когда он сам был воплощение логики. Исследование аффективной памяти, подключение к кладезям подсознания — вот что манило Страсберга в театре. И на репетициях он парил, становился энергичен, требователен, поражал актеров вспышками неукротимого темперамента и гнева.

Характер — это судьба. А потому в целостной проблеме достижения творческого самочувствия актриса и педагог Адлер акцентировала предлагаемые обстоятельства и сквозное действие,

а актер и педагог Страсберг сосредоточил своё внимание на механизмах использования аффективной памяти.

Может быть, выбор приоритетного элемента Системы должен происходить по принципу дополнения? То есть актеру рациональному нужно делать акцент на аффективной памяти, а актеру эмоциональному — на действии?

Всем ходом предыдущих рассуждений восстановив в правах аффективную память, посмотрим, что же Станиславский пишет о ней — не просто о важности этого феномена человеческой психики для работы актера, а о конкретных методах её развития, тренинга и методов использования.

Об этом в трудах Станиславского — не так уж много. И «Работа актёра над собой», и записные книжки Станиславского содержат лишь общие замечания: надо обогащать себя, и поскольку «аффективная память даёт главный материал для создания роли в её внутренней жизни», актёр «должен расширять свой кругозор. Для этого он должен много знать, много видеть, много испытать и много наблюдать как за своей, так и за чужой жизнью. Науки, чтение, широкое образование, знания, путешествия, музеи, условия жизни людей, их психология — помогают обогащать аффективную память всё новыми впечатлениями и переживаниями» [*К. С. Станиславский*, 1986, с. 291].

Возникает даже крамольное предположение, что вопрос развития аффективной памяти был недостаточно разработан Станиславским, что и послужило причиной его сомнений в надежности использования её для поимки «неуловимого» чувства. Ведь методы работы в Первой студии при использовании эмоционального багажа исполнителя сводились к тому, что актёра просили вспомнить схожую жизненную ситуацию (сосредоточиться, побыть в кругу), и — на сцену.

Сохранился интересный рассказ Веры Соловьевой<sup>5</sup>, восходящий к периоду Первой студии МХТ. В сцене из «Сверчка на печи» слепая Берта — Соловьева, должна была расплакаться, узнав, что Текльтон—Вахтангов не любит её. Соловьева вспоминала, что

---

<sup>5</sup> Вера Васильевна Соловьёва (1892—1986), актриса МХТ и Первой студии (Ио в «Гибели “Надежды”», слепая Берта в «Сверчке на печи»), во МХТ-2-ом сыграла Гертруду в «Гамлете». Работала в театре Мих. Чехова, с 1936 года — в США, где основала Актёрскую студию Веры Соловьёвой.

«это происходил само собой и без всяких усилий с её стороны, причём абсолютно на каждом спектакле. Сознательно она ничего для этого не делала. Она плакала, и всё тут. Другие студийцы были так поражены, что это безотказно происходит на каждом спектакле, что стали расспрашивать Веру, как она это делает, как она использует “систему”, чтобы так искренне плакать каждый вечер. (...) Так вот, Соловьёва стала анализировать, за счёт чего же она действительно так легко играет этот момент каждый вечер, и — оп! — всё исчезло, остановилось, высохло. Тогда Вера стала использовать эмоциональную память. Она воспользовалась тяжелым воспоминанием (кажется, о смерти матери), и это сработало, но только на шесть — семь спектаклей, так что ей пришлось менять стимулирующее слезы воспоминание» [Р. Эллерманн, 2011].

Этот эпизод ясно очерчивает сложности, которые возникают при использовании аффективной памяти в работе. Думается, многие актёры могли бы рассказать схожие истории. Так что же, аффективная память действительно ненадежна, она действительно «выдыхается», «срабатывается»? Или, может быть, выбранны не те воспоминания для подстановки под предлагаемые обстоятельства пьесы? Или дело в других особенностях актрисы?

Проблема заключалась в другом — в отсутствии разработанного тренинга и муштры эмоциональной памяти. Как рассказывала сама В. Соловьёва, Сулержицкий просто просил их сесть в уголке и подумать об эмоционально задевающим моменте их жизни — не выполнить методически продуманное упражнение, начинающееся с воссоздания ощущений, — а просто подумать, и когда чувства приходили — выходить на сцену и играть.

Это приводило к описанной выше неустойчивости использования аффективной памяти в работе актеров Студии. И если В. Соловьёвой в конечном итоге удавалось «чувствовать боль и плакать на каждом из 600 представлений [“Сверчка на печи”], то Жилинский (актёр Первой студии и муж В. Соловьёвой. — С. Ч.) говорил, что он смог вызвать реальные слёзы только четыре раза» [М. Gordon, 2010, p. 101].

Роберт Эллерманн, ведущий педагог Института Ли Страсберга, которому посчастливилось учиться и у Веры Соловьёвой, и у Страсберга, видит проблему в неразвитости методов тренинга аффективной памяти: «на занятиях по мастерству актера мы,

порой, тренируем буквально всё, а от аффективной памяти ожидаем, что она будет всегда срабатывать сама собой и срабатывать словно по волшебству. Что за чушь, что за невежество! Или мы думаем, что простым использованием её в играх-импровизациях или этюдах на действие, или увязыванием своего личного опыта с “зерном” роли мы обеспечиваем тренировку аффективной памяти? Но частое использование аффективной памяти (порой неосознанно или не впрямую) отнюдь не равно сознательному воспитанию и совершенствованию этого важнейшего актерского качества» [Р. Эллерманн, 2011].

Описанный пример потери актером доступа к своему багажу эмоций Эллерманн интерпретирует с точки зрения Метода Страсберга следующим образом: «Если бы В. Соловьева прошла через воспоминание о её матери шаг за шагом по ощущениям, использовала бы внимание и воображение для воссоздания всех сенсорных реалий события и, проделывая всё это, позволила бы своей нервной системе естественным образом обнаружить, где кроется “болевая точка”, а потом, после многократного воссоздания этого процесса во всех подробностях ощущений и чувств, начала бы воссоздавать все жизненные ощущения вокруг самой этой “болевого точки”, вероятнее всего она действительно бы вытренировала свою память работать “на реплику” и безотказно» [там же].

Безусловно, Страсберг в своей репетиционной практике уделяет внимание и действию. Но начинает работу, задолго до репетиции, через тренинг необходимой для этой сцены и роли эмоциональной жизни актера, через «настройку души». Приоритеты именно таковы, потому что Страсберг видит диалектическую связь ведущих элементов Системы: действие, разумеется, связано с эмоциями, *высвобождает* их, но не оно *порождает* эмоции. Эмоции порождает только аффективная память.

Думается, позиция и Страсберга, и его ученика изложена достаточно ясно. Она доказывает необходимость более пристального внимания к элементу системы Станиславского под названием аффективная (или эмоциональная) память.

Нельзя скидывать со счётов и позицию многочисленных противников такого подхода Страсберга — кроме С. Адлер их множество. И важнейшим для нас, пожалуй, является Михаил

Чехов, который придавал приоритетное значение воображению и разошёлся со Станиславским именно в вопросе о значимости аффективной памяти.

Но всё же сказанного выше достаточно, чтобы пристальнее присмотреться к творческому наследию Страсберга. В его работах привлекает не только методология использования аффективной памяти, но и приоритетная разработка вопросов тренинга органов чувств и восприятия, техники релаксации и использование этюдов-импровизаций. Методы Страсберга оказываются важными в борьбе с примитивизацией сценического действия, привлечение аффективной памяти в его методологии переводит сценическое *действие* актёра в подлинное *бытие*.

Опыт педагога, воспитавшего многих замечательных актёров — во время празднования 75-летнего юбилея Страсберга в 1976 году сосчитали, что среди его учеников 24 обладателя и 108 номинантов премии «Оскар» [Gale Encyclopedia, 2011], — может пригодиться и современной российской театральной школе. Пригодиться именно сегодня, когда маятник исследовательских интересов качнулся от действия, достаточно хорошо изученного теоретически и практически в 1960—1980-е годы, в сторону изучения других элементов Системы.

Подведем итог нашему краткому обзору логики развития Системы и места Метода Страсберга в нём.

Знание того, что ранний (аналитический) период Системы на поверку обнаруживает набор всех элементов Системы и что ни от одного из них Станиславский в поздний период не отказался, заставляет относиться к открытиям раннего периода, как к базовым для Системы. Неотменяемым последующим её развитием и обязательным для усвоения.

Станиславский полагает аффективную память «главным элементом нашего творчества» и «основой нашего искусства», не только в ранний, но и в поздний период развития Системы. Но в истории российской театральной педагогики аффективная память, равно как и методы её использования в работе актёра над собой и над ролью, оказалась в тени других театрально-педагогических методов. Поэтому сегодня представляется целесообразным обратить внимание именно на этот элемент Системы.

Необходимо внимательнее изучить творческое наследие выдающегося американского педагога Ли Страсберга, посвятившего много лет исследованию механизмов аффективной памяти для создания целостного творческого самочувствия актёра.

Наступило время читать Страсберга.

#### Список литературы

- Гиппиус С. В.* Гимнастика чувств. Л.; М., 1967.
- Демидов Н. В.* Искусство жить на сцене. М., 1965.
- Демидов Н. В.* Творческое наследие: Т. 1. СПб., 2004.
- Дикий А. Д.* Повесть о театральной юности. М., 1957.
- Додин Л. А.* Логика свободного поиска // Режиссёрский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века. Вып. 1. М., 2001.
- Дыбовский В. В.* В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее: Исторический альманах. 10. М.; СПб., 1992.
- Егошина О. В.* Ректор Школы-студии МХАТ Анатолий Смелянский: «Торговать своей жизнью — прибыльное занятие» // Новые Известия. 2009. 10 сентября.
- Зон Б. В.* Встречи с К. С. Станиславским // К. С. Станиславский: Материалы. Письма. Исследования. Театральное наследие. М., 1955. Т. 1.
- Кнебель М. О.* Внутренняя рецензия на книгу Н. В. Демидова «Творческий процесс на сцене» // ЦГАЛИ, ф. 2977, оп. 1, ед. хр. 79, л. 59.
- Кристи Г. В.* Книга К. С. Станиславского «Работа актёра над собой» // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 2.
- Ласкина М. Н.* Неизвестный Демидов // Демидов Н. В. Творческое наследие: Т. 1. СПб., 2004.
- Смелянский А. М.* Профессия — артист // Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. Т. 2. М., 1989.
- Станиславский К. С.* Из записных книжек: В 2-х т. Т. 2. М., 1986.
- Станиславский К. С.* Работа актёра над собой // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. М., 1990.
- Фильштинский В. М.* Открытая педагогика. СПб., 2006.
- Черкасский С. Д.* Йогические элементы системы Станиславского // Вопросы театра. 2010. № 1—2. С. 252—270.
- Эллерманн Р.* Подготовительные материалы к книге о Ли Страсберге. Письмо автору исследования от 29 января 2011 года. Архив автора.

*Carnicke Sharon Marie.* Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century. 2d ed. 2009.

*Gordon Mel.* Stanislavsky in America: an actor's workbook. Taylor & Francis, 2010.

Gale Encyclopedia of Biography: Lee Strasberg // URL: <http://www.answers.com/topic/lee-strasberg> (дата обращения 15.08.2011)

*Strasberg Lee.* A Dream of Passion. Boston, 1987.

*Kazan Elia.* Elia Kazan: A Life. N.Y., 1988.



**М. И. Немчинский\***

**«МОСКВА ГОРИТ (1905 год)»  
Московская постановка**

Автор рассказывает о постановке в Московском госцирке «меломимы» «Москва горит» В. В. Маяковского, премьеры которой состоялась через неделю после кончины поэта — 21 апреля 1930 г. Жанр спектакля определен как агитационная цирковая пантомима. Данный спектакль появился в результате совместной работы поэта В. В. Маяковского, режиссера С. Э. Радлова и художника В. М. Ходасевич.

Ключевые слова: В. В. Маяковский, С. Э. Радлов, В. М. Ходасевич, В. Е. Татлин, цирк, буффонада, меломима, цирковая пантомима, цирковая режиссура, цирковая сценография, агитационная цирковая пантомима.

**M. Nemchinsky. «MOSCOW ON FIRE (1905)»  
Moscow staging**

The author tells about the staging of melomime «Moscow on fire» by V. V. Mayakovsky made in Moscow State Circus. The premiere took place a week after the poet's death — on the 21st of April 1930. The genre of the spectacle can be defined as an agitational circus pantomime. This staging was a fruit of collective efforts undertaken by Russian poet V. V. Mayakovsky, director S. E. Radlov and artist V. M. Khodasevitch.

*Key words:* V. V. Mayakovsky, S. E. Radlov, V. M. Khodasevitch, V. E. Tatlin, circus, buffonade, melomime, circus pantomime, circus directing, circus set design, agitational circus pantomime.

На одиннадцать часов 14 апреля 1930 года в московском госцирке была назначена первая сводная репетиция всей меломимы с артистами.

---

\* *Немчинский Максимилиан Изяславович* — заведующий кафедрой режиссуры цирка, профессор, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств России. E-mail: nemohinskiy@yandex.ru.

За час до этого Маяковский выстрелил себе в сердце. Его последняя работа стала посмертной.

Валентина Михайловна Ходасевич, оформлявшая постановку, сохранила в своих воспоминаниях достаточно неординарный диалог: «... директор задумчиво говорил администратору:

— Пожалуй, надо срочно отменить заказ на двойного размера афишу пантомимы. Самоубийство автора — лучшая реклама.

Администратор сказал, что только вчера договорился о двойной афише.

— Ну, так быстро поезжайте и откажитесь» [*Валентина Ходасевич*, 1987, с. 242–243].

И действительно, «Москва горит (1905 год)», показанная зрителям через неделю после смерти автора, ежевечерне собирала полный зал до закрытия сезона. Мало того, уже с 6 декабря она была возобновлена на московском манеже. Через год, в марте, состоялась ее ленинградская премьера. Потом были Киев, Саратов... И всюду лучшей рекламой являлось краткое напоминание — «посмертное произведение».

Маяковский еще не был официально провозглашен «лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи», но сама смерть поставила его выше всяческой критики. Пиетет ко всему, созданному Маяковским, стал настолько непререкаемым, что любое написанное им слово толковалось как самодостаточная истина и сомнению не подвергалось. Сегодня дистанция времени позволяет, мне кажется, постараться спокойно и заново оценить как конкретное значение сценария поэта и созданного по нему спектакля, так и истинный вклад этой работы в развитие самих возможностей цирковой пантомимы вообще.

Сложилась стойкая традиция считать, что ремарки и сценарно-постановочные указания, предложенные текстом Маяковского, были полностью осуществлены. Одним из первых и наиболее последовательно сформулировал такую точку зрения А. В. Февральский в своем исследовании «Маяковский — драматург».

«Хотя Маяковский всегда принимал активное участие в постановках своих пьес, — писал он, — но лишь в этом произведении во весь рост встает Маяковский-режиссер. В ремарках открывается неистощимая изобретательность и остроумие в построении сценических положений и действий. Маяковский так обильно ис-

пользовал в своей вещи различнейшие жанры циркового искусства и многообразные средства воздействия, так подробно разметил в сценарии шутки, свойственные цирку, традиционные цирковые трюки и аттракционы, употребление всякого рода аксессуаров, что режиссерская работа оказывается в значительной степени определенной автором» [А. В. Февральский, 1940, с.105].

Спору нет, крайне соблазнительно объявить Маяковского не только автором, но и режиссером «Москва горит»<sup>1</sup>. Однако обратимся от домыслов к фактам.

В. Маяковский даже не был инициатором создания циркового спектакля. Его приглашению предшествовала довольно запутанная интрига.

Несмотря на успех постановки «Гуляй-Поле», первой, как объявили газеты, водяной пантомимы на социальную тему, цирк традиционно призывали вступить на путь советизации и реконструкции. А. М. Данкману, управляющему ЦУГЦем, необходимо было убедительно продемонстрировать, что мастера манежа уже идут этим путем. А так как страна готовилась отметить 25-летнюю годовщину декабрьских событий 1905 года, политически верным (и кассово выгодным) представлялся выпуск к революционной дате еще одной водяной пантомимы. Само собой разумеющимся представлялось, что осуществят ее постановщики прошлой победы. Действительно, автор текста пантомимы о разгроме махновщины охотно написал заказанный сценарий. Но В. Труцци (а гарантией успеха считалось его участие) уклонился от предложения режиссировать пантомиму. Тогда постановщиком пригласили С. Э. Радлова.

Выбор был не случаен. Ведь еще в 1927 году Радлов со своей сподвижницей, художником В. Ходасевич, ставили на манеже ленинградского цирка октябрьскую пантомиму. А в 1929 году они вновь подтвердили свое мастерство общепризнанных создателей массовых празднеств. Радлов и Ходасевич выпустили в августе на московском стадионе «Динамо» инсценировку в честь закрытия Первого Всесоюзного слета пионеров и показали 8 ноября

---

<sup>1</sup> Ю. А. Дмитриев так и поступил. В своих очерках истории циркового искусства он, крайне произвольно трактуя косвенные свидетельства участия Маяковского в репетициях пантомимы, объявил поэта ее «едва ли не основным постановщиком» [Ю. Дмитриев, 1963, с. 244].

на площади Урицкого (бывшей Дворцовой) «Отчет гигантов», посвященный успешному выполнению заводами Ленинграда программы 1-го года пятилетки. Выбор именно такого режиссера казался беспроектным. Однако Сергей Эрнестович категорически отверг предложенный ему сценарий, посчитав его обывательским, и выдвинул условием своего участия приглашение в авторы Маяковского. Поэт не удивился этому предложению. Ведь два года назад, в канун 10-летия Октября, он уже выполнял подобный заказ. Тогда, по сообщениям прессы, Владимир Владимирович согласился «дать специальную литературную обработку темы юбилея, которая ляжет в основу особого типа праздничного представления, намеченного к постановке в Большом Оперном театре (Ленинград) с участием всех родов театра» [Жизнь искусства, 1927, с. 12]. Этот «спецзаказ» побудил Маяковского к созданию текста, который впоследствии стал основой его октябрьской поэмы «Хорошо»<sup>2</sup>.

И на этот раз, несмотря на крайне ограниченный срок подачи литературного материала (меньше месяца), поэт увлекся темой и подписал договор на «пантомиму-феерию о событиях 1905 года». Маяковский, как можно предположить, так быстро справился с заказом еще и потому, что при его осуществлении воспользовался некоторыми режиссерскими находками МАЛЕГОТа. Из «синтетического представления» в сценарий пантомимы переключались: использование текста как заявки на последующую мимическую сцену, шествие русских царей от Петра Великого до Николая II, сравнение Керенского с Наполеоном и появление пионеров в финале.

Радлов и Ходасевич, часто наезжая из Ленинграда, выработали совместно с автором концепцию постановки, ее сценарный план (специальная литература отмечает участие в последнем и О. М. Брика). Сама тема предполагала резкое противостояние противоборствующих сил эпохи — пролетариата и царских прихвостней. Необходимость объединить на манеже эти две, казалось бы, несовместимые группы персонажей продиктовала

---

<sup>2</sup> Синтетическое представление «Двадцать пятое» на основе полученного от В. Маяковского текста режиссер Н. В. Смолич выпустил не в Большом, а в Малом ленинградском Оперном театре (МАЛЕГОТе) с участием артистов всех ленинградских академических театров, чтецких групп и армии.

структуру пантомимы. Чисто по-циркового на воплощение темы работали две составные искусства манежа — героика и буффонада. Обратившись к реальному факту истории страны, истории революции, Маяковский, отказавшись от единой драматургической интриги, повел разговор на языке Революции — языке лозунга, сатиры, плаката. Действие, таким образом, разбивалось на законченные, как номера в цирковом представлении, самостоятельные эпизоды. При этом каждый из них предлагалось решать в своем — и театральном, и цирковом — жанре.

Все эти самостоятельные, со своим сюжетом и своими персонажами фрагменты объединялись энергичным, рубленным стихом Маяковского. Воедино сливались плакатная яркость зрелища и лозунговая конкретность живого слова. Создавалась новая драматургическая система, новый драматургический жанр. Формировался жанр, в котором смысл происходящего выражал не только яркий образ, но и броское слово.

Маяковский еще не представил к оговоренному сроку сценарий, как уже были выпущены анонсы-листочки, извещающие о «Грандиозной водяной пантомиме». Поэт возмутился. Он даже переосмыслил жанр своей работы.

«— То, что я сочинил, должно называться “героическая меломима”<sup>3</sup>. Водопада не будет. Я не водопровод, и “воды” в моих стихах тоже нет» [В. Ходасевич, с. 335].

Действительно, сам факт приглашения Маяковского предполагал наличие словесного материала. Но руководство госцирками никак не желало отказаться от успешного, гарантирующего аншлаги, уже именуемого «трущивским», финала — водопада и апофеоза. Традиция и новации вступили в вечный конфликт. Формально заказчик победил. Водопад в пантомиме появился. Но Маяковский сделал его сюжетно необходимым. Он предложил плакатный апофеоз, перебросив действие в сегодняшний, больше того, в завтрашний день, решив показать, как символ досрочного выполнения первой пятилетки, — будущий пуск Днепрогэса.

При всей увлеченности Маяковского возможностью строить действие, используя цирковые ситуации, знакомство с материа-

---

<sup>3</sup> Во второй редакции, предназначенной для постановки под открытым небом, Маяковский расшифровал новый термин: «массовое действие с песнями и словами» [Владимир Маяковский, 1958, т. 11, с. 383].

лом позволяет убедиться, что он предложил к работе не режиссерский план, а чрезвычайно насыщенный цирковой образностью литературный сценарий. Для того чтобы стать произведением мажорного искусства, творению поэта предстояло обрести адекватную зрелищную форму. Этот нелегкий труд выпал на долю постановщиков пантомимы. Значение созданного Маяковским сценария трудно переоценить и в наши дни. Тем более представляется необходимым постараться реконструировать и его, революционную для своего времени, постановку.

С. Э. Радлов признавался, что уже в тот день, как Маяковский прочел ему текст «Москва горит», он ощутил, как тесно переплелись в ней обе сильные стихии поэта — пафос и сарказм. «Создатель ростинского плаката — и текста, и рисунка, — писал режиссер, — сказался здесь и в классической краткости лозунгового текста (иного, как этот немногосложный, рифмующий, гвоздящий, не может выдержать акустика цирка) и в монументальной броскости зрительных образов» [С. Радлов, 1930, с. 3]. Требовалось вступить на путь поиска циркового выражения поэтической метафоры. Это определяло предстоящий характер работы с актерами. Это должно было быть отображено в оформлении пантомимы.

Магия имени Маяковского столь велика, что анализ его работы для цирка традиционно сводится к пересказу сценария или в лучшем случае либретто, выпущенного к московскому спектаклю. Путаницу усиливает перечень двадцати одного, якобы составляющих его эпизода. Написанный автором по требованию администрации второпях и не соотнесенный впоследствии с реальной композицией осуществленной постановки, он еще больше затрудняет стремление воссоздать проделанную режиссером работу. Ведь эта очередность эпизодов, напечатанная впервые в газетной рекламе и публикуемая в дальнейшем без всяких комментариев, не соответствует ни сценарию Маяковского, ни цирковой инсценировке. В версии, показанной зрителям, как удалось выяснить, одни эпизоды были переставлены местами, другие просто не озаглавлены, а третьи — выкинуты. Следует учитывать, что в процессе реализации пантомимы некоторые эпизоды укрупнились, сливаясь в художественно достоверные фрагменты, определяемые местом действия. Кроме того, имеются свидетельства, что при осуществлении сценария целый ряд предложенных автором

трюков и приемов, отраженных даже в названиях эпизодов, не были использованы. Вместе с тем различные коллизии, только обозначенные Маяковским, получили на манеже новое образное и композиционное развитие. Включена была даже непредусмотренная сценарием демонстрация хроникальных кинокадров.

Поэтому представляется уместным при анализе показанного на московском манеже спектакля отказаться от предлагаемого газетной рекламой «Москва горит» деления сценария пантомимы на эпизоды и их перечня, тем более что и сам Маяковский, и его редакторы при дальнейших публикациях текста, этого не сделали.

Постановка цирковой пантомимы — процесс трудоемкий. Вдвойне он сложен, если отсутствует сквозной персонаж, единый сюжет, интрига и требуется соединить множество сцен совершенно разных жанров. При этом необходимо сделать предельно убедительными реальный документ, сатирическую карикатуру, дрессированных животных (лошади, собаки), акробатические, гимнастические, клоунские трюки и стихотворный текст. Здесь спасти может только одно — точно найденный образ спектакля на манеже. И митинговая открытость текста Маяковского этот образ словно подсказала — площадной народный балаган.

Балаган требовал исчерпывающей конкретности и четкости действия, предельной заостренности социальной оценки, неколебимости политической позиции. Открытость и категоричность действия равно в героических и сатирических эпизодах, позволили Радлову убедительно наполнить их собственно цирковым действием. Для изложения поэтической метафоры Маяковского режиссер избрал цирковую метафору.

Умение поэта думать и говорить на языке цирка непременно отмечали все рецензенты, откликнувшиеся на показ пантомимы. Все, кроме одного. «Надо заметить, что Маяковский явно недостаточно знал цирк (иначе при его подходе он мог бы неизмеримо богаче построить действие и не впадал бы в примитив), — писал Е. М. Кузнецов, уже в те годы наиболее эрудированный знаток мирового искусства манежа. — Сценарий совершенно очевидно не сделан до конца; это канва, нуждающаяся в дальнейшей доработке» [*Евг. Кузнецов*, 1931, 18 марта, № 65]. Ничего обидного такое утверждение, разумеется, не содержало. Ведь для последующей сценической доработки литературного материала и существует режиссер.

Прежде всего С. Э. Радлову предстояло решить как бы технические проблемы. На самом деле эта технология определяла образную энергетику будущего спектакля.

Учитывая трудности «чистых перемен» на манеже, требовалось зрелищно-целесообразно укрупнить эпизоды и при этом четко обозначить их границы. Тем самым жестко определить и противопоставить их контрастно-жанровое содержание.

Для активизации воздействия пантомимы на зрителей следовало добиться непрерывности действия. В условиях циркового производства это означало предельное сокращение необходимых для перемены декораций пауз (если нельзя было избавиться от них вообще). Наиболее эффективным разрешением подобной проблемы является переброска мест действия. Тем более что архитектура цирка предоставляла для этого достаточно простую возможность. Следовало чередовать при показе эпизодов манеж и сцену (при этом оркестр, традиционно располагавшийся за рампадой, над форгангом, столь же традиционно при показе пантомимы пересаживали на специально сооружаемую площадку слева от сцены, на балконе). В тех же случаях, когда перестановки представлялись чрезмерно затянутыми, решено было, как это уже использовалось при постановке предыдущей пантомимы, «Гуляй-Поле», обратиться к показу кинофрагментов. Для этого из документальных и игровых фильмов нарезались кадры, тематически отвечающие показанным эпизодам или их предполагаемому развитию<sup>4</sup>.

Как драматургические, так и гротескные, буффонадные, коллизии пантомимы предполагали предельно активное их взаимодействие, равно комических и героических, персонажей. Тем более насыщенная энергетика действия всех эпизодов требовала эмоциональной поддержки. Ее могли предоставить четко определенные, а также объединенные между собой музыкальная и световая партитуры.

---

<sup>4</sup> Это вынужденное решение вызвало наиболее резкую критику всех рецензентов. «Смонтированные куски киноплёнки оставляют желать лучшего, — наиболее четко формулирует претензии один из них, — ибо кино в действии пантомимы должно применять не только как способ заполнения паузы. А как непрерывную часть действия, дополняющую то, чего нельзя показать на арене» [В. Шибалков, 1931, 1 апреля, №8—9, с. 28].



Свет в руках опытных художника и режиссера всегда был средством управления эмоциями зрителей. Умело чередуя полное освещение манежа (или сцены) с концентрированным светом прожекторов, цветной свет, внезапно сменяющий белый, гуляющие по всему цирку световые лучи, следующие за персонажами, вырывающие их из темноты, или, напротив, в темноту погружающие. Разумеется, прожектора выводили на режиссерский крупный план Глашатаев, комментирующих все происходящее. На прожекторах в основном и строилась световая партитура пантомимы. Еще в начале 20-х годов, когда военные прожектора впервые появились в театре и цирке (других осветительных приборов просто не было), такой экспериментатор, как художник В. Е. Татлин, изобрел «режиссуру прожекторов». Его современники начали активно применять на практике это открытие. Переключая (или передвигая) круги света, постановщики управляли вниманием зрителей. Прожекторы, — вспоминала В. М. Ходасевич, — «могут охватить светом любые места действия. Иногда нужен цветной свет, и лучи должны быть подвижными, иногда — выключаться группами или все сразу. Прожекторы имели запас цветных фильтров, каждый осветитель имел свой номер и напечатанную световую партитуру» [В. Ходасевич, с. 227].

Наряду со светом помогала Радлову в активизации зрительского восприятия задуманного спектакля музыка. Цирк изначально не мыслил исполнения пантомимы без музыкального сопровождения. При постановке «Москва горит» решено было задействовать два оркестра.

Один — «живой», бытовой, зримо участвующий в действии, военный духовой оркестр. Его звучание, уместное как в передвижениях и карательных экзекуциях стрелкового полка, так и при исполнении государственного гимна на появление царской семьи, обретало совсем иной, уже гротескный смысл в эпизоде бала. Танцевальные мелодии теряли свою легкость, их нелепость в подобном исполнении еще резче подчеркивал отбивающий ритм барабан. Музыка становилась выразителем самой атмосферы гнета царской охранки и военщины.

Но большинство эпизодов, драматических и буффонных, сопровождал оркестр цирка. Звучание струнных инструментов использовалось чрезвычайно разнообразно. Оно выражало эмо-

циональную переполненность сцен, надрывно (или беззаботно) комментировало происходящее, подчеркивало драматические (или гротескные) акценты, сообщало бытовому факту патетический пафос. Этому способствовало и включение в музыкальную партитуру пантомимы таких узнаваемых самой широкой публикой произведений, как «Интернационал», «Марсельеза» или «Дубинушка». Достаточно разнообразно для смыслового насыщения действия использовался также вокал. При этом не академически-певческий, а обыденный, подчеркнуто самодеятельный. Подхватываемое все большим числом голосов исполнение «Варшавянки» объединяло бастующих при строительстве баррикады. Туповымуштровано звучал текст солдатского марша. Но кроме сюжетно-бытовых сцен, где вокал был сюжетно оправдан, пенье использовалось и в качестве сатирического комментария цирка. Так подавалась, например, клоунская шансонетка о напавшей на царя «медвежьей болезни», потребовавшей бесконечной смены штанов.

Продуманное столкновение звучания струнного и духового оркестров, классических инструментальных, народных, песенных, мюзик-холльных произведений в музыкальном оформлении эпизодов, помогало Радлову, вместе с дирижером И. П. Эрденко, наполнить еще большей пронзительностью и откровенностью тот патетический балаган, который решено было воссоздать на манеже.

Определив общие постановочные приемы, можно было приступить к конкретному решению эпизодов. Режиссеру предстояло выделить ударные фрагменты пантомимы, которые составили бы драматургический костяк зрелища. И, учитывая тему спектакля, выражали бы его политическую содержательность. Разумеется, выбраны были сцены вооруженной борьбы пролетариев с царизмом.

Ориентируясь на предложенный автором ход, добиваясь психологической убедительности происходящего, Радлов выстраивал подробно мотивируемый переход бастующих от протестного митинга до сражения на баррикаде, где приходилось отстаивать не только свои права, но и жизнь. Вынужденная защита от нападения казаков, строительство баррикады, объединяющее прежде незнакомых людей, — разрабатывались тщательно и действие обрело вид овеществленной поэтической метафоры, хотя и исполнялось без единого слова. Так решалась первая сцена откры-

того революционного столкновения на Страстной (ныне Пушкинской) площади. Узнаваемость возвышающегося посреди манежа памятника Пушкину сообщала достоверность и всему, происходящему вокруг него. Следующим большим игровым эпизодом был избран артиллерийский расстрел фабрики Шмидта, в которой забаррикадировались спасающиеся от озверевшей солдатни рабочие. Для увеличения масштаба происходящего фабрику решено было выстроить на сцене, и соединить ее с манежем лестницей, заполняющей все пространство форганга<sup>5</sup>. И уже оттуда, от центрального прохода, вымуштрованные солдаты орудийного расчета, понукаемые офицером, методично, снаряд за снарядом, дробили, уничтожали мирные кирпичные стены. В противоборство, благодаря такому пространственному решению, вступали уже как бы не люди, а некие метафизические силы, мирные текстильные фабрики и слепая военная машина. Бытовой факт укрупнился до символа четкой плакатной выразительности. И здесь не требовалось словесного объяснения, убеждала достоверность происходящего. «Все это оказалось проникнутым подлинным драматизмом, освобожденным от банальных традиций батальных феерий», — констатировал А. А. Гвоздев, умеющий не только жестко указывать на малейшие художественные промахи спектаклей, но и отмечать их достоинства [А. Гвоздев, 1930, №27, с. 11].

Штурм царского дворца при февральской революции или атака восставших в октябрьские дни захватывали зрителей своей ярчайшей энергетикой. Здесь режиссер делал ставку на единение манежа и зала. Порыв революционной массы был столь возвышенно единоклассовен, что не требовал никакого объяснения.

В контраст этой бытовой и духовной достоверности драматургических эпизодов требовалось выстроить эпизоды гротескные. Большинство из таких эпизодов, предложенных Маяковским, были бессловесными и самоигральными («пирамида классов», домик «куцей конституции», составленный из карт-манifestов, тюремные кареты, управляемые собаками-городовыми), требовали стилистически верного воплощения в декорациях и бутафории.

---

<sup>5</sup> Лестница, удваивающая игровое пространство цирка, придумана была М. Рейнхардтом и художником Ф. Гайгером для постановки в берлинском цирке Шумана «Царя Эдипа» Софокла. Радлов и Ходасевич первыми воспользовались этой находкой при постановке цирковой пантомимы.

Но для целого ряда игровых сцен необходимо было найти выразительный постановочный ход. Радлову предстояло развернуть комические ситуации, предложенные автором. Знание цирка помогло в этом: «Оживленные карикатуры дополняются мимическими сценами, — свидетельствует рецензия, — где классические антре трансформированы в эпизоды дворника и околоточного, рабочего и городских, семеновцев и офицера» [Рабочий и театр, 1931, с. 16].

Несмотря на авторство Маяковского, несмотря на важное смысловое значение поэтического слова (как тут не вспомнить хрестоматийное — «и песня, и стих — это бомба и знамя, // и голос певца подымает класс» [*Владимир Маяковский*, т. 8, с. 122]), внимание зрителей держали прежде всего зрелищные сцены. Выстраивая пантомиму как политический плакат, Радлов считал нужным снова и снова подтверждать свое постановочное решение. Для наглядности каждый эпизод завершался на эффектной мизансцене, живой картине, она запечатлевала основное противостояние участников действия (равно героического или гротескного). Учитывая круговой обзор манежа, особенно тщательно организовывались многофигурные мизансцены. Такие эпизоды, важные для утверждения образного строя пантомимы, требовали, как правило, крупной выразительной декорации. В этих случаях, следует подчеркнуть, — объемной декорации.

Правильность такого решения подтверждается и тем, что именно на стыке этих фрагментов закономерно менялось документально-достоверное или гротескно-буффонное декоративное оформление пантомимы. Несмотря на обилие сцен, таких декораций немного. Для документальных драматических сцен необходимо было воссоздать реально узнаваемую Страстную площадь, пресненскую текстильную фабрику Шмидта и расположенную на Лесной лавку «Торговля кавказскими фруктами Каландадзе», в подвалах которой работала типография РСДРП. Кроме того, бытовая достоверность эпизодов могла создаваться точно найденным функциональным предметом обихода (накрытый праздничный стол — банкетный зал, диван — гостиная, иконостас — церковь). Еще одна сатирическая группа сцен требовала преувеличенно карикатурного решения декоративных элементов. Гротескный образ был необходим для изображения царской прачечной, дворцовых

ворот, спальни царицы, таких символов старого быта, как церковь или кабаки. Некоторым, заведомо статичным эпизодам предстояло найти точную овеществленную метафору. Для одних гротескно буффонную, для других — плакатно символичную. Учитывалась и возможность добиться четкого впечатления места действия точно рассчитанными передвижениями актерских масс по манежу.

Такое сокращение мест действия облегчало проблему декоративного решения пантомимы. Но вместе с тем требовало ее предельно конкретного образного соответствия режиссерскому замыслу. С.Э. Радлов, четко ощущая тему будущего спектакля и художественную индивидуальность автора, избрал для циркового решения историко-революционной хроники Маяковского форму политической феерии-буффонады. Другими словами, на манеже предстояло создать массовый плакатный спектакль.

С одной стороны, зрелище требовало буквального, чуть ли не бытового правдоподобия. С другой, предполагало беспощадное осмеяние классового врага, а, значит, не уступающую бутафорскому преувеличению предметов, буффонадную выразительность персонажей.

Подготовить зрителей к восприятию подобного зрелища предстояло художнику.

Прежде всего необходимо было найти общий пластический образ пантомимы. Требовалось создать сферу, в которую будут погружены все эпизоды и в которых они будут выглядеть естественно, дополняя друг друга, обогащая эмоциональность разворачивающегося в них действия. Открытой агитационности пантомимы следовало предоставить нейтральную, но узнаваемую площадку. Нейтральную, но с интригой.

Оставив без всякого внимания зрительный зал (по кольцеобразным барьерам его, отделяющим партер от амфитеатра, амфитеатр от балкона, балкон от галерки, шли, как и во всех зрелищных предприятиях тех лет, полотнища политических лозунгов текущего момента), Ходасевич сосредоточилась исключительно на оформлении самого манежа. Он целиком был покрыт суровой парусиной. Красная дорожка шла по верху барьера (ворота его со стороны конюшни и центрального прохода были раскрыты). Такая же дорожка перечеркивала манеж. Там, где она начиналась, по бокам форганга возвышались сколоченные из некрашеного дерева по-

мосты, наподобие тех, что сооружали при проведении привычных в те годы митингов. От этих помостов деревянные некрашенные лестницы с перилами и сквозными ступенями шли вниз, на барьер, и наверх, вдоль стенок форганга, к рампаде оркестра. Но оркестр не сидел над форгангом. Место его традиционного расположения закрывал занавес (для оркестра была сооружена специальная площадка на уровне балкона). Благодаря такой планировке два активно заявленные полукружья, обнимающие цирковой манеж от центрального прохода до закрытого занавеса сцены, готовили зрителей к зрелищу, которому предстояло охватить весь цирк.

Несмотря на множественность и многожанровость требующих своего воплощения эпизодов, все они фактически объединялись в двух противоборствующих, а на деле объединяющихся в образном строе пантомимы, направлениях — героике и буффонаде. Художнику, значит, предстояло создать вещную основу их реализации. Ходасевич сумела, решая контрастные задачи, найти единый прием их художественного объединения. Ей помог опыт долгой, совместной с Радловым работы над массовыми инсценировками и в «Народной комедии». Ходасевич всегда удавалось при «минимальной характеристике места действия» [А. Мовшенсон, 1927, с. 61] добиваться ее убедительной достоверности. Так для боев на Страстной площади был изготовлен почти в натуральных размерах памятник Пушкину. А для штурма фабрики Шмидта на сцене сооружалась стена кирпичного корпуса и фабричная труба, уходящая под колосники.

Дело не ограничивалось бытовой достоверностью объекта. Декорация включалась в действие. На памятник Пушкину, например, взбирался, агитируя товарищей, рабочий, и падал с него, сраженный офицерской пулей. Скамейки и фонари, окружающие памятник, вырывались с места и становились основой сооружаемой на глазах зрителей баррикады. Еще энергичнее в картине революционной борьбы была задействована декорация фабрики. Для укрупнения масштаба сражения ее громили из артиллерийского орудия, которое выкатывалось на манеж. И в окнах, и на стенах фабрики, расположенной на сцене, вспыхивало пламя, отлетали вырванные взрывами кирпичи, падала, разваливаясь, фабричная труба. И в довершение разгрома артиллерийские офицеры расстреливали с манежа сохранившийся на разрушенной фа-

бричной баррикаде красный флаг. Бытовая достоверность декорации помогала создать героический плакатный образ.

Для буффонадных эпизодов выстраивались преувеличенные, гротескные декорации. Предназначенные для цирковой пантомимы, они создавались объемными, что позволяло артистам не просто передвигаться перед ними, а активно включать их в свою игру.

Некоторые эпизоды пантомимы целиком состояли из демонстрации декораций, что было оговорено еще в ходе предварительных бесед постановщиков с автором. Это были овеществляемые на манеже карикатуры из сатирических журналов 1905—1906 годов. Несмотря на то, что показ этих декораций не сопровождался текстом, их появление было красноречиво само по себе. П. М. Дульский, одним из первых собравший и проанализировавший графику свободной революционной печати, писал: «Карикатура должна совершенно самостоятельно и без суфлера метко и красноречиво клеймить все, что заслуживает бичевания» [*П. М. Дульский*, 1922, с. 19]. Действительно, нуждался ли в комментариях выстраиваемый прямо на глазах зрителей хлипкий домик из карт, на рубашках которых был написан текст царской конституции? Тем более что домик этот тут же разлетался, стоило на него подуть царю и его приспешникам. Еще более выразительна была «Пирамида классов»: занимающее весь манеж и поднимающееся до самого купола шестиярусное сооружение, где все сословия царской России, кончая царем (куклы в человеческий рост), громоздились на плечах закованных в кандалы рабочих и крестьян (соответственно одетые и загримированные артисты).

Даже венчающий пантомиму апофеоз завершал не энергичный поэтический призыв Маяковского к строителям светлого будущего, а феерическое зрелище, которое обрушивал на зрителей художник. Весь цирк засыпали красные листовки-лозунги, выстреливаемые пневматической пушкой, а из расцвеченной прожекторами воды бассейна, только что скрывшей в своих глубинах оставшиеся с царских времен церковь и кабаки, всплывал огромный глобус, на котором крупнее всех континентов вырисовывался контур бывшей России с алыми буквами «СССР».

В некоторых эпизодах Ходасевич отдавала на откуп режиссеру пустой манеж. И он обретал видимость четко узнаваемого



места действия уже благодаря перемещениям больших групп персонажей или, напротив, двух-трех партнеров, четко выстраивающих свои взаимоотношения.

Эти же верно найденные взаимодействия партнеров превращали обычные цирковые трюки в выразительные плакатные обобщения, создавая необходимые режиссеру коллизии героического или буффонного характера. И здесь зрелищный образ, не требуя стихотворного комментария, становился убедительным и самодостаточным. Действительно, чем мог обогатить текст пластический образ изворотливого рабочего-агитатора, который ловко взбирался по веревочной лестнице под купол цирка, перебирался на канат, откуда, раскачавшись, перепрыгивал на трапецию и, проносясь по воздуху, удирал от неповоротливых городских? Цирковой трюк, цирковое мастерство создавали образ героя революции, вдохновенный образ революционного сопротивления. Точно так же не нуждались в объяснениях сценки, где городских изображали собаки или Керенский прыгал сквозь обручи с укрепленными на них лозунгами Временного правительства, чтобы услужить разжиревшему Капиталу.

Таким, понятным без слов, помогающим всему происходящему на манеже было задумано и оформление.

Оценивая созданные Ходасевич декорации, не следует забывать, что предназначались они для цирковой пантомимы. Значит, кроме образной выразительности, должны были способствовать максимально быстрой и удобной монтировке. Ведь за считанные минуты, фактически на глазах зрителей, требовалось преобразить манеж или сцену (с ней, впрочем, было легче, так как перестановку можно было совершить за закрытым занавесом). Еще в момент замысла декораций необходимо было предусмотреть способы их скорейших установки, монтажа и разборки. Помнить, что для ускорения перемены оформления эпизодов, установку и унос их элементов можно совместить. Значит, придется требовать от администрации увеличения технического персонала. Но необходимо учитывать и реальные возможности одновременного передвижения по манежу двух групп, которые должны были при этом не мешать друг другу. И репетировать их приходилось не менее тщательно, чем массовые сцены. Четыре пожарных прохода из зала (включая конюшенный) облегчали эту напряженную ра-



боту. Все элементы оформления заготавливались в зрительском фойе и на конюшне, откуда переносились на манеж, туда же и убирались. Для зарядки наиболее масштабных (тяжелых и объемных) декораций использовалось пространство под куполом. Спущенные на подъемных тросах (на время показа эпизода тросы отцеплялись), они туда же и возвращались. Все эти способы перемещения и монтажа оформления предусматривались художником еще при замысле образного решения эпизодов. Ходасевич должна была следить и за тщательностью их изготовления. Ведь точность конструктивного решения гарантировала слаженность монтажа декораций при перестановках. А любое промедление грозило потерей темпо-ритма и эпизода, и всего зрелища, и тем самым внимания зрителей. Не зря же Д. С. Альперов, самый опытный, пожалуй, из исполнителей пантомимы и добровольных помощников режиссера, вспоминая о «Москва горит», хвалил Валентину Михайловну за то, что она «изобретательно, выразительно и, главное, не громоздко оформила этот спектакль»<sup>6</sup>.

Плакатный спектакль, объединяющий достоверно реальные и буффонно-гротескные эпизоды, выстраивающий соответствующие их образному решению декорации, предполагал, что такому же решению должны отвечать и костюмы участвующих в них персонажей.

С одной стороны, это были достоверно бытовые одежды изображаемой эпохи. Так экипировали участников всех массовых сцен — рабочих, обывателей, солдат, казаков, военных музыкантов, лакеев. Даже в «Пирамиде классов» были абсолютно реальные костюмы. Они надевались на проволочные каркасы фигур, что придавало куклам правдоподобный вид. Парики же, бороды, усы, грим (на головах из легкого папье-маше) были шаржированными и подчеркивали характеры персонажей. А первый ярус, составленный из живых артистов, реалистически одетых и за-

---

<sup>6</sup> Особо останавливаясь на этой наболевшей проблеме, Д. Альперов подчеркивал: «Если бы вопросы цирка пользовались у наших критиков хотя бы половиной того внимания, которое вызывают у них театральные спектакли, — постановка “1905 года” и те принципы, которые были положены в ее основу, несомненно вызвали бы серьезный критический анализ, способный обогатить нас на путях нашего дальнейшего продвижения к большому советскому цирковому спектаклю» [Советский цирк, 1918—1938, с. 142].

гримированных, заставлял и на следующих ярусах (это же цирк!) видеть живых исполнителей<sup>7</sup>.

В буффонных эпизодах, которые разыгрывали, естественно, буффонные персонажи, шаржированными были и их одежды. Они были столь же пародийны, как и декорации гротескных эпизодов. Но степень их окарикатуривания решалась каждый раз индивидуально (сообразно сюжетной и социальной значимости персонажа). Гротескность Царя подчеркивалась тем, что при тщательно воспроизведенной военной форме и портретном гриме, все атрибуты власти — корона, держава, сабля — были явно велики ему. Назначенный на эту роль самый низкорослый артист цирка казался еще меньше рядом с Царицей, возвышающейся над супругом чуть ли ни на метр (на униформиста надевался каркас куклы, прибавляющий ему роста, да еще снабженный вытягивающейся шеей). Ходасевич умела выразить характер персонажа покроем костюма, например, френч, галифе и краги, натянутые на поджарого, как борзая, «душку» Керенского. Попу, напротив, предназначалась риза, сверкающая позолотой, благостная, как и прилизанные, расчесанные на прямой пробор волосы, аккуратно постриженная борода с усами. Тем страшнее звучали из его священнических уст черносотенные призывы.

Валентина Михайловна при решении сценического костюма любила и умела предлагать персонажам грим. Сошлюсь на свидетельство такого внимательного наблюдателя, как С. С. Мокульский. Он называет характерным устремлением Ходасевич — создателя театрального оформления, постоянные попытки «расширить понятие сценического костюма, распространив замысел художника не только на одежду, но также на грим и прическу актера, сливающиеся с костюмом в одно целое, которое представляет собою полное подобие художественного портрета» [*В. Ходасевич*, с. 50]. Действительно, одежда «мраморной скульптуры» Наполеона

---

<sup>7</sup> Включение в пантомиму подменяющих людей кукол невольно напоминало зрителям тех лет «Ревизора» в ТИМе. Но у В. Э. Мейерхольда и В. П. Киселева финальное появление кукол в костюмах, гримах и мизансцене последнего эпизода подчеркивало, по словам Л. П. Гроссмана, «жуткий, безжизненный характер всего изображаемого быта» [*Л. Гроссман*, 1927, с. 434]. В «Москва горит» поэт и постановщики «жуть происходящего», как и автор карикатуры, видели в другом — в том, что живых людей топтали живые.

(сюртук, жилет, рейтузы, перчатки, треуголка) была изготовлена с исторической достоверностью, только из белой, проклеенной для жесткости складок, материи. Костюм сливался с лицом артиста, покрытым белилами. Для зрителей было полной неожиданностью, когда муляж императора оживал, начинал двигаться. Но такой же целостностью образной характеристики отличались все костюмы буффонных персонажей. Еще во времена «Народной комедии», цирковые спектакли которой требовали гротескного преувеличения типажа, Ходасевич увлеклась пластическим характерным гримом. Обратилась она к этому приему и при постановке «Москва горит». В силу специфики показа цирковой пантомимы, где актерам требовалось за считанные минуты переодеться для исполнения нескольких ролей, в цирке эти «пластические протезы» изготавливались не из гуммозы или желатинной эластичной массы, а из специально раскрашенного папье-маше. Они или надевались, соединенные с париком, на голову, закрывая лицо до губ, утопающих в пышных усах (маска Генерала), или крепились к воротнику рубашки, преобразуя жирными складками шею и подбородок (маска Капитала, дополняемая цилиндром). Но таким образом менялся облик солирующих гротескных персонажей. Что касается сатирической характеристики высмеиваемых групп (городовые, солдаты, казаки), то ее добивались, не меняя достоверности одежды, при помощи различной формы усов.

Особо решалась костюмировка ведущих персонажей пантомимы, ее Глашатаев. Герои плакатные, символические, они соответственно были одеты. Алые кожаные прямые брюки, глухо застегнутые однобортные куртки, шлемы с клапанами, опущенными к плечам, и большими козырьками дополняли такого же цвета перчатки на правой руке и белые ботинки. В таком же алой кожи комбинезоне (брюки с нагрудником, удерживаемым лямкой вокруг шеи — спина и руки были обнажены) появлялся Революционер. Костюм дополняли этого же цвета и фактуры фуражка и ботинки. На руках были большие брезентовые рукавицы (чтобы уберечься от когтей орла). Фактически, это был один из Глашатаев, сбросивший куртку и поменявший головной убор. Символический персонаж, он выполнял символический революционный акт — зажатый в его руках царский орел исчезал в складках красного знамени.

Стилизованы были и костюмы участников апофеоза — рабочих, крестьян, красноармейцев, физкультурников. Одежды их при сохранении реального силуэта получили в фактуре и цвете нарядную красочность. Ведь апофеоз должен был стать светлым радостным завершением праздничной цирковой феерии.

Принцип откровенной, социально сочной подачи всех персонажей еще ярче подчеркивал узнаваемую конкретность балаганных декораций. Такой же плакатной категоричности подчинялась пластика персонажей, их взаимоотношения. Этого постановщики добивались от сцен и героических, и гротесковых. Но широкая контрастная размашистость политической постановки, выработанная Радловым и Ходасевич еще в массовых инсценировках на набережных и площадях Ленинграда, в цирке была переосмыслена. Изменение масштаба зрелища, большая приближенность его к зрителям требовали художественного переосмысления возможностей эмоционального воздействия появления и передвижения большой, объединенной одним порывом толпы.

Доверимся свидетельству профессионального ценителя воздействия актерской пластической выразительности на формирования художественного образа и артистов, и самого спектакля, С. М. Волконского: «... где-то вдали идет гул, — ветер или море? Нет, — вздохи, стоны, крики, клики, — и на арену с ревом врывается толпа... Как морская волна, толпа народная затопляет площадь вплоть до ступеней дворца»<sup>8</sup>. Не текст, не музыка, — явлением искусства становится сам факт появления трехсот персонажей. Этой стихией и воздействовала на своих зрителей цирковая постановка. Революционный порыв воплощался на уровне зримой действенной метафоры.

Столь же выразительно были решены и эпизоды вооруженного противостояния рабочих и царских прихвостней. Но здесь требовалось, чтобы зрители смогли разглядеть, сравнить противоборствующие стороны. Поэтому численность участников была сокращена. Манеж заполняли одновременно шестьдесят, сто, во-

---

<sup>8</sup> К сожалению, это свидетельство зрителя рейнхардтовского «Царя Эдипа». Цирковую пантомиму никто столь подробно не описывал и не исследовал. Но и в ней, как в «Эдипе», одновременно появлялись 300 человек [см.: *Кн. Сергей Волконский*, 1912, с. 106–107].

семьдесят сражающихся. Но это не мешало разглядеть героев. Ведь революционеры, теряя убитых и раненых, не оставляли баррикады. А среди сменяющих друг друга нападающих были и пешие, и конные, и артиллеристы.

Разумеется, управиться с такой массой совсем не просто. Но постановочная группа Радлова (к началу репетиций на манеже ее пополнил Ф. П. Бондаренко<sup>9</sup>) уже давно имела опыт подобной работы. Знала и где найти исполнителей. Здесь, как всегда, выручили армия, учащиеся циркового техникума (сегодняшнее ГУЦЭИ имени М. Н. Румянцева), члены драматических кружков и, в апофеозе, — физкультурники. Они при конкретных заданиях и тщательных тренировках могли продемонстрировать виртуозные результаты. Подобная слаженность отрабатывалась в процессе требующей бесчисленных повторений муштры.

Но, разумеется, на роли всех основных персонажей, как комических, так и драматических, следовало подобрать мастеров манежа. Их участие позволяло использовать для активизации пантомимы средства цирковой выразительности, но не только трюковые. Ведь большинство артистов тех лет достаточно профессионально владели актерскими навыками, развитыми участием в пантомимах, поэтому, репетируя с ними, можно было добиться не просто необходимых по сюжету трюков, но создания необходимого пантомимического образа. «На репетициях С. Э. Радлов увлекал нас своим ощущением природы циркового искусства, — вспоминал Д. Альперов. — Мы понимали его с полуслова. Мне приходилось видеть в цирке немало постановщиков, но ни один из них не подходил к актеру с такими точными и ясными заданиями» [Сб. Советский цирк. 1918—1938, 1938, с. 135]. Именно участие цирковых артистов позволило добиться конкретно-выразительного, плакатного стиля исполнения не только в пародийных, но и в героических эпизодах. И добиться этого в первую очередь через точно найденный и профессионально исполняемый трюк, через характеризующее персонаж слово.

---

<sup>9</sup> Ф. П. Бондаренко — воспитанник училища В. Э. Мейерхольда, в 1930 г. артист и режиссер ТИМа. Он уже ассистировал С. Э. Радлову в постановке массового празднества «Салют пионерам» на московском стадионе «Динамо». Когда болезнь не позволила Радлову покидать Ленинград, возглавил работы по выпуску «Москва горит».

Само имя Маяковского заставляет без всяких оговорок считать «Москву горит» разговорной пантомимой (в цирке принят такой неловкий термин). Однако требуется более внимательно отнестись к определению жанра предложенного поэтом сценария. Словесный материал его компоновался расчетливо экономно и продуманно образно. В основном это был репризный текст, обмен одной-двумя строками. Мастерство Маяковского проявилось в том, что эти краткие стиха исчерпывающе полно характеризовали и персонажей, и ситуацию, в которой они произносились. Радлов и исполнители ролей должны были найти зрелищный эквивалент словесным метафорам поэта. Эта проблема разрешалась не так сложно, как могло показаться. Назначенные на ведущие роли, артисты уже по своей цирковой профессии умели говорить на манеже, могли донести текст до зрителей. Это были буффонадные клоуны брата Фордик (Д. К. и Р. К. Феррони), клоуны-сатирики Макс (Н. И. Федоров) и Альперов... Кстати, Альперову пришлось создавать в пантомиме три образа, два из них — с текстом, а третий, не менее значительный, мимический. Лишены текста были и роли Керенского (дрессировщик-эксцентрик А. Г. Цхомелидзе), и пристава (коверный клоун П. А. Алексеев, имя и отчество которого — Павел Алексеевич — служило ему артистическим псевдонимом), и Наполеона (клоун-буфф Н. И. Федоров), и царя Николая II, которого уморительно исполнял немецкий артист Г. Бард, в первом отделении заполнявший паузы в облике Чарли Чаплина, и казачьего офицера, запоминавшегося всем падением со сцены на манеж (жокей Б. Кук)... Ведь диалог строился не только на обмене словесными репликами. Он ориентировался на мастеров, которые могли интонировать как словом, так и телом. Мастеров, умеющих и выразительно четко выстроить пластический образ, и донести до зрителей необходимый текст. «Лаконичные и ударные строчки Маяковского очень хорошо звучали с манежа, — свидетельствует Альперов, — и доходили до публики» [там же]. А А. А. Гвоздев исчерпывающе просто объяснял, как и в чем этому процессу способствовал режиссер. Маяковский, писал он, «вводил слово с учетом цирковых особенностей, экономно-расчетливо, как бы давая только тему для последующего ее развертывания в действии» [Рабочий и театр, 1930, №21, с.10]. Вот для этого «действия» Радлов и находил лаконично-убедительную форму. Цирковой трюк стано-

вился образным выражением персонажа и его поступков, характеризовал авторское отношение к происходящему. Разговор в этой пантомиме шел прежде всего на языке цирковой метафоры<sup>10</sup>.

Однако, кроме играющих и говорящих персонажей, в пантомиме существовала еще одна, наделенная стихотворным текстом, группа из четырех артистов. В эпизодах они практически не участвовали. Они существовали над действием. Поэтому текст, данный им, предварял и развивал открытый митинговый характер пантомимы, ее пафос и гротеск, комментировал происходящее, призывал к подвигам. Небольшой (всего 79 строк), он объединял в себе множество интонаций и задач. Провозвестники пантомимы, ее Глашатаи, они должны были своими лозунгами, сарказмом, комментариями объединить зрительный зал, повести его за собой, спаять воедино рассказ о героическом революционном прошлом Москвы с сегодняшним днем и светлым будущим, завоевать которое можно только упорным трудом. Такие исполнители должны были виртуозно владеть словом. Разумеется, пригласить их решено было из театра (так и не удалось выяснить, кого именно). Задача, выпавшая на долю этих артистов в образной концепции автора и режиссера, была, пожалуй, самой значительной. Но, судя по всем откликам, именно четкость речи Глашатаев вызывала основные нарекания в адрес постановки, которую все равно продолжали называть выдающейся и грандиозной.

---

<sup>10</sup> Вот некоторые из них, согласованные поэтом и режиссером еще в период планирования эпизодов будущего сценария и развернутые в процессе его написания и манежных репетиций: рабочий-агитатор, убегающий от городских, перепрыгивая с каната на трапецию и исчезая под куполом цирка; казачий офицер взлетал на лошади по идущей с манежа лестнице до самой сцены, а затем, сраженный пулей обороняющих фабрику, сваливался с лошади и летел по этой лестнице кувырком на манеж; Керенский, подгоняемый ударами дрессировщика-Капитала, прыгал различным образом через обручи-лозунги, чтобы заработать денежную подачку; собаки, впряженные в оглобли, как лошади, везли тюремные кареты, управляемые собаками-городовыми; фельдфебель гонял солдат, а околоточный дворников, добиваясь от них бездумно-автоматической слаженности; артист, долгое время недвижимый, наподобие скульптуры, неожиданно оживал (старинный номер «Матофозо»); царь и царица выглядели и действовали, как разновысокая клоунская пара; бутылка, неожиданно фонтанирующая в нужный момент; меткие выстрелы отрывали кусок за куском от полотнища знамени; кулака, пытающегося присосаться к новой жизни, смывал поток, вращающий турбину электростанции; революционер, сраженный офицерской пулей, падал с трехметровой высоты...



Причину такой единодушной оценки пантомимы «Москва горит» (при непременно обширном перечне недостатков, меняющихся у каждого рецензента) энергичней всего сформулировал А. А. Гвоздев. «Получилось зрелищное произведение огромной социальной силы, — писал он, — сложившееся в новый жанр, название которого еще не определилось в точности. Маяковский назвал его “меломимой”, подчеркивая связь мощно звучащей речи со зрелищно-цирковыми образами, далеко выходящими за пределы возможностей театра и кино. Так или иначе, но мы действительно имеем здесь дело с чем-то совершенно новым, с важным достижением советского массового искусства» [там же].

Полностью разделяя эту точку зрения, постараемся все-таки определить жанр задуманного Маяковским и осуществленного Радловым спектакля. «Москва горит» традиционно почитается разговорной пантомимой. К этому обязывает уже имя ее автора. Разберемся, однако, насколько обосновано такое суждение.

Непредвзятое знакомство со сценарием Маяковского и его версией, осуществленной на манеже, приводит к неожиданному выводу. Из двадцати одного эпизода, на которые предлагал делить свою меломиму Маяковский<sup>11</sup>, осуществлено было шестнадцать. В связи с укрупнением игровых фрагментов (объединение мест действия при постановке) их число сократилось до двенадцати. Из них только четыре эпизода целиком основывались на тексте, еще в шести репризный текст начинал или завершал действие, как бы провоцируя или комментируя его. Без текста шли четыре эпизода и две демонстрации кинофрагментов. При этом у поэта, провозглашаемого прародителем советской разговорной цирковой пантомимы, на диалог 16 персонажей было отведено всего-навсего 77 строк (постановка все их сохранила). Невозможно предположить, что цирковые артисты не смогли успешно справиться с такими словесными заданиями, напоминающими привычные диалоги разговорных пантомим<sup>12</sup>. Но трудно и увидеть в этом приеме хоть какое-ни-

---

<sup>11</sup> Фактически из 24-х. В этом списке, записанном, по свидетельству очевидцев, на ходу, в самый горячий период репетиций, не упомянуты сцены подпольной типографии, церкви и рабочих кружков.

<sup>12</sup> Тем более что у трех персонажей роль занимала по одной стихотворной строчке, а два наиболее длинных монолога укладывались в три четверостишья.



будь жанровое или композиционное новшество. Ведь в цирковые пантомимы почти всегда традиционно включалась разговорная перепалка комических персонажей. Точно так же, традиционно, и драматические персонажи наделялись одной-двумя репликами, объясняющими (или намеренно вуалирующими) интригу происходящего.

Приходится предположить, что новаторство Маяковского заключалось вовсе не в использовании игрового стихотворного диалога. Тем более что существовал еще один массив текста. 79 строк неигрового характера были отданы четырем персонажам, никак не влияющим на драматургию эпизодов. Но именно они, четыре Глашатаева, формировали эмоциональное, политическое, жанровое своеобразие пантомимы. Глашатаев сразу и безапелляционно определяли стиль цирковой работы Маяковского, ее публицистичность. Захватывающую патетику речей этих надбывтовых героев, волею автора вознесенных «над схваткой», поддержала Ходасевич, одевшая их в стилизованные алые комбинезоны, подчеркнул Радлов, определив местом их пребывания вознесенную над манежем (как основным местом действия) сцену. Откровенно ораторский тон митинговых стихов Глашатаев служил камертоном к преувеличенной героике и безжалостной сатире разыгрываемых на манеже эпизодов. Постановщики создавали тех «белых “героев” и красную массу» [*В. Маяковский*, т.12, с. 419], те «символы выпоротой и расстрелянной России» [там же], которые стремился развернуть перед зрителями Маяковский, задумывая предельно эмоциональное агитационное зрелище на манеже. Простое сопоставление его словесных и невербальных сцен позволяет убедиться, что московская постановка утверждала первородство игровой цирковой пантомимы. Действие, составляющее суть ее эпизодов, было не просто словесным, а ориентированным на средства выразительности манежа, на цирковую метафору, на трюк, формирующий каждую драматургическую коллизию. Энергетика и буффонада цирка сливалась с патетикой и сарказмом Маяковского.

Опираясь на яростную поэтическую метафору Маяковского, на манеже утверждалась агитационная цирковая пантомима.

Именно такой прием стремился изложить в своем сценарии Маяковский. Именно так предложенный поэтом материал постарались воплотить на манеже. «Москва горит», несомненно,

уникальна, она, бесспорно, авторская пантомима. Но у нее коллективный автор поэт, художник и режиссер<sup>13</sup>.

### Список литературы

- Владимир Маяковский*. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1958.
- Гвоздев А.* «Москва горит» в московском госцирке // Рабочий и театр. Л., 1930, №27.
- Гроссман Л.* Трагедия-буфф («Ревизор» у Мейерхольда) // Сб. Гольд и Мейерхольд. М., 1927.
- Дмитриев Ю.* Советский цирк. М., 1963.
- Дульский П.* Графика сатирических журналов 1905—1906 гг. Казань, 1922.
- Жизнь искусства. 1927. № 7. 15 февраля.
- Кн. Сергей Волконский.* Человек на сцене. СПб., 1912.
- Кузнецов Евг.* Маяковский в цирке. «Москва горит» // Красная вечерняя газета. 1931. 18 марта. №65.
- Маяковский В.* Выступление на выездном Художественно-политическом совете Центрального управления госцирками 28 февраля 1930 г. // Полн. собр.соч. Т. 12. М., 1958.
- Мовиенсон А.* Декоратор В. Ходасевич и театр «Народная комедия» // Валентина Ходасевич. Л., 1927.
- Мокульский С.* Валентина Ходасевич как мастер театрального костюма // Валентина Ходасевич. Л., 1927.
- Рабочий и искусство. 1930. № 25, 28.
- Рабочий и театр. 1930, №21.
- Рабочий и театр. Л., 1931. 1 апреля №8—9.
- Радлов С.* Маяковский в цирке // Рабочий и театр. Л., 1930, №22, 21 апреля.
- Советский цирк. 1918—1938. М.; Л., 1938.
- Февральский А.В.* Маяковский — драматург. М.; Л., 1940.
- Ходасевич В.* Портреты словами. Очерки. М., 1987.
- Шебалков В.* «Москва горит» в Госцирке // Рабочий и театр. Л., 1931. 1 апреля. №8—9.

---

<sup>13</sup> Осуществлением экспозиции Радлова занимался его ассистент, молодой режиссер Ф. П. Бондаренко. В овладении текстом актерам помогал сам Маяковский. В предварительных репетициях, в разработке своих эпизодов активно участвовали и ведущие исполнители из цирковых артистов — клоуны Д. С. Альперов, П. А. Алексеев, М. И. Федоров, Д. К. и Р. К. Феррони и немецкий артист Г. Бард, гимнаст Н. Д. Красовский, эквилибрист и эксцентрик-дрессировщик А. Г. Цхомелидзе.

 *ЖИВОПИСЬ*



ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТАНЦА К. СОМОВЫМ  
И С. СУДЕЙКИНЫМ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЙ  
ПРИРОДЕ РЕТРОСПЕКТИВИЗМА

Актуальность статьи обусловлена стилевой природой творчества двух мастеров, примыкавших к различным художественным объединениям рубежа XIX—XX вв. — «Миру искусства» и «Голубой розе», но объединенных стремлением запечатлеть образы русского балета в ретроспекции взглядов романтической эпохи. Автор рассматривает формы взаимосвязей танца и живописи на примерах их произведений, отразившиеся в духовно-психологических, эстетических, ассоциативных и визуальных планах. В статье использован уникальный материал, находящийся в зарубежных и отечественных частных и музейных собраниях, а также в рукописных отделах музеев Москвы и Санкт-Петербурга.

*Ключевые слова:* танец, «Мир искусства», «Голубая роза», художественный образ, ретроспективизм, интерпретация, К. Сомов, С. Судейкин.

**T. Portnova. DANCE INTERPRETATION: K. SOMOV  
AND S. SUDEYKIN IN THE CONTEXT OF RETROSPEKTIVISM**

Two great minds, adjoining different artistic circles at the turn of the XX century and the nature of their artistic genius which unfolded itself within such artistic movements as «World of Art» and «Blue Rose» respectively, were united by a creative urge to capture the images of the Russian ballet in the retrospection of romanticism. The author examines the forms of interrelation between dance and painting basing the analysis on various examples of their works, which consist of several levels of expression including spiritual and psychological, aesthetical, associative and visual reflections. The article features unique material, which has been retrieved from foreign and Russian collections, both state and private including manuscript departments of Moscow and St. Petersburg museums.

*Key words:* dance, «World of Art», «Blue Rose», artistic means, retrospektivism, interpretation, K. Somov, S. Sudeykin.

---

\* *Портнова Татьяна Васильевна* — доктор искусствоведения, профессор кафедры хореографии института Русского театра. E-mail: tatianaportnova@bk.ru.

Данная статья — попытка обрисовать образы танца в художественном творчестве двух ярких мастеров рубежа XIX — XX вв. К. Сомова и С. Судейкина в основных идейно-стилистических тенденциях. Имеются в виду главным образом те творческие явления, в которых обнаружилось нечто принципиально новое, вызванное существенными потребностями времени. Подразумеваются многообразные поиски, порой противоречивые, но внесшие заметный вклад в хореографическую культуру XX столетия. «Балету предстоит, по-моему, огромная будущность, но разумеется не в том виде, в котором он существует теперь. Надо дать балету окраску современности, сделать его выразителем наших жизненных, утонченных, болезненных чувств, ощущений и чаяний!... То неясное, невыразительное, неуловимое, что пытается выразить теперешняя литература, подчиняясь кризисным потребностям современного духа, должно найти и найдет, по всей вероятности, свое существование в балете, как и во всякой другой области искусства такого же условного и смутного характера» — эти строки из письма современника [К. А. Сомов, 1974, с. 548] точно определяют характер его отношения к эпохе. Эти потребности, точнее — новое ощущение жизни и искусства, заставляют художников создавать новые средства и искать. К. Сомов входил в объединение «Мир искусства», С. Судейкин примыкал к «Голубой розе», но влечение к балету сближало их. Тема танца в изобразительном искусстве конца XIX — начала XX в. переживает новый, интересный и перспективный этап развития. Можно сказать, что она выросла и выкристаллизовалась в совершенно особую и необычно обширную область, прямо либо косвенно влияющую на творческий опыт большинства мастеров искусства.

Балет пытался ввести другие искусства в форму художественно-образного обоснования своих идей. В образах танца были закреплены общие пластические идеи эпохи. Таким образом, анализ творческого развития балетной темы на рубеже веков вскрывает тесную зависимость художника от общественной и художественной ситуации самого балета. Глубокие социально исторические перемены в области хореографии определили новый взгляд авторов, продиктовали изобразительное решение образов танца, изменение и композиции, и сюжета.

Поэтому в большинстве случаев произведения на балетную тему этого времени есть не только результат логического мышления художников, но следствие их интуитивного прозрения и эстетического вкуса. «Мирискусники» и «голуборозовцы» искали в поэтических образах танца созвучие собственной эстетической культуре. Так, отмечается внутреннее родство модерна в живописи и графике с эстетикой балета рубежа XIX — XX вв. как проявление стилевой общности, присущей эпохе.

У художников «Голубой розы» большое значение приобретает аллеографическая символика, столь характерная для драматургии и музыкального театра того времени. Поэтому мотив танца столь естественно вошел в изящно-декоративную атмосферу так называемых «живописных» и графических стилизаций» К. Сомова и С. Судейкина, где изысканность и пластичность изобразительного языка играли активную смысловую роль. Большие возможности открывались в мире новейшей декоративности, пластической изобразительности, освоения в искусстве новых композиционных структур, элементов, ритмов. В русле этого направления обогащаются и традиционные жанровые формы.

Тщательное изучение имеющихся изданий о художниках, газетных и журнальных статей, отзывов, каталогов выставок и музейных зарубежных и отечественных собраний, а также непосредственное знакомство с произведениями К. Сомова и С. Судейкина показывают самобытность их поисков в интерпретации темы танца. Пристрастие к театральности явно ощущается в работах этих художников. «Первое же сильное театральное впечатление Сомова связано с балетом — трехлетним ребенком он увидел забытый ныне исторический балет “Камарго”, представленный в тяжелом “Лункеизмом” убранстве, и воображение его было поражено надолго», — свидетельствует С. Эрнст [*С. Р. Эрнст*, 1919, с. 7].

В имеющихся публикациях о С. Судейкине авторы неоднократно подчеркивают: «Судейкин мыслит театральными образами, театр всецело овладел его художественным мирозерцанием» [*В. Н. Соловьев*, 1917, № 8—10, с. 13]. «Балет и танец с самого начала творческого пути художника явились стихией, пронизывающей всю плоть его искусства. Пристрастие к балету, к танцу были еще одной эстетической утопией, захватившей Судейкина, как и

многих современников, видевших в раскрепощении тела, в гармонии его форм, в красоте и раскованности его движений условие свободы» [Д. З. Коган, 1974, с. 69].

В творчестве того и другого художника работы с балетным сюжетом можно выделить в отдельные, не совсем аналогичные группы. У Сомова — графические рисунки, театрализованные мотивы с явными элементами пластических категорий танца и станковые картины с изображением «Русского балета». У Судейкина — живописные произведения на тему «Балет», а также декорации и костюмы к балетным постановкам. Попытаемся отыскать общее и особенное в образах танца, рассматривая творчество этих мастеров параллельно. Сначала обратимся к зарисовкам К. Сомова «Репетиция балерины» (1909, ГРМ), «Танцовщица А. Павлова в балете “Арлекинада”» (1909, ГРМ), «Танцовщица. набросок для костюма А. Павловой» (ГРМ) и др., которые по своему характеру перекликаются с набросками — эскизом костюма С. Судейкина «Т. Карсавина в Саломее» (ГЦТМ), хотя и несут в себе индивидуальные художнические задачи. В наброске «Репетиция балерины» К. Сомова трудно установить, является ли он зарисовкой конкретного балета, но бесспорно то, что он выполнен с натуры. Центральную часть листа занимает полуфигура танцовщицы, где запечатлен определенный жест рук, чуть ниже, в более мелком масштабе он повторен вновь. По краям листа в различных рисунках изображены одиночные и дуэтные фигурки в пачках. Быстрые движения пера в разнообразных ракурсах — спереди, сверху, сбоку, — запечатлевают целую серию балетных поз и движений, от простейшего па до партнерных поддержек. В этом смысле набросок К. Сомова близок к балетмейстерским зарисовкам, напоминает творческую работу хореографа.

Другие два наброска: «Танцовщица. Костюм А. Павловой для балета “Арлекинада”» (1909, ГРМ), хотя и являются эскизами костюмов, но задачи, решаемые в них, более соответствуют задачам, которые ставятся в самостоятельных произведениях. Хореография состоит из двигательных актов, которые характеризуются весьма сложными анатомо-физиологическими функциями и подчиняются законам механики.

В рисунке «Танцовщицы. набросок для костюма А. Павловой» прежде всего наш взгляд останавливает не образ костюма,



он почти не разработан, а четвертая позиция ног, живое движение балерины. На одном листе в четырех фигурах показаны не балетная одежда, а артисты, владеющие своим телом в совершенстве. Костюм выступает здесь лишь необходимым атрибутом классического танца. Этот же аспект темы — механика движения — проявляется у Сомова в наброске «Танцовщица. Костюм А. Павловой для балета “Арлекинад”», где одна модель — А. Павлова представлена в различных фазах движения. Если в предыдущем наброске Сомов изображает одну и ту же модель просто в различных статичных положениях четыре раза, выделяя позу, а не танцевальное движение, то здесь он сосредотачивает внимание на отдельных элементах одного и того же движения, как бы фиксируя его состояние три раза, передавая его амплитуду от начала до конца, что позволяет почувствовать его многозначительность, его предыдущую и последующую стадии. Здесь наиболее отчетливо проявилась способность думать на бумаге, вовлекая зрителя в процесс своих размышлений. Если внимательно присмотреться к наброску, можно заметить, что одна нога А. Павловой — опорная, остается неизменной, одна рука также неподвижна. Движение осуществляется при помощи второй работающей ноги, голова и другая рука тоже меняют свое положение. Можно даже определить конкретное движение, изображенное Сомовым, — *rond de jambe par terre en de dans* или *rond de jambe en l’ar en dedans* — круговое движение работающей ноги по полу или воздуху вовнутрь. Линия движения начинается с чуть намеченной художником ноги, которая постепенно выпрямляется, носок оттягивается вперед, затем совершается движение по дуге по полу или в воздухе и зафиксированная Сомовым работающая нога отставляется на носок в сторону, завершая движение. Можно предположить, что изображено другое движение *attitude*, но это только одна поза изображенной фигуры. Другие две фигуры фиксируют движение *buttement tendu simple* — выставление ноги вперед, в сторону, назад на носок. Кроме того, в верхней части листа в двух движущихся фигурках художник передает легко узнаваемое балетное движение *pas de bourge* — быстрый бег на пальцах. Подробно рассматривая все переданные художником фазы балетных движений, в наброске костюма А. Павловой мы чувствуем взаимную согласованность отдельно показанных элементов па.

К. Сомов как будто демонстрирует, насколько удобен предложенный им костюм для классического танца; данный набросок, как мы уже говорили, дает наглядный пример отражения в балетной тематике одного из его аспектов — передачи механики, техники балетного движения, а все остальное — портретное сходство с А. Павловой, да и сам облик костюма отступают на второй план.

Остановимся на наиболее показательном для С. Судейкина «Костюме для Т. Карсавиной в “Саломее”». Сразу же можно видеть их различие, состоящее не только в том, что Сомова интересуется движением. Если даже сравнить законченный вариант сомовского костюма, где запечатлена одна поза, как и у Судейкина, основное отличие будет заключаться в другом. Сомовский набросок при всей живости переданного движения не несет в себе узнаваемых примет облика А. Павловой, в эскизе костюма Судейкина можно уловить не только облик Т. Карсавиной, но и глубоко личную индивидуальную ноту ее творчества. Общность костюмов Сомова и Судейкина состоит во внимании обоих к передаче движения, однако если Сомов углубляется в сам процесс танца, то движение у Судейкина типичное, как бы фиксирующее наиболее характерный кульминационный момент, свойственный для определенной роли из балета, недаром один из зарубежных художников точно повторил его в своей скульптуре, изображающей Т. Карсавину в этом образе.

Продолжая разговор об образах балета в творчестве двух мастеров, необходимо коснуться серии станковых работ по мотивам итальянских комедий и Арлекинад, в которых проявляется особый «театрализованный» взгляд художника, выискивающий в натуре эффектные ракурсы, пластические движения, выразительные силуэтные ритмы. Эстетические идеалы балета — гармония и красота человеческого тела, выраженные в бесконечных Арлекинах и Коломбинах, в их пластических позах — есть определенный культурный и эстетический канон в биографии ретроспективизма. Здесь мы встречаемся с отзвуками балетной темы в ином, гораздо более тонком и сложном преломлении. В «Арлекинадах», «Маскарадах», «Коломбинах», «Дамах» и «Пьеро» К. Сомова и С. Судейкина, которые стали на рубеже веков одной из распространенных форм театрального образа, мы обнаруживаем не прямое изображение танца, а передачу тех его свойств, которые

только в классическом танце и проявляются. Умение пластически выразить мысль — вот что отличает артиста балета на сцене. Произведения К. Сомова в этом отношении открывают условный мир маскарадного представления, передают художественную выразительность хореографического искусства. Ж. Новеpp писал: «В человеческих страстях есть некая степень пылкости, которую невозможно выразить словами, вернее, для которой слов уже не хватает. Вот тогда и наступает торжество действенного танца. Одно па, один жест, одно движение способны высказать то, что не может быть выражено никакими другими средствами, чем сильнее чувство, которое надлежит живописать, тем труднее выразить его словами» [Ж. Ж. Новеpp, 1965, с. 45]. Мимико-жестикуляционная речь в балете не примитивна, а способна рассказать о многом. И у героев Сомова она также необыкновенно выразительна. На его картинах словно оживает жеманный XVIII в. — век менуэта и напудренных париков. Сюжет полностью подчиняется целям и задачам психологического изображения. Как бы ни были значительны события на картине сами по себе, они приобретают смысл и интерес только в психологическом истолковании. У Сомова и Судейкина главные герои почти всегда выдвинуты на первый план. Если у Судейкина они более кукольны, статично-созерцательны («Коломбина и Полишинель» — ГУТМ; «Маскарад» — 1911, Собр. Р. Е. Кроттэ; «Сад Арлекина» — 1915—1916, СХМ; «Маскарад» — 1937, ЕКГ; «Арлекинада» — КОХМ и др.), то у Сомова они живут так, как играют, как это свойственно театральному актеру, мимика которого подчеркнута в соответствии со спецификой сценического действия. Их «сценическое» поведение несколько манерно, но жесты созвучны движениям их души. Жест у Сомова раскрывает самые потаенные глубины, вызывает сокровенные мысли, присущие только им одним. Действие на картинах Сомова — это то, что не выразить словами, в этом состоит его аналогия с языком балета. Примером тому являются работы: «Маскарадная сцена. набросок композиции», «Амур и дама в маске», «Маскарад» (1914), «Маркиза и Амур», «Дама и музицирующий кавалер» (1896), «Дама, кавалер и Амур» (все — ГМИИ), «Арлекин и Дама. Вариант композиции» (1912, ГРМ), «Арлекин и Дама» (1912, ГТГ), «Язычок Коломбины» (1913, ГРМ), «Пьеро и Дама» (1910, ОХМ), «Маскарад» (НОКГ), «Фейерверк» (1912,

музей-квартира И. Бродского) и др. В самих этих картинах Сомова, ярких своей слайдовой цветностью, властвует стихия театрального диалога, отражающая внутренний ритм окружающей жизни, у Судейкина — уравновешенная статика парадной фотографии.

Первые поиски балетного образа у Судейкина относятся к 1906 г., когда на выставках появились картины: «Балетный апофеоз» и «Балетная пастораль» (обе — ч.с.). К ним же примыкают «Коломбина и Полишинель» (ГЦТМ) и две «Балетных пасторали» (обе — ГТГ). Они еще идут от театрализованных персонажей К. Сомова с его традиционными устало-красивыми Коломбинами и утонченно-раскованными Арлекинами, пластический рисунок движения которых всегда находится в гармонии с их внутренним миром. В образном строе картин Судейкина, в их поэтике та же мера художественного обобщения мысли и типизации персонажей, что и в картинах Сомова.

Театр для обоих условен, и зритель изначально настроен на «рисованную ложь выдуманного мира». А. А. Евреинова вспоминала: «Пьеро, Арлекины, лукавые Коломбины изображенные... в веселом хороводе, почти гипнотически уводили меня от слишком невыносимой действительности... Просыпаясь утром, я любила поздороваться с моими новыми жильцами над моей кроватью — судейкинскими красочными героями Арлекинады» [А. А. Евреинова, 1956 — ЦГАЛИ, Ф. 921, оп. 1, ед. хр. 346].

Традиционная сказочная неправда у Судейкина сильнее и ярче, чем у Сомова, не случайно он увлекается примитивом, уходящим своими корнями в народное сознание, намеренно стилизирующим художественные формы этого творчества. «Художник не боится проделывать самые смелые эксперименты, давать самые неожиданные комбинации, обращаться к самым странным источникам. Он пускает в ход русский кубок и старинный фарфор, балаган и гобелен, дерево и кружево. Он, как волшебник, взмахивает рукой, и прелестные в своей аляповатости русские олеографии сменяются изящными и дразнящими силуэтами и масками из “итальянской” комедии дел “Арт-е”... от постановок в стиле масленичного балагана он переходит к постановке “под Ватто”. Но и тут он остается Судейкиным» [там же]. К. Сомов не способен взглянуть на мир тем чистым детским взором, который присущ Судейкину. Однако в произведениях

такого рода у обоих художников ощущается маскарадно-театральная форма фокинского балетного спектакля, возрожденная после Дидло, чувствуются определенные мотивы и сюжеты, постоянно интересовавшие балет Мейстера.

Кроме такого типичного примера изображения косвенной формы танца, для творчества «миriskусников» характерна другая сторона — построение многофигурных композиций, заставляющих вспомнить балетмейстерские искания М. Петипа и Л. Иванова. Такие произведения видятся через фильтр воспоминаний, звучат как ностальгия по прошлому, как идеализация того, что осталось позади. Художники придают принципиальное значение структурному подобию между внутренней организацией отдельной сцены балетного спектакля и образной системой своих живописных работ. Для художников рубежа веков балетный мотив был идеальным образом воплощения их художественных концепций. В нем они видели что-то созвучное их радостям и печалям, в нем они находили моменты полного душевного сближения. Как бы боясь жесткой реальности, скучной повседневности, они пытались уйти в причудливые перипетии хореографического сюжета, в его бесконечные фантастические просторы.

В легендах и сказках романтического балета они чаще всего находили материал для своих композиций. В «Балетных пасторальных» и «Апофеозах» С. Судейкина, «Балетах» К. Сомова выражена сущность одного из направлений ретроспективизма — уход от действительности в мир мечтаний и грез. Многочисленные балетные произведения С. Судейкина: «Балетный апофеоз» (1906, ч.с.), «Балетная пастораль» (1906, ч.с.), «Балет» (1910, ГРМ), «Композиция по мотивам “Лебединого озера”» (1910, ПМТМК), «Эскиз декорации для постановки балета А. Адама “Жизель”» (1913, ГРМ, собр. Л. С. Сигалова), «Эскиз декораций для постановки балета “Лебединое озеро”» (1914, ГРМ), да и не только непосредственно балетные произведения пронизаны танцем и представляют богатый материал для рассуждений о собственном индивидуальном видении художником этой темы. Балетные образы С. Судейкина, безусловно, примыкают к «миriskусническим» традициям, но тем не менее за ним стоит художник, наделенный таким воображением и образом мышления, которые дают нам иную организацию театрального мира, нежели

«мирискусники» способны себе представить. С балетным образом в творчество Судейкина входит принципиально иной герой, решительно ни на кого не похожий — он живет особняком, ему не свойственна открытая эмоциональность. У Судейкина почти невозможно отличить эскиз декорации для балета от станковых работ на балетную тему, что объясняется своеобразием творческого мышления художника, для которого отразить балет в живописи, будь то декорация для спектакля или просто балетный мотив, значит создать зрительный образ некой театрализованной фантазии. Постепенно Судейкин уходит от стилизации картин Сомова, где сюжетные кульминации завязывались на главных героях, а окружающая их обстановка появлялась преимущественно в качестве фона. Он отказывается от живописного эффекта театрального костюма. На лицах героев Судейкина нет глубоко спрятанных эмоций и чувств, тайна которых выступает у Сомова с полной силой и захватывающей обнаженностью. Его балетные композиции, напоминающие атмосферу картин А. Ватто и Ф. Буше, строятся как сценическое пространство, на котором разворачивается мечтательно-призрачное театрализованное действие, где герои живут словно стихийно, в блаженстве бездумья и отключения. Поэтика балетных работ Судейкина — это сентиментализм, своеобразно преломленный сквозь призму романтики. Он стремится объединить элементы того и другого. На картинах художника царит удивительное спокойствие, какают, можно сказать патриархальность. Действие танца разворачивается всегда неторопливо, оно словно приближается к ритму размеренной жизни. Пластика героев свободна от всякого намека на ненужный, по мнению Судейкина, эксцентризм, от претензий на внешний сомовский эффект. Недаром критик В. Н. Соловьев, признавая мышление Судейкина театральным, тем не менее, назвал театрализованное действие на его картинах «атеатральным» [В. Н. Соловьев, с. 13]. «Если бы случайно нашелся какой-нибудь маг и волшебник, который своей чудесной палочкой вернул бы жизнь этим живописным фрагментам, то весьма возможно, что театральные персонажи были бы удивлены и слегка сконфужены. Они не могли бы дальше развить то сценическое положение, которое на холсте обозначено художником. В лучшем случае некоторые из них были бы в состоянии испол-

нить гавот, менуэт или какой-нибудь номер из программы чисто хореографического характера».

Эмоциональность Судейкина, можно сказать, особой природы, она не разомкнута и не открыта, но направлена к зрителю. Хореография — искусство во многих отношениях единственное в своем роде. Сопереживание и сотворчество в балете играют немалую роль. Понимая это, художник стимулирует зрительскую активность, намечая лишь основные контуры психологического состояния героев, а в остальном полагается на воображение зрителя.

На переднем плане композиций С. Судейкина обычно помещен дуэт или группа танцовщиц, которые постепенно оттесняясь на второй план, распадаются на отдельные фигуры. Дуэт входит не «вставным дивертисментом» в картину, а составляет ее атмосферу, точно накладывается на ее фон. В картинах формально нет главных героев. Их герой — группа, но и жизнь этой группы не исчерпывает содержание произведения. Аллегорические фигуры животных, амуров и ангелов столь же прекрасны и значительны для Судейкина, они совершенно органично вплетаются в характер и мелодику танца, во всю ткань изобразительного повествования, ведь балет Судейкина — это балет-сказка, балет-шутка, балет-ирония. Танцовщицы знают цену тишине, самоуглублению, погружению в какие-то неведомые нам состояния.

Во взаимодействии с образами персонажей возникает и тема пейзажа. В произведениях Судейкина окружающая природа — существенная часть, помогающая ему раскрыть собственный оригинальный метод понимания и истолкования балетного сюжета. В этом плане особенно показательна картина «Балет» (1910, ГРМ). Природа и танец — вот, пожалуй, главная тема этой работы. А смысл ее — растворение духовного состояния героя в окружении. Жизнь природы и жизнь души, настроение природы и настроение танца приравниваются друг к другу. Проявлявшиеся раньше, в других произведениях, черты эти здесь стали центральными, их расплывчатые контуры сгустились, символика обрела своего рода поэтическую наглядность. Нельзя забывать, что речь идет о сентиментализме, в поэтике которого пейзаж одухотворяет душу, умиротворяет страсти, гармонизирует мир. Ровный холодный цвет «Балета», дающий почувствовать само кредо символистов — аромат сказочного цветка «Голубой розы», не



схож с живым цветовым мазком «Балетной пасторали» или «Балетного апофеоза». Танцовщицы в бело-фиолетовых бликах, словно сотканые из водяной дымки и тумана, стали похожи на галлюцинации. Они мягко моделируются художником, утрачивают реальные контуры, растворяются в растушеванных очертаниях голубого пейзажа, вступая между собой в живописно-пространственное созвучие.

«Русский балет» (1931, ОАМ), «Русский балет. Сильфида» (1930, ОАМ) К. Сомова — эти работы, как и произведения С. Судейкина, интересны не столько ракурсом темы, сколько выраженным в ней художественным мироощущением, сформированным той дистанцией, которую задало прошедшее время. И поэтому тема этих произведений не сам балет, а скорее эмоциональное воспоминание о нем. Мечтательно-просветленный образ Сильфиды возвращает нас к гравюрам XIX в., к образам М. Тальони и А. Истоминой, к тогдашнему романтическому направлению в балете. Но принципиальное отличие произведений Сомова заключается в другом, в стремлении увидеть балетный сюжет не однозначно, не прямолинейно, а в единстве многообразных качеств. Здесь художников увлекает не столько сочетание вымышленного и реального, сколько пограничная полоса между действительностью и фантазией, тот неуловимый миг, когда танец становится реальностью. У Судейкина балетные персонажи пребывают в обстановке, излучающей таинственное и загадочное настроение, и их пребывание не сиюминутно, а вечно. Они живут и танцуют на этих созданных воображением художника полянах, как на театральных подмостках, среди чистых прудов, отражающих в своих водах их фигуры вместе с утренними восходами и вечерними закатами. А сомовские «Русские балеты» передают вполне реальную обстановку в зрительном зале. Сами танцовщицы у художника, хотя наделены несколько наигранными, чисто сомовскими жестами, все же реальные люди, они являются лишь носителями происходящего таинственного сказочно-красивого зрелища. Лишь на краткий миг приоткрылись для них судьбы романтических героев, быстротечно проживающих свою волшебную жизнь. Художник направляет поток света на группы танцующих балерин; сокращая расстояние между зрительным залом и сценой. Фантазия танца становится продолжением его будней, но от этого сами произведения ничуть не становятся беднее



и ничего не теряют из волшебства. Греза обретает черты реальности, а реальность кажется прекрасной и долгожданной, как греза.

Итак, в творчестве К. Сомова и С. Судейкина проявился особый интерес к ассоциативно воспринимаемому миру танца, к самой его материи, к эстетическому и даже философскому его осмыслению. Так, достаточно бывает слегка изменить угол зрения, чтобы вызвать столь характерный для ретроспективного стиля рубежа XIX — XX вв. «сдвиг реальности». Трансформация, происходящая с балетным образом во времени, очень интересна и показательна. Она наглядно демонстрирует, как изменяется само человеческое восприятие. Никогда прежде тема танца не обладала столь проникающей способностью «рентгеновского просвечивания» эпохи, столь выразительным языком, позволявшим живописи открыть прямой доступ к постижению законов искусства и бытия; зримо представить действие этих законов через изображение, психологию, мироощущение. Отстранение во времени и назад давало творческому методу художников необходимую дистанцию, с которой можно было достаточно судить о современности через метафору, символику, ассоциацию, иносказание. Привычная действительность была отодвинута от глаз, увидена издалека, с внушительного расстояния, с неожиданной стороны. Они ставили своей целью реконструирование, воссоздание прошедших эпох в их осязаемых, видимых образах, у них был свой путь в мир театра, и, конечно, это был путь поэта.

#### Список литературы

*Евреинова А. А.* Воспоминания о Судейкине. 1956 // ЦГАЛИ, ф. 921, оп. 1, ед. хр. 346.

*Коган Д. З. С. Ю.* Судейкин. М., 1974.

*Новерр Ж. Ж.* Письма о танце и балетах. Л.; М., 1965.

Письмо В. Ф. Нувеля к К. А. Сомову. 14 сентября 1987 г. // Сомов К. А. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1974.

*Соловьев В. Н. С.* Судейкин // Аполлон. 1917. № 8—10.

*Эрнст С. Р. К. А. Сомов.* СПб., 1919.

## С о к р а щ е н и я

ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей им. А. Бахрушина.

ГРМ — Государственный Русский музей.

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

ЕКГ — Екатеринбургская картинная галерея.

КОХМ — Кировский областной художественный музей им. М. Горького.

НОКГ — Новосибирская областная картинная галерея.

ОАМ — Оксфорд. Ашмолеан музей.

ОХМ — Одесский художественный музей.

ПМТМК — Петербургский музей театральной и музыкальной культуры.

СХМ — Саратовский художественный музей им. Радищева.

 *KUHO*



«УЖАСНОЕ» ИСКУССТВО:  
ФИЛЬМЫ ЖАНРА СЛЭШЕР (SLASHER)

Автор анализирует фильмы жанра «хоррор» (ужасов), выделяя фильмы о зомби, монстрах, демонах, мистические фильмы, фильмы мифически-готического типа, «слэшеры», определяя реальность «слэшера» как реальность нечеловеческого, незаконного опыта, утверждая, что это не только фильмы про убийства, но попытка анализа общества, где дается аудиовизуальная картина мира, основанная на деконструкции общечеловеческих ценностей, которой способствуют вездесущие СМИ, обесценивающие реальность, подменяя жизнь экранным симулякром.

*Ключевые слова:* страх, невыносимое ожидание, персонаж-обманка, безобразное, нежить, катексис.

T. Shemetova. «HORRIBLE» ART: SLASHER FILMS

The author analyses the phenomenon of «slasher films», singling out films about zombies, monsters, daemons, mystic thrillers, films of gothic and mythical type and the ones of «slasher» genre, defining the realities of «slasher» as inhuman and crimeful. The coverage of the article is not limited to films about murders and the like, the investigation involves some sort of analysis of the processes that come into play in the modern society, which presents an audiovisual image of the world with deconstruction of universal human values as a standpoint. The modern means of mass media, being thoroughly ubiquitous, depreciate the reality by substituting the life itself for its screen simulacrum.

*Key words:* fear, thrill beyond endurance, the abominable, the undead, cathexis.

XXI век может предложить массу развлечений, так или иначе базирующихся на страхе. Из пестрого множества возможностей самым безопасным удовольствием через страх является кинема-

---

\* Шеметова Татьяна Николаевна — кандидат культурологии, зав. аспирантурой Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина. E-mail: mail@gitr.ru.

тограф. Фильмы жанра ужасов (horror), в изобилии представленные в репертуарах кинотеатров, являются тому подтверждением.

Развлечение — очень тонкая вещь, так как в самом процессе развлечения происходит как бы переключение сознания в особый режим удовольствия. Кинематограф предлагает самое безопасное получение удовольствия через страх. В чем суть такого специфического удовольствия? Страх — это эмоциональное состояние человека, вызванное внешней видимой или невидимой опасностью. В конечном итоге страх сводится к угрозе потери жизни, т.е. страху смерти. Однако в страхе есть и положительный момент.

Известно, что страх относится к защитным эмоциям человека: хотя при сильном страхе сознание частично блокируется, в работу вступает защитный механизм, побуждая человека к физическому действию. От страха можно бежать сломя голову, прятаться под одеяло, закрывать лицо руками или же, как вариант, вступить с опасностью в схватку, напасть в ответ самому. Таким образом, страх — это всегда что-то внешнее, что побуждает к действию.

Безусловно, человек не любит и не вынесет постоянного состояния страха, но «говорить» о страхе и как бы «безопасно» проживать его человеку нравится.

Именно эту «любовь к говорению» о страхе использует и в разных вариациях проигрывает жанр хоррор, вот уже столько лет развлекая зрителей страхом.

Объясняя сущность феномена «жуткого», с позиций психоанализа, Зигмунд Фрейд проводит различие между жутким, которое переживают, и жутким, которое всего лишь представляют или о котором читают [см. *З. Фрейд*, 1995. С. 277–279]. Разница обнаруживается весьма ощутимая. Процесс дистанцирования от происходящего на экране (мы сопереживаем героям, мы находимся в пространстве фильма и одновременно помним, что это лишь вымышленная реальность) — привносит в данном случае дополнительную радость, а, следовательно, большую порцию удовольствия. И если в фильмах, которые оперируют категорией «идолов»<sup>1</sup> становится жаль, что некие замечательные события происходит не с тобой, то в ужасах реакция — «Как хорошо, что

---

<sup>1</sup> «Идолы» — категория фильмов, где главные герои — супермены, обладающие удивительными сверхспособностями.

это не со мной!» — несомненно, искренняя, так как все фильмы ужасов оперируют в той или иной форме страхом смерти.

Дело в том, что хоррор обрабатывает ту форму «говорения» о страхе, который вслед за Кьеркегором, мы можем назвать «сладким утрашением» или «симпатической антипатией»<sup>2</sup>. По мнению Кьеркегора, страх по своей природе двоичен: он отталкивает, пугает и притягивает одновременно. Таким страхом бояться дети во время рассказа «страшилок» про бабушек и мам, которые готовят из своих детей котлеты, а потом люди находят в этих котлетках маленькие детские ноготки. Детские страшилки всегда касаются темы смерти, разрушения, мучений и тем не менее вызывают у слушателей удивительно приятное ощущение страха, которого ребенок не хочет лишиться. Как не удивительно, такой вид страха — это желаемая негативная эмоция, которая сопряжена с получением удовольствия. По нашему мнению, это связано с потребностью ребенка разобраться с правилами социального общежития, установить границы хорошего и плохого, человеческого и нечеловеческого.

Ответить, что такое фильм ужасов, не так просто, как кажется на первый взгляд. Вроде бы это и так всем понятно, без объяснений. Но, если углубиться в суть вопроса, становится ясно, что кроме «чистых» ужасов еще существует очень много фильмов, представляющих собой слияние двух или нескольких жанров в одно целое (например, смешение ужасов и фантастики). Также не просто отделить ужасы от триллера. Во многом это восприятие субъективно, достаточно какой-то части «ужас-

---

<sup>2</sup> Интересна точка зрения физиологов на вопрос получения удовольствия от страха, которая связывается с допамином. В мозгу млекопитающих существует так называемый «центр удовольствия», состоящий из пучка нейронов. Все наши удовольствия, независимо от причины их происхождения, сопровождаются выбросом допамина — нейромедиатора (биологически активное химическое вещество, посредством которого осуществляется передача электрического импульса). Допамин выделяется в предвкушении чего-либо и сразу после достижения цели, определяет способность наслаждаться жизнью. Его длительный дефицит приводит к противоположным ощущениям. Аналог допамина по воздействию на организм — амфетамины. Таким образом, получив однажды порцию удовольствия от фильмов ужасов, человек вполне может на них «подсесть».

ных» сцен, чтобы фильм воспринимался зрителем как «horror», а не психологическим триллером, например.

Ясно одно, цель любого «ужастика» — напугать, вызвать страх и шок. Используются для этого различные методы, от чисто атмосферного напряжения до вызывающих омерзение картинок. И вся эта многоликая и разнообразная масса является частью жанра ужасов.

В принципе все фильмы ужасов можно разделить (правда, условно) на несколько категорий, которые, впрочем, могут и пересекаться:

1) фильмы о Зомби (они часто используют приемы, вызывающие шок у зрителя, но лучшим представителям жанра не чужда и клаустрофобическая атмосфера безысходности);

2) фильмы о Монстрах (тесно переплетены с жанром фантастики; эти фильмы также можно условно поделить на картины о гигантских тварях, об инопланетных созданиях и обыденных мелких существах, типа саранчи, которые вдруг решают невероятными количествами нападать на людей);

3) демонологические и мистические фильмы (это фильмы про одержимость Дьяволом, разного типа Демонов и адских созданий, а также всяческих смертоносных сектах и просто мистических проявлениях, приводящих к смерти людей; сюда же можно отнести и фильмы о привидениях);

4) фильмы мифическо-готического типа, к которым принадлежат ленты о вампирах, оборотнях и созданиях типа Франкенштейна);

5) и, наконец, слэшеры.

Слово «Slash» с английского переводится как «удар сплеча, резкий удар (бичом), глубокий порез, глубокая рана, хлестать, рубить, резать, полосовать, а также секач и кривой нож» [Большой англо-русский словарь, 1988, т. 2, с. 474].

Надо сказать, что данный субжанр «horror» полностью оправдывает свое название, так как в слэшере разными способами (преимущественно с помощью колющих и режущих предметов, вроде ножей, топоров, бензопил и хирургических инструментов) люди убивают людей. Здесь нет и в помине инопланетных монстров, зомби, вампиров, демонов и прочей мистики, зато качественно орудуют маньяки, оголтелые садисты, хладнокровные



убийцы и прочая публика с ярко выраженной психопатологией, которых по-большому счету и людьми назвать сложно.

Реальность слэшера — это реальность нечеловеческого беззаконного опыта — убийство себе подобных или ради изошренного садистского развлечения, или ради еды. Персонажи слэшера (имеются в виду отрицательные) воспринимаются как нелюди. Само их существование территориально, как правило, вынесено за границу социального общежития и символично предстает пограничным к человеческому сознанию и социальному порядку. Они обитают в заброшенных городках, в домах, стоящих обособленно от другого людского жилья, на отдаленных фермах или вообще в лесу, куда обычные нормальные люди могут попасть, только сбившись с верного пути, как в прямом, так и переносном смысле.

Фабулы фильмов-слэшеров во многом похожи и не отличаются оригинальностью, разнообразие вносит лишь сюжетное наполнение: кто, где и как сбился с пути и попал за границу именно человеческого общежития. От слэшера и не требуется разнообразия фабульно-сюжетных конструкций. Требуется лишь — напугать кровавыми сценами и болью жертв. Но что всегда присутствует в слэшере — это угнетающая атмосфера опасности, в которую попадает жертва. Этому приему знаменитый мастер ужасов Альфред Хичкок дал название «саспенс» — напряженное невыносимое ожидание, возникающее в момент смертельной опасности, угрожающей персонажу, которому зритель сопереживает. Эту качественную особенность слэшер почерпнул из своих истоков, которые дали начало этому субжанру.

Первой ласточкой, предвещающей появление слэшеров, стал психологический триллер 1960 года под названием «Псих» (Psycho) того же Альфреда Хичкока. К этому времени зритель насытился «ужасными» клише прошлого десятилетия: вампирами, монстрами-мутантами, инопланетными ящерами. Хичкок на экране дал новое значение слову «страх». Теперь ночным кошмаром почтеннейшей публики становится тихий на вид и занудный маменькин сынок Норманн Бейтс, в котором не сразу распознаешь психопата. Впервые в фильмах ужасов появляется персонаж-обманка: героям-жертвам он внушает доверие, и наивные жертвы легко попадают в расставленные сети.

Ловушки и суть обманки видит только зритель и начинает активно сопереживать жертвам.

Это напряжение и дух ожидания и создает специфическую атмосферу ужаса, которую затем перенял и жанр слэшеров вместе с персонажем-обманкой<sup>3</sup>.

Вторым истоком слэшеров можно считать фильмы, снятые в жанре «gore»<sup>4</sup>. «Gore» трактуется как смесь ужаса и жесткой эротики. Особенностью же этого жанра является то, что главный объект фильма — это человеческое тело, которое подвергается насильственной изощренной трансформации, имеющей природу болезненного сексуального удовольствия.

Для персонажей gore обычное человеческое тело — это ничего не говорящий белый лист. Сексуальное тело — это тело, покрытое ужасающими шрамами, надрезами, проткнутое всевозможными штырями и иглами и с вживленными в него металлическими конструкциями, как произведение художника-безумца. Но самое главное, что данный жанр интересует не только поверхность тела, но и внутренняя его сторона, его наполнение. Внутренности человека тоже могут быть использованы для создания предмета искусства. Кожа, как тонкий барьер, отделяющий внутреннюю среду тела от внешнего мира, разрушается, камера оператора проникает вглубь человека, исследуя изменения и трансформацию живой плоти.

Крестным отцом жанра gore считается американский режиссер Хершелль Гордон Льюис. Его фильм 1963 года «Кровавое пиршество» (Blood Feast), хотя и прошел практически не замеченным критикой, зато заложил основу для слэшера, а именно: прицельная концентрация внимания на расчленении человеческого тела за счет второстепенности сюжета. Интересен тот факт, что вначале своей карьеры Льюис снимал фильмы в жанре легкой эротики. Идея нового жанра пришла к режиссеру, когда он заканчивал работу над своей картиной «Красивая, обнаженная и очаровательная» (1963). В мотеле он смотрел по телевизору какой-то гангстерский фильм, и его поразило

---

<sup>3</sup> Кстати сказать, именно Хичкок ввел в кинематографический обиход термин «саспенс». Сейчас в драматургии термин «саспенс» рассматривается шире, т.е. не связывается именно с жанром ужасов.

<sup>4</sup> «gore» в переводе с англ. — запекшаяся кровь, вшивать, вставлять клин.

практически полное отсутствие реализма в сценах насилия и убийств. Ему пришлось в голову сделать фильм, акцентировав внимание исключительно на демонстрации насилия и эротики, а не на сюжете.

Элементы жанра *gore* в эстетически и более приемлемом культурном контексте можно увидеть в фильмах известного канадского режиссера Дэвида Кроненберга. Одержимый идеей тела и его трансформации, Кроненберг создает мир, в котором пишущие машинки умеют разговаривать (*Festin pi*), где на человека надевают шлем, порождающий галлюцинации, вставляют во вспоротый живот кассету — и превращают его в видеомагнитофон (*Videodrom*); где оторванная нога прекрасной потерпевшей в автокатастрофе, прошитая стальными спицами, воплощает высшую степень сексуальности, становится фетишем, вокруг которого вращаются все эротические фантазии (*Crash*).

Третьим истоком для слэшеров стал фильм, выпущенный в 1962 году итальянским режиссером Марио Бава «Девушка, которая знала слишком много». Этот фильм стал началом мощного течения в итальянских фильмах ужасов и в 1960—70-е годы приобрел огромную популярность у зрителей. Течение это называется *giallo*<sup>5</sup>. Бава в своей ленте использует элементы, которые впоследствии стали характерными для этого жанра: исследование вуайеризма в контексте жестокого убийства, одержимый детектив и набор красочных отвлекающих маневров и поворотов сюжета<sup>6</sup>.

В *giallo* изящно сочетаются сексуальность, жестокость и таинственность. Жестокие убийства мы встретим и в слэшерах, но выглядеть все это будет совершенно иначе, более грязно, более реалистично, более детально, проще говоря, «по-бытовому»: кровавые спецэффекты и грим выглядят очень натуралистично, трупы выглядят как трупы, внутренности — как внутренности, разделка «по живому» впечатляет, а уродливые

---

<sup>5</sup> Джиалло (*giallo* — в переводе с итальянского значит «желтый») взяло свое имя с желтых обложек криминальных романов в мягкой обложке, которые публиковались в Италии в 1930-х годах и были в основном так называемыми «кто-это-сделал» (*whodunnit*) в стиле Шерлока Холмса и Агааты Кристи.

<sup>6</sup> Ярким представителем *giallo* в итальянском кинематографе стал режиссер Дарио Ардженто. Его фильм 1960 года «Птица с кристальным оперением» считается точкой отсчета золотой эры *giallo*.

тела, лица и прочие «неприятности» для жертв реально до тошноты неприятны.

Именно такой фильм вышел на экраны в 1972 году в Америке. Он назывался «Последний дом слева», режиссера Веса Кравена. Фильм рассказывает о двух девочках, которые идут на рок-концерт, но по дороге подвергаются нападению «плохих парней». Это сбежавшие из мест заключения убийцы с главарем по кличке Круг. Кравен добился предельной реалистичности в изображении сцен насилия и убийства девушек: люди требовали вернуть деньги, кидались на экран или выбегали из кинотеатров. Но это было только начало.

Уже через два года в октябре 1974-го жестокость и мрачность сюжета следующего фильма привели зрителей в неопикуемый ужас (некоторых рвало прямо в кинотеатре). Картина называлась «Техасская резня бензопилой» (Texas chainsaw massacre), режиссера Тоуба Хупера.

Реалистичный фильм-шок рассказывал о пяти тинейджерах, которые натываются в деревне на семью каннибалов, живущих в техасской глубинке рядом с заброшенной скотобойней<sup>7</sup>. Известный среди любителей кино американский журнал «Total Film» писал по этому поводу: «Страшнее первых 50 минут “Техасской резни бензопилой” могут быть только финальные 30 минут фильма». Лента о похождениях человека с кожаным лицом с Гуннаром Хансеном (Gunnar Hansen) в главной роли была основана на реальных фактах из жизни американского серийного убийцы Эда Гейна (Ed Gein). Бюджет картины составил всего 140 тысяч долларов.

В фильме впервые главный злодей появляется в кожаной маске (настолько уродливо его лицо). В дальнейшем идея маски будет тиражироваться в слэшерах из фильма в фильм<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Справедливости ради, нужно отметить, что в том же 1974 году появился канадский фильм, под названием «Черное Рождество» (или «Тихая Ночь», «Злая Ночь») (Black Christmas, aka Silent Night, Evil Night), который с уверенностью можно отнести к слэшеру. Однако фильм не завоевал большой славы.

<sup>8</sup> В 2003 году картина была переснята режиссером Маркусом Ниспелом, а в 2006 году на экраны вышел приквел «Техасская резня бензопилой. Начало». Приквел ремейка раскрывает тайну происхождения «Кожаного Лица» и его пристрастия к бензопилам.

Но момент славы для «слэшера» наступил только в 1978 году, когда на экраны вышел фильм Джона Карпентера «Хэллоуин» (Halloween). Фильм сразу же после появления в кинотеатрах 25 октября 1978 года (в Канзас-сити) становится по-настоящему культовым. С тех пор он является обязательным атрибутом праздника Дня Всех Святых. Маньяк-убийца Майкл Маерс убивает свою сестру в возрасте 6 лет. Его запирают в психушку, но через 15 лет он сбегает и возвращается в родной Хэддонфилд, чтобы продолжить кровавую бойню. Идея сбежавшего из психушки маньяка не была тогда еще банальной и дала толчок для развития нового субжанра фильмов ужасов — слэшер<sup>9</sup>.

Следующая классическая для слэшера маска появилась в мае 1980 года в фильме Шона Каренгема «Пятница 13». Фильм был охарактеризован критиками как «кровавое мочилово с мачете», где героиня Памела Уиллис, вооружившись этим видом холодного оружия, мстит подросткам за смерть своего сына Джейсона. «Пятница 13» приобретает большую популярность, воскресший Джейсон в хоккейной маске становится киноиконой, а фильм порождает целую серию сиквелов.

Примечательно то, что даже по беглому обзору истории слэшеров можно заметить, что существуют две схемы развития сюжета в такого рода фильмах, которые работают и по сей день<sup>10</sup>.

С одной стороны, это фильмы, в которых нет какой-либо завершенной интриги и не наблюдается никакого развития характеров. Сюжет тут исключительно утилитарен и служит лишь одному — дать «формальный» повод для показа кровавой вакханалии, безостановочной резни и клинического безумия в обрамлении декораций одноэтажной американской глубинки. Все настолько предсказуемо, что интересно лишь одно — каким образом кого убьют.

---

<sup>9</sup> По результатам опроса BBC News в 2006 году фильм «Техасская резня бензопилой» (The Texas Chain Saw Massacre), снятый в 1974 году, назван самым страшным фильмом в истории кино; второе место в списке главных «ужастиков» занял «Хэллоуин» (Halloween, 1978) Джона Карпентера (John Carpenter) с Джейми Ли Кертис (Jamie Lee Curtis) в главной роли; на третьем месте — итальянский фильм «Подозрение» (Suspiria) 1977 года выпуска режиссера Дарио Ардженто.

<sup>10</sup> Причем истинные фэны данного жанра отдадут предпочтение, конечно же, первой схеме.

Есть персонажи-злодеи и персонажи-жертвы и они статичны. Налицо единственная оппозиция: реальный мир среднестатистического человека как жертвы этого мира и не менее реальное персонафицируемое в отрицательных персонажах зло, подстерегающее за поворотом. Особенностью восприятия фильмов такого рода является то, что персонажи-жертвы на экране не просто близки вам по духу, а психологически родственны: они такие же, как я и ты. Мысль эта спрятана глубоко в подсознании и не формулируется явно, однако именно ее тень (след) и заставляет вас неожиданно забыть про игру, в которую играет с вами режиссер, и ощутить настоящий страх — животный страх за себя и буквально физиологическое отвращение к происходящему на экране. Здесь настораживает один факт: жертва и мучитель как бы слиты неразрывно. Положительные герои настолько наивны и беспомощны вне привычной для них среды обитания (машины, мобильные телефоны, компьютеры и т.д.), словно родились для того, чтобы быть жертвами, и, следовательно, сами притягивают к себе своих мучителей. Палачи же не нуждаются в благах цивилизации. Они гармоничны в своей среде обитания со своими топорами и винтовками. Обычно они разбивают телефоны и машины отвозят на свалку, т. е. им не нужны модернизированные вещи, которые лишь делают человека зависимым о них, следовательно, слабым. Отсюда возникает ощущение безвыходности изображаемого на экране кошмара. Мир «дикого поля», хотя и клинически безумный, с его природными жестокими инстинктами превалирует над миром цивилизованного человека.

Обычно обильное появление слэшеров связывают с фактом психического нездоровья в обществе, которое начинает зашкаливать, превышать допустимую норму. Ведь фильм — всего лишь средство для выражения того, что есть. Жестокость на экране — это не использование насилия лишь ради эмоционального шока, это выражение спрессованной боли и страха в социуме, часть которой каждый человек носит внутри себя.

Для Америки, а ее по праву можно назвать родиной и основной страной производства слэшеров, 60-е, 70-е годы прошлого столетия были отмечены упадническими настроениями, вызванными войной во Вьетнаме и ядерной угрозой: никто нигде не может чувствовать себя в безопасности. Состояние страха, дестабилизирующее психику людей, в слэсерах выражено предельно

ясно: в Америке полно психов. Более того, они сходят с ума целыми семьями и принимаются кромсать всех и вся на своем пути.

С другой стороны, это фильмы, где персонажи-жертвы в какой-то точке меняют изначально заданный типаж и превращаются из жертвы в борца, пускай только за свою собственную жизнь, а не за мир во всем мире. Начиная с «Хэллоуина» Джона Карпентера, в фильме остается в живых один персонаж. Это почти всегда девушка, которая перестает быть «овечкой на заклание», вступает в поединок со злом и побеждает. Первой оставшейся в живых стала героиня Ли Кертис Лори Строн, которая сумела из тихой неприметной няни стать сильной девушкой и постоять за себя. А хорошая девочка Эллис, героиня фильма «Пятница 13», в исполнении Адриан Кинг, в конце фильма отрубает мачете голову матери-убийце. Причем по законам жанра сцены расплаты за зло сняты с такой кинематографической точностью, что невольно заставляют зрителя искать за всем этим зримым ужасом какой-то скрытый смысл. Американцы, в частности тот же Джон Карпентер, проводят параллели такого поворота в фильмах ужасов с общественными настроениями тех лет, связанными с пересмотром роли женщины в жизни социума и нарождающимся движением феминизма<sup>11</sup>.

Так или иначе, но слэшеры можно рассматривать и с эстетического ракурса, а именно, как воплощение эстетического на почве отвратительного, безобразного и ужасного. Такая точка зрения близка по духу концепции безобразного Юлии Кристевой [см. *Ю. Кристева*, 2003]. В современном мире, где человека невозможно удивить ни прекрасным, ни безобразным, больше не действует разработанная Аристотелем теория катарсиса. Сегодня для очищения от скверны нужны текстовые аналоги физических рвотных спазмов. Сегодня задача режиссера — провести зрителя через ужас, отвращение и удушье.

---

<sup>11</sup> Интересно в этом смысле высказывание Джоржа Ромеро, известного американского режиссера фильмов о зомби: «По моим лентам можно легко проследить, как менялся политический климат в Америке в последние сорок лет». Свой фильм 1968 года «Ночь живых мертвецов» Ромеро соотносит с расовыми волнениями в Америке 60-х, а фильм «Земля мертвых» 2005 года отражает страх, поселившийся в обществе после 11 сентября. В картине есть много отсылок к этой теме: есть башня, есть идея защиты от нападения в воде, есть администрация, которая старается убедить людей в том, что все под контролем.



Фильм слэшер — это не просто демонстрация ужаса, это даже не сопротивление ужасу, «но его заклинание, извержение отвратительного: выработка, уяснение отвратительного и освобождение от него» посредством кинематографического текста. С такого ракурса слэшеры могут быть рассмотрены как категория аморального протеста против официальной массовой культуры: бунт через жестокость, с одной стороны, и одновременно очищение от жестокого — с другой.

Можно сказать, что слэшер — это фильм-сигнал, который ставит под сомнение объективность существования самого человека, его представления о реальности и его места в этой реальности. Если существует Зло, то носителем Зла является человек. Основная сверхзадача слэшера — показать сущность Зла через историю и персонажей.

По мнению Жоржа Батая, «Зло, будучи одной из форм жизни, сущностью своею связано со смертью, но при этом странным образом является основой человека» [*Жорж Батай*, 1994, с. 28]. То есть, рождаясь, человек изначально обречен на Зло, так же как и на смерть. Именно поэтому он должен в течение жизни сковывать себя границами разума. Границы разума по сути совпадают с границами законов и запретов, сложившихся в обществе. Переход человека через эти границы считается отмеченным печатью Зла. Иными словами, разумный человек под влиянием негативных внешних факторов или трагичных предлагаемых обстоятельств может перейти дозволенную черту и покинуть область разумного. И зрителю это понятно, ведь в этом есть развитие и драматизм ситуации. В слэшере отрицательные персонажи зачастую не являются актантами. Они изначально находятся за границами разума, за границами человеческих законов и табу, т. е. они и есть чистое Зло в персонифицируемом виде.

В чем же заключается сущность этого Зла? Отвечая на этот вопрос, слэшер отсылает нас в ту область человеческой психики, которая связана с патологией. Отрицательные персонажи слэшеров — все как на подбор безумцы с ярко выраженными садистскими наклонностями. Согласно Жилю Делезу, садист обладает сильным и подавляющим всех и вся Сверх-Я. Сверх-Я садиста столь сильно, что часто он отождествляет себя с ним: он есть свое собственное Сверх-Я, он единственная для себя нравственная инстанция. Но



больше у него ничего нет. У него потеряно собственное Я, и эта потеря требует восполнения, обращаясь вовне. Иными словами, у садиста нет иного Я, кроме Я его жертв. Садист — это «монстр, сведенный к одному только Сверх-Я, которое реализует всю свою жестокость и единым скачком обретает всю свою полноту, как только выводит свою силу вовне» [*Жиль Делез*, 1992, с. 303].

Где же человек может потерять свое Я? Не исключено, что в мире подмен и симулякров, ведь в мусорном бачке масскульта, в который превратился современный мир, человеку очень трудно отыскать истинный образец.

В этой связи интересно, что переносное значение слова «slasher» с английского — это жесткая, безжалостная критика.

Итак, слэшер — это не только фильм про убийства, это еще и попытка проанализировать общество, где происходят эти убийства, очертить аудиовизуальную модель картины мира, основанной на деконструкции известных ценностей. Ведь «все мы заложники нашего стереотипного мышления, все мы в плену наших представлений. Мы живем в рамках выстроенной кем-то картины мира, где есть добро, порядок и гармония, где нам комфортно и уютно. Но мир не таков. Мир изменился, и все границы давно сдвинулись. В этом “новом” мире все мутирует, в том числе и человек» [*Л. Б. Клюева*, 2006, с.42].

Чтобы не быть голословными, остановимся на фильме, который является достойным примером современного слэшера. «Дом 1000 трупов» (House of 1000 corpses) американского режиссера Роба Зомби уже в видеоряде начальных титров погружает зрителя в атмосферу реальности «мусорного бака масскульта», т. е. того «культурного» ширпотреба, который обрушивают СМИ на беззащитные людские головы: комиксы с кровавыми монстрами, фильмы ужасов, детективы, боевики и дешевая порнография. Тотальный захват жизни вездесущими СМИ и, как результат, обесценивание реальности и подмена жизни экранным симулякром.

Фильм интересен прежде всего тем, что это слэшер на слэшеры. Это откровенное признание в любви к садистским хоррорам 70-х годов, даже действие фильма перенесено в 70-е годы. Вся ткань «Дома 1000 трупов» — это интертекстуальное поле, изобилующее киноцитатами классики хоррора, начиная с завязки сюжета.

Две парочки колесят по американской глубинке в поисках приключений. И надо же, как раз в Хэллоуин, канун Дня всех Святых, натыкаются на таинственный музей монстров и психопатов «Дом ужасов Капитана Сполдинга». Заинтригованные услышанной от хозяина музея местной легендой о маньяке по прозвищу Доктор Сатана, отважные туристы отправляются на поиски дерева, на котором его линчевали, по дороге прихватив симпатичную «country-girl» попутчицу, которой ехать было как раз в ту сторону. По дороге у машины спустило колесо (не без посторонней помощи), и милая девушка пригласила молодых людей к себе домой в гости, пока ее брат не отбуксирует машину и не поставит «запаску». Горепутешественники согласились, и это оказалось их последним необдуманном решением в этой жизни, так как в этом старом доме на окраине обосновалась садистская семейка Файрфлай.

В «Доме 1000 трупов» Роб Зомби, настоящее имя Роберт Каммингс (Robert Cummings), впервые выступил в трех ипостасях: как автор сценария, режиссер и композитор. Не будет преувеличением сказать, что Зомби — живое доказательство того, что юность, проведенная за просмотром фильмов якобы сомнительного качества, не обязательно потрачена впустую. Такие имена, как Тоб Хупер, Лючио Фульчи, Дарио Ардженто или Джордж Ромеро, были для него не пустым звуком. Родившись 12 января 1965 года в Хаверхилле, в 19 лет Каммингс перебирается в Нью-Йорк, где создает свой первый известный проект — рок-группу «White Zombie». Чтобы полностью соответствовать духу исполняемой группой музыки, Роберт Каммингс берет псевдоним Роб Зомби. Одновременно с сочинением песен он посещает занятия в Институте Пратта — одном из ведущих художественных учебных заведений в Америке. И надо сказать, не зря! В 1999 году компания Universal Studios заказывает ему разработку дизайна лабиринта ужасов в развлекательном парке при студии. В благодарность руководство компании выделяет Робу Зомби деньги (семь миллионов долларов) на финансирование его первого авторского кино. Фильм был полностью снят и смонтирован, в саундтреке прозвучала заглавная мелодия, написанная Зомби, однако руководство Universal отказалось выпускать его на экраны из-за «несоответствия корпоративным стандартам». Права на фильм удалось выкупить и перепродать студии MGM, которая готова была организовать его

театральную дистрибуцию при условии, что Зомби «вырежет» особо мрачные сцены насилия и перемонтирует фильм до «приемлемого» рейтинга R<sup>12</sup>. Новая версия картины прошла сертификацию МРАА<sup>13</sup>, но MGM все же отказалась от своих первоначальных планов. Казалось, что фильм никогда не выйдет в прокат и рассчитывать можно только на видео, а это совсем другой статус. На риск пошла лишь независимая студия Lions Gate's Films. Контракт предусматривал, что в кино будет «крутиться» порезанная «R-версия», а на видео пойдет «Unrated Director's Cut».

«Дом 1000 трупов» Роба Зомби<sup>14</sup> вышел в мировой прокат 3 июля 2003 года, собрав за свой прокатный период довольно неплохие для такого рода кино деньги — более двенадцати миллионов долларов. Но главное, что фильм сразу приобрел среди поклонников жанра статус культового. Прежде всего потому, что это фильм-пастиш, особая форма негативной пародии, тесно связанная с феноменом массовой культуры, в которую помещен современный человек, фильм-игра. Запущенный режиссером игровой механизм отличается двунаправленностью: во-первых, внутрь текста для развития кровавых событий; во-вторых, непосредственно на зрителя. Табуированный прием прямого обращения к зрителю, регламенти-

---

<sup>12</sup> Рейтинг R получают фильмы, в содержании которых обязательно присутствует материал, предназначенный только для взрослой аудитории. Родителям рекомендуется хорошо подумать, прежде чем посмотреть такой фильм вместе со своими детьми. Фильм, получивший рейтинг R, скорее всего содержит сексуальные сцены, эпизоды с употреблением наркотиков, нецензурную брань, фрагменты с насилием и т.д.; NC-17 — Дети до 17 лет не допускаются. Фильм только для взрослых. Фильм может содержать явные сексуальные сцены, множество грубых выражений с сексуально-ориентированными словами и обилие сцен насилия. NC-17, однако, не обозначает, что фильм непристойен или порнографический, хотя, получив такой рейтинг, фильм обычно не имеет широкого проката, а выпускается на видео.

<sup>13</sup> МРАА — специальная комиссия под эгидой Ассоциации кинопродюсеров Америки, специальный орган цензуры, который присваивает прокатные рейтинги кинофильмам.

<sup>14</sup> С 1999 года Роб Зомби основал собственный рекорд-лейбл «Zombie-At-Go-Go Records» и занялся сольной музыкальной карьерой. На данный момент он пишет сценарии, снимает музыкальные клипы и полнометражное кино, продюсирует фильмы и снимается сам. Зомби оформляет обложки и рисует буклеты для всех своих альбомов, разрабатывает декорации и сценарии шоу, сам придумывает свои татуировки и создает концертные костюмы, делает мультфильмы и визуальную рекламу.

рующий, что все это лишь некая игра, — распространенный прием постмодернистского кино. Зомби постоянно «как бы вдруг» вставляет в ткань фильма показательные реплики отрицательных героев, характеризующие их истинную сущность, о которой жертвы еще не догадываются, а зритель знает о готовящейся ловушке, сопереживает и тем самым подсаживается на приманку режиссера.

Фильм интересен по языку — он снят в популярной неоновой эстетике видеоклипа, одновременно эту эстетику и пародирующий. Можно определить «Дом 1000 трупов» как фильм-катектор<sup>15</sup>, буквально напигованный аттрактивными блоками. Структура фильмов-катекторов построена не на итоговой взаиморазрядке эмоций, которая в финале приводит к катарсису<sup>16</sup>. В основу подобных фильмов заложена эстетика катексиса<sup>17</sup>, где и в формальном и содержательном аспектах превалирует эмоциональная загрузка или катектическая энергия захвата зрительского внимания. Цель фильма-катектора провокационным образом зацепить внимание зрителя и тем самым погрузить в свое смысловое пространство. Причем происходит такая «зацепка» в блоках (или точках) максимальной аттрактивности, т.е. эмоциональной привлекательности или отторжения. К слову сказать, эффект эмоционального отторжения в слэшерах преобладает и не дает почтеннейшему зрителю никаких послаблений от бескомпромиссных зверских и захватывающих сцен.

Итак, на всем протяжении фильма Роб Зомби использует множество различных аттрактивных приемов, как в форме, так и в содержании. Остановимся на наиболее показательных моментах.

Во-первых, это аттракционные персонажи — члены семейки Файрфлай.

Впервые в слэшерах — главные герои не жертвы, а маньяки. Обычно злодеи — персонажи второстепенные и, как правило, со стороны характеров никак не раскрыты. Зомби делает ставку именно на злодеев, где каждый персонаж — интертекстуальная цитата из классики «horror».

<sup>15</sup> Термин А.М. Орлова [см. *А. М. Орлов*, 1995, с. 65–66].

<sup>16</sup> Закон эстетической реакции катарсиса блестяще показал Л.С. Выготский на примере рассказа И. Бунина «Легкое дыхание» [*Л. С. Выготский*, 1986, с. 269].

<sup>17</sup> В область эстетики термин «катексис» пришел из психоанализа. Катектировать (cathect an object) — значит эмоционально заряжать, загружать объект психической энергией.

1. Очаровательная на вид девушка с ласковым именем Бэби, веселая хохотушка — персонаж-обманка. Жертва не догадывается о ее садистской сути, но режиссер клиповой вставкой информирует зрителя. В сцене, когда Бэби учтиво предлагает продрогшему парню кружку горячего какао, звучит ее фраза: «О, в этом доме есть кое-что и повкуснее!» Здесь режиссер неожиданно врезает клиповую вставку совершенно в иной цветовой гамме (в основном красно-кровавые оттенки), где Бэби в ковбойском прикиде, ловко орудуя тесаком, сообщает прямо зрителю: «Делайте все, что вам хочется! Законов нет! Если кого-то нужно убить, сделай это прямо сейчас! Только так!» После вставки сцена в доме продолжается, но зритель понимает, что парню грозит смертельная опасность.

Яркая фраза на зрителя: «Я отрежу тебе сиськи и запихну их тебе по одной в глотку!»

2. Отис — персонаж философ. Пастиш на оправдание насилия. Прохаживаясь в окровавленной майке с американским флагом и надписью «Burn in this flag» перед связанными школьницами, Отис размышляет: «Мой мозг застыл. Скован. Я должен вырваться из этой культуры механического самовоспроизведения, из толстой ржавчины, покрывшей нашу жизнь. Слушайте, сраные тупоголовые Барби, я стал бунтарем, убежал от конформизма и обрек себя находить счастье в том, что не поддается объяснению. Все приходит и уходит, только кровь вечна!» В данном случае девиз маньяка-философа: «Ударим насилием по тупому обществу потребления». Сцена решена в жанре черного юмора и наполнена явным антиамериканизмом.

Яркая фраза на зрителя: «Охотиться на людей — проще простого. Они всегда убегают, как испуганные кролики. Беги, кролик! Беги, кролик, беги!»

3. Капитан Сполдинг. Персонаж-инверсия. Клоун со знаком минус — жутковатый грим, костюм в цветах американского флага со звездами. Организатор шоу ужасов, маньяков и извращенцев.

Яркая фраза на зрителя: «Чертовы ублюдки! Из-за вас я залил кровью лучший клоунский костюм!»

4. Доктор Сатана — персонаж-цитата из жанра gore. Получеловек-полумашина для препарирования людских тел. Слияние механического и человеческого как трансформация сознания:

механическое превалирует над человеческим, сводя человеческое к нулю. Какие бы то ни было фразы отсутствуют.

Следующим аттрактивным моментом, заслуживающим внимания, является сцена убийства полицейских и отца пойманной девушки. Сцена решена на контрапункте звука и изображения: кадры убийства сопровождается мелодичная нежная песня. Как только озабоченные пропажей молодых людей офицеры полиции и отец исчезнувшей дочери попадают на территорию дома Файрфлай, они открывают сарай, где видят ужасную картину истерзанных и распятых девушек. Само собой, по законам жанра, члены семейки уже поджидают незваных гостей, чтобы убить их. Начиная с открытия двери сарая, все остальное действие фильма происходит в замедленном темпе. В основе лежит точный психологический посыл — потребность растянуть экранное время, чтобы усилить психологический эффект от увиденного кошмара. При этом в объективную ткань фильма внедряется субъективный взгляд отца распятой и изуродованной порезами девушки: наблюдая как в конвульсиях бьется ее обнаженное тело, он вспоминает семейное видео Дня рождения дочери. Кадры с идиллией семейного праздника, резко вмонтированные в основную сцену, буквально вводят в состояние шока от неотвратимости произошедшего.

Таким образом, Зомби делает из убийства некий аттракцион: в современном масскульте сам акт насильственной смерти нивелируется и превращается в шоу.

Еще один показательный момент фильма-катектора — это работа камеры. Причем объектив не отворачивается стыдливо от попыток, насилия или секса — все это нам показывают крупно, в деталях, без стыда и сострадания к жертвам, просто документируя происходящие на экране события. Усиливает документальный эффект и метод съемки — ручной камерой: грубо, но динамично, как будто невидимый оператор прожил с семейкой маньяков несколько дней из их жизни. Съемка в стиле «home video», для которой важнее успеть запечатлеть событие, нежели правильно выстроить композицию и освещенность кадра, значительно снижает условность происходящего на экране: такое может увидеть и снять на домашнюю камеру любой человек, а следовательно — это может и произойти с каждым.

Еще один эффектный аттрактивный прием, который используется в фильме, — это split-screen, компилятивный кадр,

когда два параллельно развивающихся действия показываются на экране одновременно на правой и левой его половине. Капитан Сполдинг приглашает молодых людей посетить его музей ужасов и кошмаров и сам проводит экскурсию. Во время его рассказа кадр делится на две части, в одной из которых мы видим крупный план экскурсовода, в другой же демонстрируются псевдодокументальные кино-, видео- и телевизионные вставки различных зверств маньяков, иллюстрирующие сказанное. Возникает эффект достоверности того, что подобные маньяки и психопаты существовали на самом деле.

Вообще, для слэшера всегда характерна аттрактивная избыточность киноязыка, особенно в сценах насилия: никаких намеков, никаких «уходов» в темноту. Одно и то же действие — как из перерезанного горла невинной девушки фонтаном брызжет кровь — вам покажут с максимальной достоверностью, с разных по крупности планов и ракурсов, детально и даже чересчур.

Многие обвиняют фильмы ужасов в том, что они разрушительно влияют на психику человека и способствуют увеличению агрессивности в реальной жизни. Однако все далеко не так просто. Психологи считают, что современная цивилизация делает все, чтобы человек не был готов дать достойный отпор возможным природным и техногенным катаклизмам. По их мнению, мы живем слишком комфортно. А фильмы ужасов, напоминающие о возможных неприятностях, являются своеобразным тренингом для наших нервов. Впрочем, психологи оговариваются, что все вышесказанное относится к тем фильмам, которые имеют хоть какую-то психологическую глубину. А вот фильмы, в которых слишком много сцен неоправданного насилия и мало мысли, подавляют психику и притупляют чувство самосохранения. Но в слэшере как раз все сцены оправданы форматом жанра.

Словом, у ужаса и насилия на экране двойственная функция. Она позволяет определить категорию ужасного как границу, которая не только отделяет человека от всех отвратительных не-человеческих проявлений, но и подчеркивает постоянство опасности этих проявлений. Вслед за Юлией Кристевой можно сказать, что ужас на экране — это ужас, овеществленный в знак. Сублимируя отвратительное, мерзостное и ужасное в знак, мы тем самым осмысливаем и отторгаем его.



Безусловно, слэшеры, как и вообще ужасы, — маргинальный жанр. Он не претендует на статус произведения киноискусства в его высоком понимании<sup>18</sup>. На Западе таким фильмам комиссией МРАА обычно присваивается прокатный рейтинг «R» или «NC-17». По сути, NC-17 — предвестие прокатного краха. Многие кинотеатры не рискуют брать картины с таким тавро, а если и берут, то крутят только на ночных сеансах<sup>19</sup>. Однако авторы и поклонники хоррора составляют огромную субкультуру по всему миру. И в признании фильма крупными СМИ эта субкультура, мягко говоря, не нуждается.

P.S. «Кстати, трупа Доктора Сатаны до сих пор обнаружено не было.

И кто знает, может быть, он Ваш сосед?!!!!!»<sup>20</sup>

#### Список литературы

*Батай Жорж*. Литература и зло/ Пер. с фр.и коммент. Н.В. Бунтман и Е.Г. Домогацкой. М., 1994.

Большой англо-русский словарь: В 2 т. М., 1988. Т. 2.

*Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1986.

*Делез Жиль*. Представление Захер-Мазоха (Холодное и жестокое) / Венера в мехах. Л. Фон Захер-Мазох. Ж. Делез. Представление Захер-Мазоха. З. Фрейд. Работы о мазохизме. М., 1992.

*Клюева Л.Б.* Постмодернизм в кино. О некоторых аспектах постмодернистского дискурса в кино. М., 2006.

*Кристева Ю.* Силы ужаса. Эссе об отвращении. СПб., 2003.

*Орлов А.М.* Аниматограф и его анима. Animatograph and its anima: Психогенные аспекты экранных технологий. М., 1995.

*Фрейд З.* Жуткое // Художник и фантазирование: Пер. с нем. / Под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. М., 1995.

---

<sup>18</sup> Любопытно в этом смысле высказывание одного из участников Интернет-форума, посвященного жанру «horror»: «Удалось в цифре (divx) достать довольно раритетный фильм «Водолей» Микеле Соави. Очень недурной слэшер, надо сказать. Штампы, банальное и глупое поведение жертв, плохая игра актеров — что еще надо для хорошего ужастика?»

<sup>19</sup> Хуже NC-17 только порноклеймо X.

<sup>20</sup> Цитата из фильма Роба Зомби «Дом 1000 трупов».



 *музыка*



## РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НА УРОКАХ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА И ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА

В статье анализируются основные методы работы концертмейстера балета на уроках классического танца и принципы формирования концертмейстером музыкального репертуара. Малоисследованный феномен «музыкального текста» уроков классического танца рассматривается с учетом личного опыта автора, работающего в ведущей мировой балетной школе — Московской государственной академии хореографии.

*Ключевые слова:* концертмейстер, музыка, репертуар, урок, классический танец, комбинация танцевальных движений.

### A. Boyko. THE METHODS OF AN ACCOMPANIST'S WORK AT CLASSICAL DANCE LESSONS AND MUSICAL REPERTOIRE FORMATION

The article briefly reviews the basic methods of a ballet accompanist's work at classical dance lessons and the basic principles of repertoire formation elaborated by the accompanist. A less explored phenomenon of «musical contents» of classical dance lessons is considered in the light of the author's analytical and practical accompanist experience within one of the world's leading ballet schools of Choreography.

*Key words:* accompanist, music, repertoire, lesson, classical dance, dance combination.

Работу балетного концертмейстера можно разделить на три этапа: подбор, редактирование, исполнение музыкального материала. Как правило, концертмейстеры — по ряду субъективных и объективных обстоятельств — делятся на импровизаторов и тех, кто исполняет исключительно авторский текст. Выполняя

---

\* *Бойко Анастасия Александровна* — концертмейстер, аспирантка Московской государственной академии хореографии. E-mail: balletacademy@yandex.rut.

(по сути) одинаковую работу, они используют принципиально разные подходы в музыкальном оснащении уроков классического танца. Чтобы прояснить эту разницу, необходимо рассмотреть отдельно каждый из возможных методов.

Концертмейстер, оперирующий исключительно «готовым», то есть авторским материалом, если и несколько уступает в мобильности реакций импровизатору, превосходит его в том, что, безусловно, способствует качественному преобразованию общего музыкально-хореографического целого в нечто цельное, завершенное, логически нормированное. Имеется в виду то, что образцы высокой композиторской мысли, удачно адаптированные к нуждам хореографического образовательного процесса, помимо соответствия ритмо-агогическим формулам хореографических комбинаций, сообщают им свойство подлинного искусства. Нет нужды доказывать, что слух будущего артиста воспитывается главным образом на хореографических уроках. От того — *какую* музыку ежедневно слушает на уроках будущий артист, зависит не только его общегуманитарный уровень восприятия прекрасного, но и нечто большее. Как верно замечает Ю. Б. Абдоков, у артистов балета в процессе обучения формируется своеобразный *мышечный слух, то есть телесно-пластическое восприятие звуко-образного материала*. Природа подобного «мышечного» восприятия чрезвычайно сложна и требует специального рассмотрения, однако с уверенностью можно сказать — *качество* музыкального материала во многом определяет и качество подобного — возможного только в хореографии — *сугубо пластического восприятия*.

Подбор нотного материала не может ограничиваться раз и навсегда установленным списком имен и произведений, знакомых концертмейстеру. Даже если концертмейстер обладает внушительным, если так можно выразиться, — «внебалетным» пианистическим репертуаром, ему приходится постоянно расширять его, ибо каждый урок, каждый новый класс требуют непрерывного обновления музыкально-содержательной части. Освоение сложных хореографических комбинаций, увы, легко превратить в рутинный технологический процесс. Чтобы избежать этого, опытный концертмейстер старается, если не на каждом уроке, то в разных классах предлагать такой музыкальный эквивалент ра-

зучиваемых движений, который, с одной стороны, позволяет точно следовать ритмо-агогическим задачам урока, с другой — сообщать движениям определенные черты музыкально-пластической образности. В противном случае, даже грамотно подобранный материал, «кочующий» из одного класса в другой, превращает учебно-творческий процесс в нечто безжизненное, конвейерное. Подбор музыкального материала предполагает серьезную «поисковую» работу в нотных библиотеках, а также прослушивание огромного количества музыки самого широкого историко-стилевого спектра. Не менее важен просмотр и анализ видеозаписей уроков других педагогов и концертмейстеров.

Весьма немногочисленные в современной учебной практике концертмейстеры-импровизаторы полагаются главным образом на способность мгновенно реагировать на изменения в пластической комбинаторике разучиваемых движений. Очень часто это значительно облегчает общение педагога-хореографа и концертмейстера, поскольку концертмейстер-импровизатор способен незамедлительно заполнить «звучащей материей» любой музыкальный отрезок хореографического урока. Вопрос о том, несет ли в себе импровизационный музыкальный материал какую-либо художественную значимость, иногда отодвигается на второй план. Между тем профессиональная культура импровизатора имеет первостепенное значение. Так, неряшливый, примитивный и всегда повторяющийся тональный план может осязательно подпортить не только общее впечатление, но и повлиять на *практическую действенность* вполне сносного по ритмо-метрическому рисунку музыкального материала. Импровизатор, забывающий о содержательной ценности музыки, рискует быть формальным — пусть и удобным — «оформителем» хореографического урока. Безусловно, импровизация на уроках классического танца — явление чрезвычайно желательное, но только в том случае, если аккомпаниатор не ограничивается формальной эксплуатацией своего природного дара, а непрерывно развивает его. По сути, опытный концертмейстер-импровизатор — это композитор, способный создавать самые разнообразные архитектурные конструкции, а главное — сообщать своим композициям дух яркой образности. Только в этом случае музыкальная импровизация на балетном уроке будет, не-

сомненно, способствовать творческому раскрепощению и, как следствие технической мобилизации учеников. Обратный процесс не только маловероятен, но и опасен.

Совершенно очевидно: и концертмейстерам, обращаясь к авторским текстам, и импровизаторам необходимо великолепное знание принципов построения урока классического танца, учебных заданий, характера и правил исполнения изучаемых пластических элементов. Только это знание поможет им освоить музыкальные формы, которые идеально подходят для наполнения конкретных комбинаций. Понимая закономерности взаимосвязей музыкальных и танцевальных выразительных средств, концертмейстеры вправе искать в каждом конкретном случае нечто индивидуальное, отличное от того, что существует вокруг. Эксперимент и поиск — важнейшие составляющие в методике концертмейстерского освоения музыкального материала и формирования репертуара.

Приходя ежедневно в учебный класс, концертмейстер может и не знать точного содержания и количества учебных форм, которые будут изучаться на данном уроке. Тем не менее навыки *визуально-слухового координирования* наряду с широким (во всех отношениях) репертуаром помогут ему без труда найти точное соотношение между хореопластикой и музыкальным материалом. Важно, чтобы музыка, даже при разучивании сложных хореокомбинаций, когда ученики всецело поглощены «работой тела», оставалась своеобразной образно-смысловой целью общего музыкально-хореографического процесса.

Структура урока классического танца внешне неизменна — эзерсис у станка, эзерсис в центре зала, раздел Allegro и «пальцев». Каждый раздел состоит из учебных заданий, называемых комбинациями, которые составляются педагогом-хореографом. И если педагог формирует содержание учебных заданий, сосредотачиваясь на *отдельных* танцевальных элементах, концертмейстер, как правило, работает с комбинацией как *цельной* структурой. Конечно, умение видеть и слышать хореокомбинацию как воплощение самостоятельной и *целостной музыкально-хореографической конструкции* приходит с опытом, когда пианисту становятся (до деталей) понятны практически все принципы построения всех хореодвижений. То есть он, зная характер

и правила исполнения танцевальных элементов, понимает, на каком пластико-движенческом уровне они сочетаются и почему. Подобное знание помогает музыканту моментально оценить все параметры хореографического задания и незамедлительно предложить соответствующий музыкальный материал.

С чего же стоит начинать формирование концертмейстерского репертуара? Подбору музыки, как уже говорилось, предшествует скрупулезное изучение хореокомбинаций и соответствующих им музыкальных форм. Здесь нелишним будет освоение опыта (и репертуара) коллег-концертмейстеров. Большим подспорьем на первом этапе становятся музыкальные хрестоматии для уроков классического танца, созданные опытными концертмейстерами. Примеры, представленные в таких сборниках, дают довольно чёткое представление о характере базовых движений, на которых строится та или иная комбинация. Однако эти примеры, обычно небольшие по размеру, не только не раскрывают всего многообразия, но часто не подходят для использования на уроке в «чистом виде». Каков выход? По мере того, как пианист осваивает предложенный в хрестоматии материал, ему становится понятно, что движения, являющиеся базовыми в комбинации, имеют свои отчетливые, если так можно выразиться, — *физиогномически неповторимые* музыкальные характеристики. Так, один из опытнейших мастеров в области балетного концертмейстерства — Г. А. Безуглая в книге, посвященной самым разным проблемам музыкального оснащения уроков классического танца, предлагает именовать подобные музыкальные характеристики *знаками движений* [Г. А. Безуглая, 2005, с. 67]. Здесь подразумевается комплекс элементов музыкального языка — ритмические, мелодические, фактурные и другие обороты, свойственные тому или иному танцевальному движению. Многие выводы исследования маститого концертмейстера, апробированные в живой учебно-практической традиции, заслуживают внимания. При этом неприемлемым, а точнее — устаревшим, на наш взгляд, является привычный взгляд на само функциональное значение музыки в хореографическом образовательном процессе. Автор уже в названии своей интереснейшей работы («Музыкальное *сопровождение* — [курсив мой. — А. Б.] — урока классического танца») вольно или невольно подчеркивает своеобразную придаточность, вспомогательность му-

зыки в процессе освоения хореокомбинаций. *Сопровождение* или *оформление*, на наш взгляд, — неприемлемые формулы для определения сущности музыкального оснащения балетных уроков. Только *музыкальное содержание* хореографических уроков может быть адекватным выражением общих (у педагога-хореографа и концертмейстера) целей образовательного процесса. Понятно, что речь идет не столько о понятийно-терминологическом уточнении, сколько о том, чтобы верно осмыслить саму природу «музыкального присутствия» в балетном классе.

Процесс подбора музыкального материала к уроку классического танца будет успешным лишь в том случае, если ему предшествует или сопутствует не менее значимый процесс визуально-слухового восприятия не различающихся скоростей и темпов, а самых разнообразных «типов движений», которыми оперируют музыка и танец. Само понятие «типологии движения» было впервые осмыслено и подробно исследовано Ю. Б. Абдоковым в его фундаментальной монографии «Музыкальная поэтика хореографии» [Ю. Б. Абдоков, 2009, с. 20]. Почему это определение представляется столь ценным? Обычно в определении движенческого статуса той или иной хореографической комбинации мы обращаем внимание лишь на поверхностные (внешние) признаки движения, такие, как скорость (темп), метр и ритм. Все это, безусловно, важно. Но еще более важным представляется координированное восприятие пластико-фактурной сущности музыки и хореодвижения. Соединив в нашем восприятии — в нечто целое — интонационную сферу, агогику, ритмо-метр, фактуру, мы можем приблизиться к пониманию подлинной сути того или иного хореографического или музыкального движения, то есть в его типологию.

Музыка, исполняемая на уроке классического танца, как это часто случается, в гораздо большей степени отражает пристрастия педагога-хореографа, нежели индивидуальный вкус концертмейстера. Здесь важно со временем найти некий эстетический и смысловой консенсус. Кто-то из педагогов любит использовать отрывки из балетов, в которых он сам танцевал, или и те, что «на слуху» даже у учеников. Для других — подобный принцип может оказаться неприемлемым, и концертмейстер будет ориентирован на исполнение фрагментов из классических произведений, в том



числе из фортепианной, оперной, симфонической литературы. Наиболее смелые (в своем подходе к музыкальному содержанию урока) педагоги предпочитают и вовсе малоизвестные музыкальные примеры танцевального характера. Поскольку концертмейстеру часто приходится работать с несколькими педагогами одновременно, его репертуар должен содержать все возможные варианты, потому что лучший способ работы на уроке — использовать всё разнообразие стилей и жанров, развивая, таким образом, свой репертуар и способствуя расширению музыкального кругозора и шире — эстетического слуха будущих артистов балета.

Важнейшим фактором пригодности того или иного музыкального материала для использования в концертмейстерской практике считают, как правило, сферу метро-ритма. Это справедливо, однако не следует делать из метро-ритма и «квадратности» какую-то смысловую догму. Мы убеждены, что первостепенной задачей концертмейстера является подбор такой музыки, в которой с максимальной отчетливостью проявлено не просто метрическое начало, а то, что мы предлагаем именовать отчетливо выраженным *мелодико-метрическим* содержанием. Яркая, запоминающаяся, образно не обезличенная мелодия, которую любой из обучающихся может *внутренне пропеть* и которая содержит в себе очевидное архитектурное разделение фраз на определенные (необходимые в работе) структурные эпизоды (8, 16, 32 такта) — вот исходный импульс в выборе музыкального материала.

Интересный случай удачной концертмейстерской «находки» описывает в своей книге «Танец и музыка» Харриет Кавалли: «Однажды по радио я услышала отрывок из Концерта для фагота К. М. Вебера — произведение, которое пианист вряд ли станет искать, и в нём была такая притягательная *24-тактовая тема* (курсив мой. — А. Б.), которая впоследствии стала любимой для педагогов, студентов и меня самой» [*H. Cavalli*, 2001, с. 129]<sup>1</sup>. Подобное происходит в практике очень многих концертмейстеров. Случайное, но не поверхностное прослушивание музыки в записи, в филармонии, кино и т. п. часто обеспечивает концертмейстера бесценным «незаигранным» материалом. В идеале балетный концертмейстер должен расширять свой, собственно,

---

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод автора.

пианистический репертуар через расширение общемузыкального, слушательского кругозора.

Лишь в редких случаях вновь найденный музыкальный материал не требует специфического вмешательства концертмейстера-аранжировщика, то есть грамотного приспособления этого материала к дидактическим и образным задачам урока. Редактирование — один из самых сложных этапов работы концертмейстера, поскольку предполагает весьма широкие профессиональные требования: от умения грамотно «купировать» отдельные эпизоды до пианистического преобразования оркестровой, вокальной, изначально нетанцевальной и нетеатральной музыки. Увы, специфика построения учебных комбинаций обязывает концертмейстера почти всегда в той или иной степени перерабатывать найденные музыкальные произведения — сокращать или добавлять музыкальный текст, соединять разные отрывки, транспонировать, сочинять вступления, переходы и многое другое. Каждый музыкальный пример требует особого подхода, всё зависит от того, на какое движение планируется использовать ту или иную музыку.

Абсолютно к любой комбинации урока необходимо вступление (*préparation*), которое даётся для того, чтобы учащиеся начали делать комбинацию синхронно. Длина музыкального вступления зависит во многом от того, сколько подготовительных движений совершает танцовщик перед началом комбинации. Оно может быть простым затактом в одну или две ноты, длиться один, два, четыре или восемь тактов. Хорошее (в архитектурном и эстетическом плане) вступление обладает следующими свойствами: оно звучит в характере и темпе предстоящей комбинации, гармонически согласовано с основной композицией, имеет отчетливую затактовую природу, ясно воспринимаемую учащимися. По мере обретения опыта у каждого концертмейстера накапливаются своеобразные клише «вступлений» различной длины, которые он, не задумываясь, играет в любых обстоятельствах. Между тем чрезвычайно важно выработать определенное стилистическое соответствие между сочиненным для вступления материалом и авторской музыкой. Недопустимо и для фрагмента из Баха, и для эпизода из Прокофьева пользоваться одними и теми же «обезличенными» стилистическими приемами. Понятно, что высокое стилевое

чувство не должно помешать концертмейстеру соблюсти все ритмо-агогические и метрические условия для выполнения «подготовительных» движений.

Нередко целое произведение из музыкальной классики может не годиться для использования на уроке классического танца, а один из его эпизодов — как нельзя лучше будет соответствовать поставленным учебным задачам. Концертмейстеру в этом случае предстоит кропотливый труд по бережному «изъятию» необходимого материала. Здесь опять-таки очень важно соблюдать нормативы грамотного тонального, композиционного развития и компоновки материала и, конечно же, стараться не отступать от стилистики первоисточника. Фигурально выражаясь, Шопен и Шуберт не нуждаются в том, чтобы на уроках классического танца стилистическая сущность их музыки подвергалась немыслимым, например, джазовым модификациям, что, увы, случается в учебно-хореографической практике. Если возникает потребность в определенном музыкально-стилистическом характере музыкального материала, гораздо выигрышнее обращаться к сочинениям, непосредственно выражающим искомый стиль.

Особую трудность в работе с нотным материалом представляют неизбежные и многочисленные композиционные «склейки». Очень часто концертмейстеру необходимо соединять чрезвычайно различающиеся (по стилю, образному строю, тональностям, типам движения и т. п.) музыкальные эпизоды из разных сочинений, разных авторов — в нечто композиционно целое.

Известно, что в старших классах для освоения больших прыжков все ученики делятся на группы по 2—3 человека. Комбинация, которая, как правило, длится 16 или 32 такта, исполняется много раз подряд без перерыва. Исполняя в продолжение этой части урока один и тот же музыкальный эпизод, концертмейстер рискует создать на уроке невыносимо скучную и утомительную атмосферу. Стало быть, он должен заранее скомпоновать различные музыкальные эпизоды в одну композицию, стараясь соблюдать гармоническое соответствие, подбирая отрывки, контрастные по характеру, но идентичные по «типу движения» и акцентуации. Возникает справедливый вопрос — почему нельзя, например, для работы с большими прыжками найти развернутое, внутренне многообразное и контрастное произведение одного композитора

и исполнять его без изменений? Ответ очевиден: такое возможно только в том случае, если педагог, составляя комбинации, подбирает движения согласно музыке, как это бывает при подготовке государственного экзамена, то есть изначально предполагает работу с конкретной музыкальной композицией. На государственном экзамене эпизоды, из которых складываются такие произведения, могут быть «неквадратными», различающимися по темпу, фактуре и акцентам, но на рядовом уроке главная задача педагога-хореографа — не концертное исполнение (показ), а методичное, последовательное *освоение* хореографической комбинации. Поэтому концертмейстер обязан здесь иначе, чем на экзамене, обеспечить соответствие музыкального материала хореографическому.

Всякому концертмейстеру следует стремиться к виртуозному освоению техники тональной транспозиции. Этот приём используется, если нужно, например, соединить музыкальные отрывки для одной комбинации, подходящие по «типу движения», но написанные в далёких тональностях. Недопустимы «атональные» стыки, бесспорно, прерывающие музыкально-хореографическое движение. Иногда удачно найденный музыкальный фрагмент требует своеобразного композиционного «наращивания». Опытные концертмейстеры увеличивают архитектурное время за счёт перенесения аутентичного материала в другую тональность, что придаёт эпизоду новый оттенок и повторение не звучит монотонно, механистично.

Безусловно, самой деликатной для концертмейстера остаётся проблема сохранения замысла композитора, притом, что приходится активно вмешиваться в авторский текст. Усложнение или упрощение фактуры, сочинение недостающих для полноты комбинации тактов или, наоборот, сокращение лишних, фортепианные переложения оркестровых произведений и скрипичных репетиторов и еще многое другое — все это в равной степени обращено к профессиональной оснащенности концертмейстера и в то же время является показателем его художественного вкуса.

Наконец, когда необходимый музыкальный материал найден и соответственным образом адаптирован, настает черед непосредственного исполнения музыки на уроке. Каждый концертмейстер выбирает здесь свой путь, исполняя подготовленный материал по нотам или по памяти, или, как говорилось ранее, импровизацию.

Главная задача на данном этапе — помочь выразительностью своего исполнения справиться ученикам со всеми танцевальными элементами комбинации, не нарушая при этом логику музыкально-хореографических построений. Только безукоризненное владение музыкальным текстом обеспечивает свободную координацию концертмейстера, внимание которого, как бы рассредоточено между инструментом, педагогом-хореографом и учениками. Как показывает практика, опытные аккомпаниаторы не только свободно импровизируют, но и авторский текст играют, как правило, наизусть. При этом следует учесть, что умение играть без нот далеко не всегда гарантирует хороший аккомпанемент в балетном классе. Первостепенной остается задача верного чтения не только музыки, но *хореографического текста* осваиваемой пластической комбинации. Х. Кавалли любопытно характеризует некоторые свойства этого специфического хорео-чтения: «Хореографические движения имеют пунктуацию, как, например, в языке. <...> В конце коротких фраз присутствуют запятые, точки с запятой — в конце более длинных фраз, точки в конце комбинаций, и я также наблюдаю новые абзацы, тире и восклицательные знаки» [H. Cavalli, 2001, с. 139]. Понятно, что у каждого концертмейстера со временем вырабатывается самостоятельная манера и даже методика *визуально-слухового чтения* хореографических текстов. Чтобы развить в себе способность понимать изначально незнакомый ему хорео-язык, концертмейстер может наблюдать за исполнением танцовщиков, просматривая видеоматериалы уроков или приходить в классы, где работают опытные педагоги и концертмейстеры. Постепенно станут различимыми и узнаваемыми отдельные элементы, логика и выразительность целых последовательностей движений, различные «оттенки» тех или иных поз. Очень многому учит концертмейстера даже тонус (динамика) голоса преподавателя во время исполнения комбинаций, голоса, дающего понять моменты кульминаций хореографических фраз и периоды спокойного, ровного движения.

Понимание строения хореографической фразы, её выразительности, тех усилий, которыми наполняют её танцовщики, отражение их в музыкальных фразах, отличает настоящего концертмейстера от формального аккомпаниатора, для которого проблема «попадания в сильную долю» затмевает все прочие.

Как это ни парадоксально, научиться правильной музыкальной фразировке в исполнении балетного аккомпанемента можно не под руководством высокопрофессиональных музыкантов-ансамблистов, а в гораздо большей степени — у опытных педагогов-хореографов и танцовщиков, с которыми работаешь. Артисты балета, талантливые ученики (иногда бессознательно) делают музыку графически осязательной, видимой. Следует наблюдать за тем, как реагируют танцовщики на те или иные мелодические обороты, ритмо-агогические акценты, чтобы со временем выработать свою «азбуку» чтения хореотекста.

Таким образом, в основе самых разнообразных методологий концертмейстерской работы в учебных балетных классах лежит доскональное знание и чувствование пластической составляющей урока. Концертмейстер не оформляет музыкой урок классического танца, он ищет адекватное его пластическому смыслу музыкально-образное содержание. Аккомпанируя, он — по сути — вчитывается вместе с учащимися в задаваемые педагогом *хореографические тексты*. Вся многосложность подбора музыкального репертуара балетного концертмейстера подчиняется обозначенной здесь проблеме, а именно, — освоению хореографических комбинаций, как текстов, содержащих в себе не только пластику тела, но и *пластические образы музыки*.

#### Список литературы

*Абдоков Ю. Б.* Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. М., 2009.

*Безуглая Г. А.* Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром. СПб., 2005.

*Ваганова А. Я.* Основы классического танца. Л., 1980.

*Головкина С. Н.* Уроки классического танца в старших классах. М., 1989.

*Костровицкая В. С., Писарев А. А.* Школа классического танца. Л., 1976.

*Ладыгин Л. А.* О музыкальном содержании учебных форм танца: Метод. пособие. Московская гос. консерватория. М., 1993.

*Тарасов Н. И.* Классический танец. М., 1981.

*Cavalli Harriet.* Dance and Music. University Press of Florida, 2001.

А. Ф. Мухамадеева\*

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ПОЭТИКА:  
МУЗЫКА А. ШНИТКЕ К ФИЛЬМУ Э. КЛИМОВА  
«СПОРТ, СПОРТ, СПОРТ»

Статья посвящена музыке Альфреда Шнитке к фильму «Спорт, спорт, спорт» режиссёра Элема Климова. Впервые в отечественном музыкознании предметом изучения стала одноименная кинопартитура Шнитке, рассматриваемая как крупное полистилистическое полотно.

*Ключевые слова:* А. Шнитке, кинопартитура, Э. Климов, фильм «Спорт, спорт, спорт».

**A. Muhamadeeva. DOCUMENTARY POETICS:  
ON MUSIC BY ALFRED SCHNITTKE  
TO THE FILM BY E. KLIMOV «SPORTS, SPORTS, SPORTS»**

The article is devoted to the music written by Alfred Schnittke as a soundtrack to the film «Sports, sports, sports», directed by Elem Klimov. This article — for the first time in Russian musicology — explores the musical score of the same name being a subject of study in itself, regarded by the author as a large polystylistic canvas.

*Key words:* Alfred Schnittke, film score, E. Klimov, film «Sports, sports, sports».

В творчестве Альфреда Шнитке особое место занимают киномузыкальные партитуры (более шестидесяти), которые были созданы композитором в течение 1960-х — начала 1990-х годов. Они представляют серьезный научный интерес, поскольку именно работа в кино существенно повлияла на формирование полистилистического метода композитора. Сохранившиеся в рукописном виде кинопартитуры Шнитке дают

---

\* Мухамадеева Альфия Фаритовна — старший преподаватель кафедры истории и теории музыки Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М. Ростроповичей, аспирантка Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М. Ростроповичей. Email: fily\_muhamadeeva@mail.ru.

реальную возможность почувствовать, как вырабатывался его творческий метод, какие средства выразительности апробировались, как шла работа с цитатами, как проявлялись новые возможности оркестра.

Среди киноработ Шнитке экспериментальным характером выделяются партитуры, созданные к фильмам Элема Климова. В общей сложности, таких киноработ шесть: «Похождения зубного врача» (1965), «Спорт, спорт, спорт» (1970), «Агония» (1974), «Прощание» (1981), а также документальные ленты «Мир сегодня» («И все-таки я верю...», 1976)<sup>1</sup> и «Лариса» (1980) (памяти Л. Шепитько, 1980)<sup>2</sup>. Известно, что Шнитке должен был писать музыку и к задуманному режиссёром фильму «Преображение» [Г. Климов, 2008, с. 17]. Элем Климов предполагал, что будет работать вместе с А. Шнитке и над картиной «Иди и смотри»<sup>3</sup> по «Хатынской повести» А. Адамовича. Все это — свидетельство тесного и многолетнего творческого общения режиссера и композитора, основанного на общих принципах подхода к раскрытию волнующих их тем и образов.

В большинстве своем картины, над которыми работали Климов и Шнитке, относятся к *авторским проектам*, которые намечали или открывали новые пути в искусстве. Причем эти фильмы весьма разные по содержанию, стилистике, драматургии и форме: современная притча («Похождения зубного врача»), документально-игровая «киносюита» («Спорт, спорт, спорт»), историческая драма, проецируемая на события современной эпохи («Агония»), психологическая драма, снятая на основе деревенской прозы («Прощание»). «От фильма к фильму он (Э. Климов. — А. М.) усложнял свою авторскую задачу: от человека социального он двигался к человеку бытийному, от видимости к сущности, от мира физического к пространствам метафизическим, если не сказать мистическим» [И. Рубанова, 2008, с. 270].

---

<sup>1</sup> Фильм М. Ромма, который завершили Э. Климов и М. Хуциев.

<sup>2</sup> По признанию Климова, это был «самый трудный <...> фильм» [Э. Климов, А. Павленко, 2008, с. 225].

<sup>3</sup> Речь идёт о первой попытке снять фильм в 1977 году, еще до трагедии, произошедшей с Ларисой Шепитько. Эта работа не была осуществлена. Музыку к фильму написал О. Янченко [Э. Климов, А. Липков, 2008, с. 194].



Фильм «Спорт, спорт, спорт» стал в творчестве двух художников<sup>4</sup>.

В фильме практически отсутствует как таковой последовательно раскрываемый сюжет. В основе сценария — новеллы о спортивной жизни известных спортсменов, но и не только: «нам хотелось поразмышлять о связи спорта и политики, сравнить спорт в нашей стране и за рубежом, помечтать о его будущем» [А. Богданова, 2008, с. 126]. По замыслу режиссёра «для облегчения зрительского восприятия непростой идеи о трудностях современного спорта мы иногда игровой материал комедийным, лубочным путём доводим до абсурда» [там же, с. 127].

Центральные «главы» этого причудливо-гротескового фильма посвящены реальным историям об известных спортсменах, а это Валерий Брумель, Джесси Оуэнс, Роберт Сот, Алексей Десятчиков, Хуберт Пярнакиви. Рассказы о спортивных событиях режиссёр решает в диалогической форме — через интервью со спортсменами и тренерами. Их голоса звучат в кадре и за кадром, они комментируют события, дают им оценку. Здесь важную роль играет рассказчик (голос «от автора» за кадром З. Гердта), который высказывает мысли, не всегда согласующиеся с привычными комментариями<sup>5</sup>. Ещё одна особенность фильма заключается в том, что в нём снимались в основном известные спортсмены и лишь один профессиональный актёр — Г. Светлани. Хотя в кратких «исторических» новеллах (рассказ дяди Володи про кулачный бой Кирибеевича и купца Калашникова) принимали участие Н. Михалков (Кирибеевич), Л. Шепитько (Царица), Б. Романов (купец Калашников), И. Класс (Иван Грозный).

Переходя от одних событий к другим, Климов чередовал документальные кадры с игровыми «методом <...> гармонической эклектики» [Э. Климов, А. Павленко, 2008, с. 225], смешивая их и сопоставляя.

---

<sup>4</sup> Фильм был удостоен ряда наград: золотая медаль и диплом Союза кинематографистов на III Всесоюзном фестивале спортивных фильмов; Гран-при на IV Международном фестивале спортивных и туристических фильмов в г. Крани (Югославия, 1972), премия на III Международном кинофестивале спортивных фильмов в Оберхаузене (ФРГ, 1973).

<sup>5</sup> Например, в словах «Спорт — это страсть» или «Стадион давно уже стал ареной не только спортивных страстей» (про фашистские расправы над спортсменами).

При масштабности фильма, большом охвате спортивных событий, коллажном их соединении главной задачей авторов было создать целостную композицию. Объединяющим новеллы «ходом» стала фигура массажиста дяди Володи; рассказанные им истории разворачиваются в гротесковой форме и помогают в восприятии подчас резко контрастных игровых и документальных кадров.

Разнообразный визуальный материал, где комическое порой смешивается с трагическим (кадры неудачных выступлений спортсменов), объединяет, помимо включений «рассказчика», музыка.

В фильме много музыки. Она разнообразна и составляет многостилевое полотно, в котором наряду с энергичными современными маршами и песнями звучат фрагменты в стиле «Битлз», в духе барочной музыки, а также составляющие самостоятельные разделы цитаты из классических сочинений.

Сохранившаяся кинопартитура Шнитке представляет собой масштабную композицию из девятнадцати номеров, резко контрастную, но и имеющую общее симфоническое развитие. Шнитке создал многоплановое киномузыкальное произведение, в котором действуют принципы как согласования, так и несогласования визуальных и звуковых текстов.

Основной музыкальный образ-символ, раскрывающий главную идею фильма, представлен в самом начале партитуры (№1 «Титры»). Его можно охарактеризовать словами самого композитора — «образ современного спорта»<sup>6</sup>. Яркая динамичная тема, основанная на широких скачках (октавы, ум.7) и нисходящей диатонической секвенции крупными длительностями, создает ощущение активного стремления. «Современность» теме придаёт танцевальный ритм 3:3:2, встречающийся в джазовой и популярной музыке, имеющий один из источников ритмы Среднего Востока и Средиземноморья под названием «мальфиф» («вращение»). Ритмическое остинато пронизывает многие номера партитуры и практически всегда — основной музыкальный образ-символ, который на протяжении фильма предстает в различных тембровых вариантах, приобретая порой весьма неужи-

---

<sup>6</sup> Это одно из названий №16 «Образ современного спорта», «Тренировки», «Победители».

данное звучание. Так, довольно призрачно, как бы в далекой перспективе, чему способствует тембр маримбы и приглушенная динамика, показан образ *современного спорта* уже в №1 «Титры». В партитуре основная тема предстает и в гротесковом виде, у электрогитары (№3 «Интервью»), и в драматическом звучании у струнных и деревянных духовых инструментов на фоне диссонирующих аккордов медных духовых (№8). В фильме эти музыкальные эпизоды не звучат, поскольку, очевидно, они слишком явно выводили главную тему фильма к проблемам, о которых не принято было рассуждать («звездная» болезнь, трагедии в спорте). Напротив, нередко подчеркивается мягкий, затаенный характер основной темы, как, например, в № 12 («Стихи»). Здесь преобладают тембры арфы, фортепиано (ремарка: «по струнам»), выразительно звучит глиссандо литавр. В фильме этот почти сонорный эпизод включен в своего рода «остановившийся» поликадровый фрагмент (хроника, картины природы, крупным планом — лица спортсменов) с чтением Б. Ахмадулиной своего стихотворения «Ты человек! Ты баловень природы...», специально написанного для фильма Э. Климова. Завершается фильм также стихами Ахмадулиной в авторском прочтении («Вот человек, который начал бег...») в сочетании с хроникой и главной музыкальной темой-образом спорта, которая теперь звучит величественно у органа (играет А. Шнитке) [А. Богданова, 2004, с. 290]. Не случайно режиссёр использует особые по своей стилистике стихи Ахмадулиной: вместе с музыкой Шнитке они словно бы «поднимают» сюжет о спорте, выводят его к философским размышлениям о человеке и его судьбе:

Вот человек, смотрите на него,  
Во мгле времен его лицо прекрасно,  
Он был рабом египетских пустынь,  
Изгоем смуглым, что задохся в беге,  
И умер бы, когда бы не постиг,  
Что суть судьбы есть вечный бег к победе!

(«Вот человек, который начал бег...»)

В финале фильма стихи Ахмадулиной обращены и к определённом человеку — Абебе Бикила, легендарному эфиопскому бегуну, двукратному чемпиону в марафоне и первому в истории

олимпийскому чемпиону из Африки. Во время чтения стихов на экране — лицо человека, который может быть одним из примеров спортивных и жизненных достижений<sup>7</sup>. Отметим, что в партитуре Шнитке сохранился своего рода музыкальный «портрет» легендарного спортсмена — эпизод «Бикила» (№19), который композитор, видимо, сочинил позже других<sup>8</sup>. В фильме эта музыка не звучит.

Центральное положение в партитуре и фильме занимает №16, который является и обобщающим, и кульминационным в раскрытии основной темы картины. Он имеет название «Образ современного спорта» и включает эпизоды «Тренировки» и «Победители». Быстрый темп, нагнетание динамики, усиление оркестрового звучания, уплотнение фактуры к последнему разделу (вначале тема звучит у электрогитары, потом у четырёх труб и в третьем разделе поручена струнным и валторнам) создают энергичный, динамичный образ современного темпо-ритма жизни, раскрываемого и в спорте. В «Финале» (№17 партитуры) утверждается основная тема в ярчайшей динамике на фоне мощного оркестрового звучания с колоколами (*glissandi* литавр, двух арф и фортепиано «*по струнам*», стремительные пассажи деревянных).

Главная тема-образ *спорта* в партитуре Шнитке и в фильме Климова определяет характер всего музыкального развития. Как это нередко бывает в кинопартитурах композитора, именно из основной темы по принципу монотематизма произрастают здесь другие, не менее важные музыкальные образы. Так, именно из темы *спорта* формируется гротескно изломанная мелодия «Фуги» (№4), которая словно бы «иронично комментировала реакцию зрителей на матч» [А. Шнитке, 1999, с. 56]. Эпизод №4, как известно, включен композитором в Сюиту в старинном стиле, правда, в несколько ином инструментальном виде. Совершенно явственна связь темы фуги со стилистикой жиг из Сюит Баха [Е. Захарова, 2007, с. 145]. Однако к этому нужно добавить следующие особенности: фуга открывается вступлением, первый раз тема излагается не одногласно, а с сопровождением джазового типа (блюз) и, главное, фактически здесь звучат две

<sup>7</sup> Известно, что после аварии его парализовало, однако впоследствии он участвовал в спортивных соревнованиях среди инвалидов.

<sup>8</sup> «Бикила» — последний номер партитуры, который наряду с №18 «Фанфары» располагается после «Финала» (№17).

темы — тема фуги и тема-образ *спорта*. При их ближайшем рассмотрении становится понятной их тематическая связь: тема фуги словно бы рождается из главной темы-образа *спорта*.

В партитуре Шнитке fuga существует в двух вариантах: первый в «холодном» звучании маримбы, вибратона в сопровождении фортепиано, электрогитары, контрабаса и ударных *ad libitum*. В другом варианте показана только тема фуги в тембрах духовых инструментов с выделением «голоса» саксофона (№15 «Болельщики III»). Композитор проводит тему фуги поочередно у разных инструментов на фоне мерных «шагов» контрабаса, и на её основе выстраивает трехчастную фугированную форму со стреттой в заключительном разделе. Важно, что в фильме звучит именно этот фрагмент (не полностью), хотя большую популярность приобрел первый благодаря Сюите в старинном стиле.

На основе монотематизма вырастает еще один важный образ партитуры — Менуэт (№13), который также вошёл в «Сюиту в старинном стиле» (№3). Тематическую связь менуэта и фуги отмечал и сам композитор: «они почти на одну и ту же тему» [Д. Шульгин, 2004, с. 63]. В фильме тема менуэта связана с возвышенным образом искусства (выступления гимнастки, фантазия дяди Володи о гармоничном будущем спорта). В одной из сцен режиссёр ярко воплощает антитезу, подобно противопоставлению «прекрасное — ужасное», «искусство и антиискусство». Так, отлаженным, чётким, красивым движениям гимнастки противопоставлены кадры вольной борьбы с недозволенными приемами; есть и еще более страшные кадры — метания дротиков в живую мишень, подвешивание человека на крючках, прицепленных к коже. Антитеза усилена благодаря включению в визуальный ряд образов живописных полотен художников эпохи Возрождения<sup>9</sup>, которым противопоставлены сюрреалистические работы Дали и Арчимбольдо<sup>10</sup>. Эффект

---

<sup>9</sup> Среди художественных полотен известные «Джоконда» Леонардо да Винчи, «Рождение Венеры», «Весна» Боттичелли, «Спящая Венера» Джорджоне, «Портрет девушки» Кристуса, «Акробат на шаре» Пикассо, «Сотворение Адама» Микеланджело, «Мадонна с длинной шеей» Пармиджанино и другие.

<sup>10</sup> На экране возникают картины Дали «Сон, навеянный полётом пчелы вокруг граната», «Загадка Вильгельма Телля», «Сон», «Геополитический младенец, наблюдающий рождение нового человека», «Город ящиков», его скульптура «Венера Милосская с ящиками», а также «Лето» Арчимбольдо.

неожиданного сопоставления несопоставимого усиливает музыка: спокойное, несколько меланхолическое звучание менуэта у деревянных духовых и струнных инструментов нарушается/сопоставляется с резким звучанием рок-н-ролла — песни группы «Битлз» «Twist and Shout»<sup>11</sup>.

В №11 («Будущее») менуэт звучит призрачно, ирреально благодаря использованию тембров высоких деревянных духовых (флейты пикколо, гобоя) и ударных (челесты, вибратона, маримбы, колоколов) инструментов, ионики и фортепиано. В фильме номер связан с наивными фантазиями дяди Володи об идиллии в спортивном мире (на экране возникают кадры, символизирующие идею гармонии спорта и искусства, а, главное, спорта и ...массажа).

Таким образом, из энергичной темы-образа *спорта* возникают ярко стилизованные темы, порой подчеркнуто гротескные, шаржированные.

Особое место в кинопартитуре занимает развёрнутый эпизод (№7 «Импровизация») с включением ограниченной алеаторики, пуантилизма, сонористики, а также различных приёмов игры (*frullato* духовых, *pizzicato*, *glissando*, игра за подставкой, флажолеты струнных). В рукописи под обозначением А, В, С, D, Е Шнитке выписывает партии определённых групп инструментов и даёт чёткие рекомендации к исполнению<sup>12</sup>. Кроме того, в нотный текст вводит партию дирижёра. На последней странице «Импровизации» Шнитке приводит схемы для исполнения «импровизации “Болезьщики I”», «для импровизации “Болезьщики II”», «для импровизации “Оуэнс”». В результате возникают мощные звуковые сцены, не столько звукоизобразительные, сколько обобщающие тему *борьбы*, причем не только спортивной.

Интерес представляет музыкальное решение одной из лубочных историй дяди Володи о кулачном бое Кирибеевича с купцом Калашниковым. В партитуре этот фрагмент имеет название «“Песня о купце Калашникове” М. Ю. Лермонтова или опера

---

<sup>11</sup> В фильме есть и кадры выступления группы «Битлз». Возможно, это их первое официальное появление на отечественном экране.

<sup>12</sup> Например, «менять последовательность элементов» (В) или «любая нота, но у каждого неизменяющаяся по высоте; порядок элементов нужно менять» (D).

«Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова» (№10). Масштабный номер — пример довольно нехарактерного для кино-партитур Шнитке единого текста из цитат. Так, здесь звучат темы из опер Римского-Корсакова «Царская невеста» (обе темы из увертюры, лейтмотивы Грязного, Малюты, Марфы), «Псковитянка» (лейтмотив Ивана Грозного), «Сказка о царе Салтане» (тема глашатая из вступления ко второй картине четвертого действия). При этом ремарки в партитуре указывают на соотношение визуального и музыкального рядов. Эпизоды «*кулачный бой*» и «*массажист*» связаны со звучанием тем увертюры из оперы «Царская невеста». В массовой сцене («*народ на колени*») использована тема Малюты; образ Кирибеевича раскрывается на основе лейтмотива Грязного. Соответственно, появление царя озвучено лейтмотивом Ивана Грозного. Такое совпадение визуального и музыкального образов не случайно, оно создает трагикомическую ситуацию, живописуя атмосферу оживлённого повествования дяди Володи, но и напоминая о драме главных героев «Царской невесты».

Шнитке использует не только музыку Римского-Корсакова. В эпизоде кулачного боя появляется тема главной партии первой части Пятой симфонии Чайковского (пометка «*выезд Калашникова*»), а также мелодия песни «Какая странная судьба»<sup>13</sup> (пометка «*переглядка*»). Особое звучание этих тем-цитат подчеркнуто темброво: к духовым, струнным и ударным инструментам подключаются аккордеон, домра (нередко солируют) и хор (без слов, функция сопровождения).

Итак: партитура «Спорт, спорт, спорт» Шнитке представляет собой крупное полистилистическое полотно, в котором соединены идеи барочной, классической и современной музыки; наряду с авторским материалом представлен блок цитат. Объединяет партитуру главная тема-образ *спорта*, которая становится источником активного развития и трансформации образа на основе метода монотематизма.

Форма партитуры складывается в композицию с чертами сонатно-симфонического цикла. Экспозиция (№1—4) репрезен-

---

<sup>13</sup> Из кинофильма «Мужчина и женщина», режиссёр К. Лелуш, композитор Ф. Лей.



тирует основной образ и тему фуги<sup>14</sup>. Второй раздел (№ 5–10) предстает в виде коллажного скерцо<sup>15</sup>. Третий (№ 11–13) — объединенный лирическим настроением — мог бы выполнять функцию медленной части<sup>16</sup>. В развернутом финале (№ 14–17) утверждается тема *современного спорта*<sup>17</sup>. Два последних номера можно уподобить коде, в которой словно рассыпаются и истаивают темы-образы партитуры<sup>18</sup>.

Важным фактором единства музыкального текста является логика тонального развития. Притом, что сюжет фильма направлял к энергичному, мажорному звучанию, композитор акцентировал внимание на минорных красках с центром a-moll и отклонениями в субдоминантовую сферу (f-moll, d-moll, h-moll). Тем самым, фильм словно бы окрашивается в «матовые тона». В результате своеобразного композиторского подхода к раскрытию темы *спорта* фильм стал и документом эпохи, и авторским размышлением о главных ценностях человеческой жизни.

В партитуре «Спорт, спорт, спорт» композитор емко и многопланово раскрывает не только «время спортивных достижений», но и важные проблемы *личности и общества*, выводит их на вневременной уровень, используя прежде всего принципы полистилистики, контрастного сопряжения визуального и музыкального текстов.

### С п и с о к л и т е р а т у р ы

Богданова А. В архиве «Госфильмофонда»: художественные фильмы с музыкой Шнитке. Каталог художественных фильмов // Альфреду Шнитке посвящается. Сб. науч. тр./ МГИМ им. А. Шнитке / Ред.-сост. А. Богданова, Е. Долинская. М., 2008. Вып.6.

Богданова А. «Такие разные фильмы (1970 — «Дядя Ваня», «Белорусский вокзал», «Спорт, спорт, спорт» // А. Шнитке посвящается. Сб.ст. М., 2004. Вып.4.

---

<sup>14</sup> №1 «Титры», №2 «Греция», №3 «Интервью», №4 «Фуга».

<sup>15</sup> №5 «Баня», №6 «Баня (продолжение)», №7 «Импровизация», №8 «В. Брумель», №9 «Брумель II», №10 «Песня о купце Калашникове...».

<sup>16</sup> №11 «Будущее», №12 «Стихи», №13 «Менуэт».

<sup>17</sup> №14 «Заздравная И. Дунаевского», №15 «Большики III», №16 «Образы современного спорта, Тренировки, Победители», №17 «Финал».

<sup>18</sup> №18 «Фанфары», №19 «Бикила».



*Захарова Е.* «Сюита в старинном стиле» А. Шнитке: особенности музыкальной композиции // Неизвестное об известном. Сб.ст. / Ред.-сост. И. Ромашук. М., 2007. Вып.1.

*Климов Г.* Это кино оставалось только снять // Климов Э. Неснятое кино. Сценарии. Интервью. Воспоминания. М., 2008.

*Климов Э., Липков А.* Полной мерой правды // Климов Э. Неснятое кино. Сценарии. Интервью. Воспоминания. М., 2008.

*Климов Э., Павленко А.* Цель творчества — самоотдача // Климов Э. Неснятое кино. Сценарии. Интервью. Воспоминания. М., 2008.

*Рубанова И.* Восхождение Элема Климова // Климов Э. Неснятое кино. Сценарии. Интервью. Воспоминания. М., 2008.

*Шнитке А.* Соединяя несоединимое: [Беседа с композитором Шнитке/Запис. Баранкин Е.] // Искусство кино. 1999. №2.

*Шульгин Д.* Годы неизвестности А. Шнитке. М., 2004.

НОВЫЕ ГРАНИ ВЕЛИКОГО ОБРАЗА:  
ЖЕСТ И РЕЧЕВАЯ ИНТОНАЦИЯ  
КАК ЭЛЕМЕНТЫ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ОПЕРЕ  
(К 160-летию создания и постановки «Риголетто» Д. Верди)

В статье идет речь о синтезе музыки и движения в оперном жанре, взаимодействии жеста и интонации как компонентов музыкально-художественной выразительности. В центре внимания — образ Риголетто (из одноименной оперы Д. Верди).

*Ключевые слова:* интонация, жест, опера, Риголетто.

**T. Rybkina.** NEW ASPECTS IN THE FORM OF A GREAT  
ALL-TIME CHARACTER: GESTURE AND SPEECH  
INTONATION AS EXPRESSIVE FEATURES IN OPERA  
(160th anniversary of the creation and the first staging  
of «Rigoletto» by G. Verdi)

The article presents a new approach to the problem of the synthesis between music and movement in opera genre. It outlines the interaction between gesture and verbal intonation as components of musical and artistic expressiveness. The author's attention centers around the image of Rigoletto (from the cognominal opera by G. Verdi).

*Key words:* intonation, gesture, opera, Rigoletto.

2011 год отмечен рядом крупных музыкальных юбилеев. В перечне больших и значимых событий «круглая» дата возникновения одного (пусть и гениального) произведения, безусловно, не может претендовать на большое общественное внимание. Но 160-летие создания и постановки оперного шедевра, открывшего великую триаду 1850-х гг. незабвенного Джузеппе Верди, вполне может стать поводом еще раз обратиться к этой удивительной музыке и показать, что она, как и много десятилетий назад, продолжает привлекать внимание исследователей. Речь идет об опере «Риголетто», первая постановка которой состоялась в 1851 г. в Венецианском театре Ла Фениче. Взглянем на образ ее главного героя в свете одной из

---

\* Рыбкина Вячеславовна Татьяна — доцент Тульского филиала Московского государственного университета культуры и искусств. E-mail: tula\_mguci@mail.ru.

вечных, все еще недостаточно исследованных, а потому актуальных проблем взаимодействия музыки, движения и слова.

\* \* \*

Известно, что движение и слово являются главными немзыкальными источниками музыкального языка. При этом характер и формы их взаимосвязи в произведениях музыкального искусства разных жанров может быть самым разнообразным. Так, пластические элементы могут встраиваться в музыкально-языковую систему не только непосредственно, как, например, в танцевальной и балетной музыке, но и через различные формы взаимосвязи жеста со словом, как это имеет место в вокальных и оперных жанрах, где слово нередко выступает как «проводник» пластического движения в музыку.

В свою очередь связь музыки и слова давно является одной из центральных проблем отечественного музыкознания. Еще Б. Асафьев, Б. Яворский, а в более поздний период Е. Назайкинский, В. Медушевский, М. Арановский, В. Холопова, М. Бонфельд, Д. Кирнарская, А. Торопова и др. разносторонне исследовали эту тему, активно привлекая опыт теоретической и прикладной лингвистики, психологии речи, театроведения и других областей науки.

Более частный вопрос о соотношении музыкальной интонации с интонацией вербальной в разных своих аспектах постоянно встает перед музыкознанием и музыкальной педагогикой. При этом один из мало исследованных его ракурсов касается роли кинетического компонента речевой деятельности человека, отраженного в художественно-выразительной сфере музыки. Этому посвящена данная статья, *цель* которой — выявить и рассмотреть некоторые формы взаимодействия выразительного жеста и вербальной интонации как компонентов музыкально-художественной выразительности в оперном жанре.

Начать следует с того, что интонация занимает различное место в системах вербальной и музыкальной речи. В музыке, как искусстве «интонируемого смысла» (Б. Асафьев), интонация первична и составляет основу как выразительности, так и содержательности музыкального языка. Интонационный уровень музыкального текста является главным (а не второстепенным)

носителем семантики; те или иные интонационные обороты выполняют роль слов (как в вербальной речи) и становятся смысловыми элементами музыкального текста, несущими конкретную информацию и одновременно выражающими отношение к ней автора (а также исполнителя и слушателя); в некоторых случаях музыкальные интонации обретают возможность «внетекстового бытия» и получают смысловую автономность аналогично словам с устойчивыми значениями [М. Арановский, 1998].

Иное — в вербальной речи, где интонация является подчиненным, вспомогательным элементом, хотя и безусловно важным. Она способна выявлять и уточнять истинный смысл словесного высказывания, поскольку тесно связана с проявлениями эмоционально-чувственной сферы и мышления. Более того, в речевой мелодии в качестве интонационных носителей смысла выступают даже родственные музыке элементы звучания: как звуковысотные, вплоть до мелодии речи, так и метроритмические — такты, акценты, паузы и т.д.<sup>1</sup>

И вместе с тем в словесной речи, в отличие от музыки, интонация относится к паралингвистическому (невербальному) слою передачи речевой информации, и является атрибутом устной речи<sup>2</sup>. В свою очередь она органично связана с жестом<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Б. Яворский в одной из своих статей прозорливо заметил, что каждый говорящий человек непроизвольно становится композитором, ибо он не только произносит слова, но и облекает их в звуковые формы [Б. Яворский, 1914, № 163]. В свою очередь М. Лермонтов, отмечая выразительное воздействие интонации, сопоставлял ее с музыкой: «Право, следовало бы, когда пишешь, ставить ноты над словами, а то теперь читать письмо — то же, что глядеть на портрет: нет ни жизни, ни движения; выражение неподвижной мысли; что-то отзывающееся смертью» (цит. по: [А. Горнфельд, 1927, с. 26]).

<sup>2</sup> Так, психолог-языколог И. Гальперин [И. Р. Гальперин, 1981, <http://www.twirpx.com/file/270695/signup>], анализируя сущность речевой деятельности, представил последнюю как систему из трех ярусов: сегментного, на котором происходит членение речевого потока на воспринимаемые отрезки в виде линейной прямой; сверхсегментного (или паралингвистического), который накладывается на сегментный (интонация) и дополняет высказывание своеобразными смысловыми оттенками; и, наконец, кинетического, являющегося внеязыковым (экстралингвистическим), но существенно дополняющим смысл высказывания при помощи жестов.

<sup>3</sup> Жест, согласно толковому словарю В. Даля, есть «телодвижение человека, немой язык вольный или невольный; обнаружение знаками, движениями

Роль жеста в структуре вербальной речи велика, при этом неоднозначна. С. Рубинштейн, называя жест «не аккомпанементом», а «компонентом» мысли, указывал одновременно на то, что «речь есть только там, где есть семантика, значение, имеющее материальный носитель в виде звука, жеста, зрительного образа». Так, жест, включаясь в структуру речи, «перестраивается, входя в ее семантическое содержание» [С. Л. Рубинштейн, 1946, с. 110–111]. Также отмечается, что семантическую значимость в структуре речи обретает не только жест, но и интонация<sup>4</sup>. При этом они объединяются, как на информационно-семантическом уровне речи, так и в ее эмоционально-выразительном плане. Так, жест может иметь разные проявления в звуковой речи: сопровождать аффективно-эмоциональное состояние человека как выразительное движение, являться признаком наличия аффекта, и даже

---

чувств, мыслей» [В. Даль, <http://slovardalya.ru/description/zhest/7982>]; по С. Ожегову — «движение рукой или другое телодвижение, что-нибудь выражающее или сопровождающее речь, ... язык жестов (линейный язык, передающий сообщение посредством жестов)... театр жестов (пантомима)... прил. ...жестовая речь» [С. Ожегов, <http://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=7714>]. Таким образом жест, говоря современным научным языком, — это информационное телодвижение, неинформационная (выразительная) сторона которого является также существенной.

<sup>4</sup> Интересный и мало исследованный ракурс проявления пластического начала речевого интонирования в музыке рассмотрел в своей работе, посвященной ладовому ритму, Б. Яворский. Определяя интонации человеческой речи как ладовые, он связывал их с определенным типом пластического действия человека: интонация вопроса (жалоба, просьба, обращение, раздражение, гнев, незавершенное движение, передвижение или действие) — неустойчива; интонация ответа (приказ, рассказ, завершенное движение, передвижение или действие) — устойчива. Система звуковых интонаций человеческого голоса (по Яворскому) основывается на симметричной схеме — неустойчивости и ее разрешении. Но автор выделяет также интонацию приказания, которая, по его мнению, устойчива, но не завершена, «так как после нее должно последовать выполнение этого приказания, то есть разрешение неустойчивости» [И. Я. Рыжкин, 1939, с. 150]. Таким образом, ученый объединяет интонации в группы не по их семантике, а по коммуникативной ситуации, предполагающей движение или действие. Идеи Яворского, не получившие, к сожалению, прямого развития в отечественном музыковедении, позволяют рассматривать пластические компоненты речевой интонации с позиции тонового напряжения и разрешения (икт/предыкт) при анализе вокального интонирования.

выступать в качестве слова. Но самим словом жест «становится лишь тогда, когда начинает его обозначать» [там же]<sup>5</sup>.

Важным моментом связи жеста со словом является то, что жест, в отличие от вербальной интонации, дискретен. И хотя передача информации через жест (в сравнении со словом) теряет в предметной конкретности, это искупается концентрированностью эмоционального начала, заключенном в движении тела.

В обычной жизни формы связи жеста с интонацией разнообразны. Как отмечают психологи, интонация речевого высказывания может быть связана с жестикуляцией непос-

---

<sup>5</sup> Семиотический аспект связи движения со словом выявляется в работах и некоторых современных зарубежных исследователей. Например, Л. Бенуас, признавая за жестом первичную роль в филогенезе языка, отмечает, что «выражение простой, лишенной сути мысли начинается с рефлекса движения» [Люк Бенуас, 2004, с. 14]. В свою очередь В. Гумбольдт выделяет «символическое слово», которое соединяет понятия жеста и вещи, его предопределяющей: это глагол. Именно глаголы — формы слов, обращенные к жесту, как «первородному импульсу языка», признаются исследователем его «подлинными рычагами» [там же, с. 27]. Опираясь на эту, и подобные ей, идеи, Бенуас классифицирует, например, французские глаголы, подразделяя их на группы, каждая из которых соответствует жесту с определенным направлением. Существенные для рассматриваемого вопроса моменты содержатся в работах некоторых современных отечественных языковедов [Л. Капанадзе, Е. Красильниковой, 1973; Е. Поливанова, 1968 и др.]. Объектом этих исследований являются механизмы взаимодействия интонационно-семантических словесно-речевых единиц (интоном) и сопровождающих их движений (кинем). Интерес представляет типология жестов, систематизация кинем по ряду признаков: принадлежности тому или иному органу (включая мимические), разновидности сигнала (имитационные, изобразительные, условные, то есть «жесты-символы»), количеству участников (одиночные, парные и коллективные), восприятию (зрительные, слуховые, осязательные), сложности (простые и сложные), комплексности, месту, где сделан жест, наличию предмета, наконец, действительности. Одной из особенностей жестового языка авторы считают его внутреннюю лексическую антонимию. Заключается она в том, что существует множество многозначных кинем, в каждой из которых могут уживаться противоположные, антонимические значения, поэтому в определении значения жеста существенную роль играет контекст, ситуация.

С учетом этих данных каждая кинема может быть всесторонне охарактеризована подобно тому, как это делается при морфологической характеристике слова. Именно с таких позиций авторы анализируют пластические действия персонажей литературных произведений, что позволяет понять более глубокие, скрытые за словами, смысловые уровни речи героев и т.д.

редственно через эмоциональную сферу. Действительно, часто выражение мысли, облеченной в интонационно яркое слово, начинается именно с рефлекса движения. Эмоция, являясь источником последнего, демонстрирует связь, объединяющую физическую и психическую области человека. В других ситуациях наоборот — какая-то мысль, вызывая эмоцию, сопровождается произвольным жестом, звучит затем в интонационно выразительном слове. В особых случаях, например, в детской речи, бывает так, что первично слово, которое рождает мысль, продуцирующую какую-либо эмоцию, и уже она выражается жестом.

Иное дело в искусстве, связанном с речевой и пластической выразительностью. Например, логику возникновения жеста в системе речевого высказывания киноактера охарактеризовал в своих воспоминаниях С. Эйзенштейн: «Интенсивность переживания заставляет мысль облечься словом... Волнующее слово выливается интонацией. Интонация ширится в мимику и жест» [С. Эйзенштейн, 1964, с. 282]. Эйзенштейн также непосредственно сопоставлял жест в словесной и музыкальной речи: «Легко бывает жестом изобразить интонацию, как и самое движение музыки, в основе которой в равной мере лежит голосовая интонация, жесты и движение создающего ее человека» [там же, с. 242].

Отличную от предыдущей оценку места жеста в пластических искусствах дает Люк Бенуа: «Импульсивный жест, — пишет он, — представляет собой основу классического метода, предложенного актерам, танцорам и ораторам. Их учат тому, что жест должен предвещать слово, предшествовать ему и зачастую некоторым образом заменять его мгновенной перестройкой филогенеза языка. То, что может показаться простым ремесленным трюком, на самом деле является законом, основанным на потребностях социальной среды» [Люк Бенуас, 2004, с. 14].

Совершенно особым аспектом связи речевой интонации и жеста является принадлежность той или иной ситуации к музыке, и это позволяет говорить о специфическом художественном контексте этой связи. Известно, что музыка «присваивает» выразительную сторону речевой интонации и адаптирует ее к собственной специфике. Не требует доказательств речевая природа вокального интонирования. Бесспорно опосредование интона-

ций ораторской речи, например, в выразительном жесте дирижера и т.д.<sup>6</sup>

Итак, музыка как вид искусства вообще и музыкально-театрального, в частности, способна разнообразно использовать ресурсы пластики (как органического компонента речевого высказывания, обладающего собственной интонацией) и направлять их в тот или иной художественный контекст, углубляя смысловые структуры текстов музыкальных произведений. Рассмотрим на примере образа Риголетто из одноименной оперы Дж. Верди различные формы связи жеста со словом и различную роль кинетических компонентов в выявлении музыкально-художественного смысла. Под кинетическими компонентами мы будем понимать как элементы музыкального языка и речи пластической этимологии, так и авторские ремарки, указывающие на конкретные физические действия персонажей, а также кинетический план конкретных исполнителей, возникающий в ходе сценической интерпретации музыки. Остановимся на некоторых конкретных формах связи жеста с речевой интонацией как музыкально-выразительных элементов, играющих существенную роль в драматургии главного образа оперы.

*Жест преломляет интонацию.* Как речевая фраза может иметь разное значение в зависимости от интонации, с которой мы ее произносим, так и жестикуляционное сопровождение вокальной партии может придавать музыкальной речи тот или иной оттенок, вплоть до противоположного. Таков эпизод выхода Риголетто в I действии, где он насмехается над оскорбленным Монтероне. В этот момент именно пластические интонации оркестровой темы, где детально выписаны ужимки шута, раскрывают истинный смысл его речи — псевдопафос «высокопарных» слов. Играя роль шута, Риголетто в разные моменты присваивает себе интонации и жесты разных персонажей — подражает Герцогу, Графу Чепрано, в данном случае «говорит голо-

---

<sup>6</sup> Дело в том, что на уровне архетипического восприятия музыкальная интонация ощущается как некий интегративный (нерасчлененный) жест, пластический облик которого моделирует среду разворачивания той или иной коммуникативной ситуации (в данном случае Риголетто угрожает обидчикам, нападает на них с обвинениями). Природу этого явления описывает Д. Кирнарская [Д. Кирнарская, 1997].



сом» Монтероне, но именно пластика вскрывает издевательский тон его слов.

*Жест уточняет интонацию.* В песне Риголетто без слов (2 действие) обычно справедливо подчеркивают жанровый сплав беззаботного танца и горестного ламенто. Но еще более глубокий слой содержания этой музыки в контексте драматической ситуации раскрывает кинетический план героя. Его пластические действия определяют указания автора: Риголетто появляется «вертясь по сцене» — он предчувствует беду и обеспокоен поиском доказательств. В процессе исполнения последнего куплета герой «отходит, смеясь, и, заметив платок (дочери), жадно схватывает его». Выразительную роль кинетического плана персонажа в этой сцене подтверждают работы выдающихся исполнителей, таких, как Д. Пайонк (буквально кружится между придворных в поисках улики), Ж.-П. Понелли (спускается, слегка подпрыгивая, по лестнице, оглядывая комнату), М. Джордано (за угловатыми наклонами, поворотами и киваниями чувствуется потерянности и беспомощность).

*Жест дополняет интонацию,* как это имеет место, например, в арии-сцене из 2 действия оперы. В эпизоде, предвосхищающем эту арию, Риголетто предстает перед нами в миг своего прозрения (дочь в руках злодеев), реплики его вокальной партии полны ужаса — «страшным голосом» (согласно авторской ремарке, указывающей на речевую интонацию) он произносит: «Дочь мне отдайте!»). Последующие слова героя (как и интонации его речитатива) не несут новой информации: он продолжает требовать вернуть ему Джильду. Кинетический план предельно ярко отражает нарастающее в его душе сопротивление. Разворачивающуюся ситуацию наглядно обрисовывает оркестровая партия: Риголетто «бежит к двери, но придворные загораживают ему путь» — таков смысл стремительных пассажей шестнадцатых, которые поначалу словно «кружатся на месте», а потом внезапно «прорываются» взлетом на две октавы за один такт, и, словно наталкиваясь на препятствие, переходят в изломанные фигурации при резком гармоническом сопоставлении Es-dur — G-dur. Важную, на наш взгляд, роль играет семантика тональностей: связь Es-dur с образами благородной героини и G-dur — куртуазной пасторали.

Ария состоит из трех разнохарактерных эпизодов. Первый из них «Куртизаны, исчадь порока...» — имеет важный драма-

тургический смысл: Риголетто впервые сбрасывает шутовскую маску и противопоставляет себя герцогу и его слугам. В драматургическом решении этой сцены большую роль играет сложный кинетический комплекс персонажа. Движения помогают раскрыть совокупность разных жанровых признаков. В содержании обвинительных слов и соответствующей им патетике вокальных интонаций присутствуют приметы арии мести. Они сами по себе задают характерные жесты: активные взмахи руками, сжатие кистей в кулаки и пр. Это подтверждают многие сценические интерпретации музыки, например, М. Магомаевым, Г. Отсом и др. Но характер гнева Риголетто здесь особый — это, как заметил в своем интервью М. Магомаев, «бессильный гнев шута». Вот почему в исполнении этой музыки разными вокалистами нет устойчивой позы с опорой на обе ноги, как предполагала бы сценическая ситуация обвинения, будь она однозначной. Здесь напротив — Риголетто мечется по сцене между придворными, чередуя агрессивные выбросы рук вперед (знак нападения) с прижатием их к груди (знак душевной боли). Разноплановость эмоционального состояния, отражаемого в пластике персонажа, во многом предопределяет оркестровая партия, которая позволяет говорить о своего рода единовременном контрасте — сочетании стихийного драматического порыва (безудержный поток шестнадцатых при достаточно плотной фактуре) и горестного рыдания (нисходящие секундовые мотивы с репетициями, что вызывает ощущение биения рвущегося от горя сердца).

Именно бессилие героя перед противниками определяет логическое завершение этого эпизода: Риголетто (согласно авторским указаниям) «вновь бросается к двери, от которой его отталкивают», он «борется с придворными и обессиленный возвращается назад», а затем «плачет». И вновь оркестр звукописует действия персонажа: прямые гармонические фигурации сменяются потоком ломаных и переходят в пульсирующую педаль на тоническом звуке. В последующей фразе Риголетто комментирует происходящее, произнося (уже без сопровождения) свою никнущую фразу: «Ах! Ну, вот, я плачу...» Следующий эпизод — это действительно сцена плача с характерной семантикой вокальных и инструментальных интонаций. Что же касается пластического плана, то средством сценического решения во многих

случаях становится использование конкретного приема — Риголетто на полу, обращается к обидчикам, стоя на коленях (хотя таких авторских ремарок здесь нет).

*Образ жеста определяет интонацию.* Иногда на пластическом образе основывается семантика конкретных слов, поскольку материальной формой, фиксирующей в сознании образы предметов или явлений, нередко являются движения, связанные с ними. В определенной сценической ситуации представление/ощущение жеста, движения или действия может усиливать выразительность интонации или даже определять ее при отсутствии слов. Например, в финале оперы в качестве знаково-метафорического комплекса убийства выступают: кинжал (режет), молния (бьет), гром (сотрясает), маятник часов (раскачивается). Так, эпизод смерти Джильды имеет необычное драматургическое решение. Здесь нет конкретного действия (убийства) или повествования о нем: в момент, когда она входит в дверь, раздается раскат грома и удар молнии (начинается эпизод грозы); Риголетто комментирует происходящее: «В небе гроза и буря, а на земле убийство»; Джильда указывает на «кинжал...». Зловещий тон финала задается не только фоникой оркестра, но и знаково-метафорической ролью действия-жеста — мы буквально ощущаем яростные порывы бури (образ которой охватывает все слои содержания), *раскачивание маятника* часов (бой которых неизбежно напоминает о смерти), наконец, почти реально представляем себе жест руки, *наносщей* роковой удар в сердце героини.

Характерен и заключительный кинетический комплекс главного героя: «Риголетто рвет на себе волосы и падает на труп дочери». Символический жест, обращенный к небу, который используют многие исполнители этой роли, ставит логическую точку в развитии психологической драмы. И в этом случае можно говорить, что *жест заменяет интонацию*. Если в вокальной партии отсутствует слово, как непосредственный носитель речевой интонации, то мимика и жесты обретают значение, сходное со значением последней.

Таким образом, развитие образа Риголетто в опере реализуется не только за счет эволюции музыкально-речевого плана персонажа, но и кинетического. Причем пластическая сфера играет важнейшую роль в трансформации образа шута: традиционный для искусства второй половины XIX века конфликт

лица и маски решен здесь во многом за счет средств пластической интонационности.

Итак, движение, как органический компонент речевого высказывания, играет важнейшую роль в системе музыкального интонирования в оперном жанре. При этом связь жеста с вербальной интонацией в системе музыкально-художественной выразительности оперы имеет определенные конкретные формы. Для полноценного исполнительского анализа оперного текста важно понимание как общих принципов их связи в структуре вербальной речи, так и механизмов их проникновения в музыкально-смысловые структуры. И это может стать ценным дополнением к представлению о роли пластики в музыке вообще.

Что же касается «Риголетто» Дж.Верди, то хочется думать, что научные исследования синтеза музыки, движения и слова в искусстве вообще, и оперном в частности, должны способствовать открытию новых горизонтов воплощения.

#### Список литературы

- Арановский М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.
- Бенуас Люк.* Знаки, символы и мифы. М., 2004.
- Гальперин И. П.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981 // URL:<http://www.twirpx.com/file/270695/signup>.
- Горнфельд А.* Муки слова. М.; Л., 1927.
- Даль В.* Толковый словарь русского языка // URL:<http://slovarda-lya.ru/description/zhest/7982>.
- Капанадзе Л., Красильникова Е.* Жест в разговорной речи / В кн.: Русская разговорная речь. М., 1973.
- Кирнарская Д.* Музыкальное восприятие. М., 1997.
- Поливанова Е.* Статьи по общему языкознанию. М., 1968.
- Ожегов С.* Толковый словарь русского языка // URL:<http://slova-rozhegova.ru/word.php?wordid=7714>.
- Рубинштейн С. Л.* Основы общей психологии // URL:<http://psicom.ru/>.
- Рубинштейн С. Л.* Принципы и пути развития психологии. М., 1946.
- Рыжкин И. Я.* Теория ладового ритма (Б. Яворский) // Мазель Л. А., Рыжкин И. Я. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 2. М.; Л., 1939.
- Эйзенштейн С.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1964. Т. 2.
- Яворский Б.* Текст и музыка // Музыка. 1914. № 163.
- Яворский Б.* Сюиты Баха для клавира. М., 2002.

■ *varia*



А. А. Красильников\*

ВЗГЛЯД ИНОСТРАННЫХ АВТОРОВ  
НА ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ  
ЗВУКОВОГО ПРОСТРАНСТВА  
ИНТЕРАКТИВНОЙ КОМПЬЮТЕРНОЙ ИГРЫ

В работе представлен анализ зарубежной литературы о роли и значении звука в системе интерактивного аудиовизуального произведения на примере компьютерных игр. Изучение принципов организации звукового ряда интерактивной компьютерной игры, формирование научно-теоретической базы позволяет сделать некоторые выводы о перспективах развития звукового ряда как неотъемлемой составляющей интерактивного аудиовизуального произведения будущего.

*Ключевые слова:* компьютерные игры, процесс формирования звукового пространства, интерактивное аудиовизуальное произведение, принципы организации звукового ряда компьютерной игры.

**A. Krasilnikov. FOREIGN AUTHORS VIEW  
TO THE INTERACTIVE COMPUTER GAME'S SOUND  
SPACE FORMATION PROCESS**

This article reflects current situation in considering question about sound role and value inside interactive audio-visual composition system, with computer games for example. Foreign literature detailed analysis, devoted to the scientific and theoretical basis establishment of computer game's sound organization principles study, is presented in this work. Conclusions about future prospects for development and study the sound — an integral part of the future interactive audio-visual work, based on the studied data.

*Key words:* computer games, sound space forming process, interactive audio-visual work, computer game's sound organization principles.

Проблема организации звукового ряда аудиовизуального произведения<sup>1</sup> подробно рассматривалась отечественными авто-

---

\* Красильников Артур Александрович — старший преподаватель кафедры режиссуры мультимедиа Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов. E-mail: info@gup.ru.

<sup>1</sup> *Аудиовизуальное произведение* — произведение, состоящее из зафиксированной серии связанных между собой кадров (с сопровождением или без сопро-

рами на примере кино и телевидения. Однако начало XXI века ознаменовалось появлением нового вида аудиовизуального художественного творчества — интерактивных компьютерных игр. Данное направление несет в себе ряд особенностей, связанных со своей технической составляющей. Долгое время эти особенности оставались без внимания научного сообщества. И лишь сейчас пришло осознание художественной ценности их выразительных возможностей для нового формата аудиовизуального произведения. В силу специфики исторического развития данное направление остается наиболее разработанным в зарубежных странах, а следовательно, и формирование научно-теоретической базы там началось раньше.

Среди уже рассмотренных зарубежными авторами тем выделим наиболее значимые:

1. Программные и аппаратные средства производства звукового ряда интерактивной компьютерной игры.

2. Работа творческой группы специалистов (саунд-продюсер, композитор, звукорежиссер, программист) при создании звукового ряда интерактивной компьютерной игры.

3. История развития технических выразительных средств интерактивных компьютерных игр. Формирование понятия и свойств интерактивного звукового произведения I-muse<sup>2</sup>.

4. Специфика организации производства звукового ряда интерактивной компьютерной игры.

---

вождения их звуком), предназначенное для зрительного и слухового (в случае сопровождения их звуком) восприятия с помощью технических устройств. Среди аудиовизуальных произведений выделяют кинематографические произведения и все произведения, выраженные аналогичными средствами, независимо от способа их первоначальной или последующей фиксации: теле-, видеофильмы, диафильмы, слайдфильмы, интерактивные презентации и компьютерные игры (Wikipedia).

<sup>2</sup> *I-muse* — (движок интерактивного музыкального потока) интерактивная музыкальная система, используемая в ряде игр LucasArts. Идея iMUSE заключается в синхронизации музыки с визуальными действиями в видеоигре. Этот движок позволяет звуку перманентно соответствовать событиям на экране и осуществлять плавные переходы от одной музыкальной темы к другой. iMUSE был разработан в начале 1990-х сотрудниками LucasArts, композиторами Михаилом Лэндом (Michael Land) и Питером Мак-Конеллом (Peter McConnell). iMUSE система запатентована LucasArts, была добавлена в игровой движок пятого поколения в 1991 году.



5. Сходство и различия в организации звукового пространства кино и интерактивных компьютерных игр.

В книге «Создавая музыку и звук для игр» ('Creating Music and Sound for Games') Джи. Ви. Чайлдс IV (G.W. Childs IV) [G. W. Childs IV, 2007] осветил ряд вопросов, особенно актуальных для людей, решивших посвятить себя музыкальному творчеству с использованием новых компьютерных технологий:

1. Программное обеспечение для создания звука.

2. Технологии обработки звука.

3. Использование звуковых библиотек.

4. Программное обеспечение для обработки и сведения многоканального звука.

5. Программные виртуальные инструменты (синтезаторы и семплы).

Тема программных и аппаратных средств производства звукового ряда интерактивной компьютерной игры также широко освещена в трудах Лари Тэ О (Larry The O) [*Larry The O.*, 2000, 1 March], Джэмми Лэндино (Jamie Lendino) [*Jamie Lendino*, 2005, 1 November], Энди Фарнела (Andy Farnel) [*Andy Farnel*, 2008], Арона Маркса (Aaron Marks) [*Aaron Marks*, October 2001], Джорджа Сангера по кличке Толстяк (George 'Fat Man' Sanger) [*George «Fat Man» Sanger*, 2003], Александра Брэндона (Alexander Brandon) [*Alexander Brandon*, 2007, 1 March] и Мэйсона Мак-Куски (Mason McCuskey) [*Mason McCuskey*, 2003, 11 April]. Количество литературы по этой тематике увеличивается с каждым годом. Обусловлено это динамическим развитием новых технологий, задействованных в процессе производства интерактивного звука для игровой индустрии, что приводит к быстрому устареванию накопленной информации и необходимости её регулярного обновления.

Арон Маркс (Aaron Marks) [*Aaron Marks*, October 2001] в книге «Полное руководство по звуковому оформлению игр» ('The Complete Guide to Game Audio') представил полный анализ последовательности действий творческой группы в процессе производства звукового ряда интерактивной компьютерной игры, а также опубликовал интервью участников такой группы. Это позволило выявить базовые принципы организации творческого процесса производства звукового ряда для ин-

терактивной компьютерной игры, которые заключаются в следующем:

1. Перманентное согласование работы всех членов творческой группы, задействованных в работе над звуковым оформлением игры.

2. Необходимость выбора программного обеспечения, максимально отвечающего запросам технической и творческой модели построения звукового ряда создаваемой интерактивной компьютерной игры.

3. Знание всеми специалистами технических и программных возможностей звукового движка, а также понимание творческой идеи интерактивной компьютерной игры как художественного произведения в целом.

С ним соглашаются Кен Хоэкстра (Kenn Hoekstra) [*Kenn Hoekstra*, January 21, 2000], Майкл Хэнэйн (Michel Henein) [*Michel Henein*, 2007, 1 March], Дэвид Джон Фаринелла (David John Farinella) [*David John Farinella*, 2004, 1 May], Джордж Сангер (George 'Fat Man' Sanger) [*George «Fat Man» Sanger*, 2003]. Однако их работы страдают недостатком выводов и заключений самих авторов на основе изложенного и изученного материала.

Мэтью Белинки (Matthew Belinkie) [*Matthew Belinkie*, 1999, 15 December] в своей работе «Музыка видеоигр: не детская забава» ('Video game music: not just kid stuff'), рассматривая историю развития технических выразительных средств интерактивных компьютерных игр выделил три основных этапа становления звука в играх, обусловленных техническим совершенствованием аппаратной части компьютера:

— эра MIDI синтезаторов<sup>3</sup> ;

---

<sup>3</sup> *MIDI* (англ. Musical Instrument Digital Interface — цифровой интерфейс музыкальных инструментов) — стандарт формата обмена данными между электронными музыкальными инструментами. Интерфейс позволяет единообразно кодировать в цифровой форме такие данные, как нажатие клавиш, настройка громкости и других акустических параметров, выбор тембра, темпа, тональности и др., с точной привязкой во времени. В системе кодировки присутствует множество свободных команд, которые производители, программисты и пользователи могут использовать по своему усмотрению. Поэтому интерфейс MIDI позволяет, помимо исполнения музыки, синхронизировать управление другим оборудованием, например, осветительным, пиротехническим и т.п. Последовательность MIDI-команд может быть за-

- эра цифровых модулей MOD<sup>4</sup> ;
- эра CD сэмплов (Redbook аудио).

К подобным выводам приходят также Глен Мак-Дональд (Glenn McDonald) [*Glenn McDonald*, [http://www.gamespot.com/gamespot/features/video/vg\\_music/](http://www.gamespot.com/gamespot/features/video/vg_music/)] и Карен Колинс (Karen Collins) [*Karen Collins*, 2008, p. 224], в трудах которых отражены хронология развития игровых компьютерных технологий, выразительные ограничения, стоявшие перед звукорежиссерами игр каждого поколения, а также намечены дальнейшие перспективы развития звука в игровой индустрии. Данная тематика широко рассмотрена с технической и художественной позиций.

Заложил основу в формирование понятия и свойств интерактивного звукового произведения (I-muse) Роб Бриджетт (Rob Bridgett) [*Rob Bridgett*, April 21, 2007] в работе «Интерактивная музыка» («Interactive Music»), где он выделяет основные свойства, присущие интерактивному звуку:

1. Самогенерация.
2. Самомодификация.

Кроме того, им определены приоритетные сферы развития в этом направлении по типу:

#### I. Обработка звукового сигнала:

1. Фильтры, генерирующие эффекты в реальном времени.

писана на любой цифровой носитель в виде файла, передана по любым каналам связи. Воспроизводящее устройство или программа называется синтезатором (секвенсором) MIDI и фактически является автоматическим музыкальным инструментом.

<sup>4</sup> *цифровые модули MOD* — формат файлов, разработанный для создания, хранения и воспроизведения музыкальных композиций на ПК Amiga. Своё название получил от того, что стал первым форматом, хранящим свои фрагменты (например, сэмплы) в других файлах (принцип модульности). Файлы этого формата имеют, как правило, расширение .mod. Каждый файл формата MOD содержит в себе оцифрованные записи реального звучания инструментов, так называемые сэмплы. Композитор, пишущий в формате MOD, использует программу, называемую трекером, в которой указывает, какой именно инструмент, в какое время, какой нотой и какой из октав должен прозвучать. Последовательность нот записывается в список — т. н. трек, а несколько параллельно звучащих треков образуют блок, называемый паттерном. Создаваемые композитором паттерны получают номера, после чего композитор может в свободной форме указывать, какой паттерн и когда должен прозвучать. Совокупность паттернов и образует модуль — файл в формате MOD.

2. Физическое моделирование взаимосвязи составных частей интерактивного аудиопроизведения.

II. Использование звукового сигнала:

1. Библиотеки MIDI синтезаторов.

2. Библиотеки реальных звуковых сэмплов.

Эти проблемы также затронуты в трудах Натаниэль Филипс (Nathaniel Phillips) [*Philip De Lancie*, 2001], Хэттера Джонсона (Heather Johnson) [*Heather Johnson*, 2001, 1 October], Джесси Харлин (Jesse Harlin) [*Jesse Harlin*, 2009, 20 October] и Питера Дресчера (Peter Drescher) [*Peter Drescher*, 2007, 22 March]. Художественное осмысление интерактивного звукового творчества является приоритетной задачей в создании компьютерных игр и требует дальнейшей проработки и изучения для выхода на новый художественный уровень творчества.

В своей работе «Голливудское звучание: часть первая» (Hollywood Sound: Part One) Роб Бриджет (Rob Bridgett) [*Rob Bridgett*] исследует специфику организации производства звукового ряда интерактивной компьютерной игры. Ему удалось выявить пять обязательных видов звуковых элементов, образующих звуковую структуру любой интерактивной компьютерной игры:

1. Линейный (элемент с фиксированным хронометражем — видеоролики).

2. Циклический (элемент с неопределенным хронометражем — меню игры).

3. Развивающийся (элемент с неопределенным хронометражем, изменяющийся в зависимости от ситуации и действий персонажа — процесс игры (game play)).

4. Переходный (элемент-связка, обеспечивающий мягкий стык (перетекание) звуковых тем игры в реальном времени).

5. Определяющий (элемент, определяющий вариативность события в игре по его исходу или динамике развития).

Расширить эту область изучения позволили труды Леонарда Паула (Leonard Paul) и Роба Бриджета [*Rob Bridgett & Leonard Paul*, 2006, 21 June], Кенет Яанг (Kenneth Young) [*Kenneth Young*, 2006], Карен Колинс (Karen Collins) [*Karen Collins*, 2008, p. 200], Джорджа Сангера (George 'Fat Man' Sanger) [*George «Fat Man» Sanger*, 2003], Джесси Харлин (Jesse Harlin) [*Jesse Harlin*, 2009, 20 October], Дэна Картера (Dan Carter) [*Dan Carter and Michael Worth*,

2009], Брэда Мэе (Brad Meye) [*Brad Meye*, 2008, 16 December], Стива Кутай (Steve Kutay) [*Steve Kutay*, 2006, 21 March] и Ингер Экмон (Inger Ekman) [*Inger Ekman*, 2005]. Они внесли огромный вклад в понимание структуры и модели построения интерактивного звукового ряда, а также определили степень влияния реципиента на звуковое полотно интерактивного аудиовизуального произведения.

В работе «Когда Миры Сталкиваются: Звук и Музыка в Играх и в Кино» ('When Worlds Collide: Sound and Music in Film and Games') Эндрю Бойда (Andrew Boyd) [*Andrew Boyd*, 2003, 4 February] сделана попытка определить основные отличия производства звука в играх и в фильмах. Автор выделяет следующие свойства, характерные для звукового ряда игр:

1. Отсутствие фиксированного хронометража.
2. Вариативность последовательности и стиля воспроизведения (отсутствие фиксированного эталона звучания произведения).
3. Дискретность составных частей звукового полотна.
4. Зависимость качества звукового оформления от количества (объема) записанного и использованного музыкального материала в интерактивном произведении (компьютерная игра).
5. Наличие интеллектуальной системы (звуковой движок), осуществляющей преобразование (фильтры, программирование), сведение и воспроизведение звукового ряда формирующегося в реальном времени в процессе игры (game play<sup>5</sup>).

Частичное отражение данных позиций можно наблюдать в трудах Натаниэль Филипс (Nathaniel Phillips) [*Nathaniel Phillips* [http://filmsound.org/game-audio/film\\_game\\_paralles.](http://filmsound.org/game-audio/film_game_paralles.)], Роба Бриджета (Rob Bridgett) [*Rob Bridgett*, 2007], Карен Колинс (Karen Collins) [*Karen Collins*, 2008] и Стива Кутай (Steve Kutay) [*Steve Kutay*, 2006, 21 March]. Это позволяет прогнозировать перспективы

---

<sup>5</sup> *game play* — Геймплей — термин, который используется в области компьютерных игр для обозначения собственно игрового процесса с точки зрения игрока. Геймплей включает в себя разные аспекты компьютерной игры, в т.ч. технические, такие, как внутриигровая механика, совокупность определенных методов взаимодействия игры с игроком и др. Само понятие крайне обобщено и обычно используется для выражения полученных ощущений в ходе прохождения игры, под влиянием таких факторов, как графика, звук и сюжет.

дальнейшего развития нового вида художественного творчества — создание интерактивного звукового произведения, основываясь на имеющемся опыте кинематографа, а также строить предположения об интеграции возможностей интерактивной компьютерной игры в кинематограф будущего.

\* \* \*

Изучение интерактивного звукового ряда в контексте нового аудиовизуального произведения остается актуальным, несмотря на многообразие публикаций по этой тематике. Данное направление по праву можно назвать молодым и перспективным, что обуславливает его стремительное развитие и популярность. Представляется необходимым уделить особое внимание рассмотрению специфики технических и художественных принципов организации звукового ряда интерактивной компьютерной игры. Дальнейшего исследования ждут проблемы влияния кинематографа на формирование интерактивной компьютерной игры и трансформации кинематографа под воздействием роста популярности интерактивных компьютерных игр.

#### Список литературы

*Aaron Marks.* ‘The Complete Guide to Game Audio.’ [Book]: /Publisher: Focal Press. October 2001.

*Alexander Brandon.* ‘Audio Middleware.’ //‘MIX — professional audio & music production’ magazine article. 2007. 1 March.

*Andy Farnel.* ‘Designing Sound.’ / (Publisher: Applied Scientific Press Limited, September 2008).

*Andrew Boyd.* ‘When Worlds Collide: Sound and Music in Film and Games’ //Gamasutra Game developer magazine. 2003. 4 February.

*Brad Meye.* ‘Sound Concepting: Selling the Game, Creating its Auditory Style.’//Gamasutra — 2008. 16 December.

*Dan Carter and Michael Worth.* ‘Adaptive Audio: A Beginner’s Guide to Making Sounds for Video Games.’ (Game Career Guide URL: [http://www.gamemcareerguide.com/features/696/adaptive\\_audio\\_a\\_beginners\\_guide\\_.php](http://www.gamemcareerguide.com/features/696/adaptive_audio_a_beginners_guide_.php) January 27, 2009).

*David John Farinella.* ‘AUDIO FOR GAMES’ //‘Post’ Magazine article. 2004. 1 May.

*George «Fat Man» Sanger.* ‘The Fat Man on Game Audio: Tasty Morsels of Sonic Goodness.’ [Book]: Publisher: New Riders; illustrated edition edition, 2003.

*Glenn McDonald.* ‘History of Video Game Music’ (URL: [http://www.gamespot.com/gamespot/features/video/vg\\_music/](http://www.gamespot.com/gamespot/features/video/vg_music/))

*G.W. Childs IV.* ‘Creating Music and Sound for Games.’ [Book]:/ Thomson Course Technology, 2007.

*Heather Johnson.* ‘Audio Gains In Videogames’ //MIX — professional audio & music production’ magazine article. 2001. 1 October.

*Inger Ekman.* ‘Meaningful Noise: Understanding Sound Effects in Computer Games.’ / Copenhagen, Denmark: Digital Arts and Cultures, 2005.

*Jamie Lendino.* ‘Get in the Game.’//‘Electronic Music’ Magazine article. 2005. 1 November.

*Jesse Harlin.* ‘Beyond The Button Press.’//Game Developer magazine article from Gamasutra. 2009. 20 October.

*Karen Collins.* ‘From Pac-Man to Pop Music.’ [Book]:/ Publisher: Ashgate, 2008.

*Karen Collins.* ‘Game Sound: An Introduction to the History, Theory and Practice of Video Game Music and Sound Design.’ [Book]:/ Publisher: MIT Press (MA). 2008.

*Kenneth Young.* ‘Recreating Reality.’ (Article from Develop Conference URL: <http://www.gamesound.org/articles/RecreatingReality.html> September 9, 2006).

*Kenn Hoekstra.* ‘Getting A Job In The Game Development Industry.’ (Kenn’s World <http://www.kennhoekstra.com/musings/getajob.html>, January 21, 2000).

*Larry The O.* ‘Challenges of Sound Design for Interactive Media.’//‘MIX — professional audio & music production’ magazine article. 2000. 1 March.

*Mason McCuskey.* ‘Beginning Game Audio Programming.’ //‘Game Development Series’ Muska & Lipman/Premier-Trade. 2003. 11 April.

*Matthew Belinkie.* ‘Video game music: not just kid stuff.’ // ‘VGMusic.com — Video Game Music Archive’. 1999.15 December.

*Michel Henein.* ‘Sound Integration.’//‘MIX — professional audio & music production’ magazine article. 2007. 1 March.

*Nathaniel Phillips.* ‘From Films to Games, From Analog to Digital Two revolutions in multi-media!’ (URL: [http://filmsound.org/game-audio/film\\_game\\_paralles.htm](http://filmsound.org/game-audio/film_game_paralles.htm)).

*Peter Drescher.* ‘Singing With Your Thumbs: How To Make User Interfaces Musical’ / (This article is a lightly edited version of Peter Drescher’s presentation at the 2006 Austin Game Audio Conference ‘Audio UI as Interactive Music’. 2007. 22 March).

*Philip De Lancie.* 'Sound for Playstation 2.' (URL: [http://mixonline.com/mag/audio\\_sound\\_playstation/](http://mixonline.com/mag/audio_sound_playstation/) 'MIX — professional audio & music production' magazine article February 1, 2001).

*Rob Bridget & Leonard Paul.* 'Establishing an aesthetic in next generation sound design.' // 'Video Game Audio Articles'. 2006. 21 June.

*Rob Bridgett.* 'Hollywood Sound: Part One'.

*Rob Bridgett.* 'Interactive Music.' (Extract from the book 'Game Sound', April 21, 2007).

*Rob Bridgett.* 'Post-production sound: a new production model for interactive media.' / (Extract from the Book: 'The Soundtrack Volume 1 Number 1'. Intellect Ltd., November, 2007).

*Steve Kutay.* 'Bigger Than Big: The Game Audio Explosion.' // Radius360 article. 2006. 21 March.



## НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОБУЧАЮЩИХСЯ КАК ОСНОВА ПОЛУЧЕНИЯ ИНТЕГРАТИВНЫХ ЗНАНИЙ

В статье рассмотрена научно-исследовательская деятельность обучающихся с точки зрения ее преемственности в образовательном процессе непрерывного образования и получения интегративных знаний. Показана необходимость ведения научно-исследовательской деятельности для улучшения качества образования. Определены типы интегративных знаний и их значение для реализации системы непрерывного профессионального образования.

*Ключевые слова:* научно-исследовательская деятельность, система непрерывного профессионального образования, преемственность, образовательный процесс, интегративные знания.

### **T. Tsibizova. STUDENTS' RESEARCH ACTIVITY AS A PREDICATE FOR INTEGRATIVE KNOWLEDGE**

This article is about scientific research activity of students based on continuity of the educational process in relation to integrative knowledge. The author shows the necessity of research activity for improvement in educational system. Several types of integrative knowledge and their role for continuous professional education system are defined.

*Key words:* scientific research activity, continuous professional education system, educational process, integrative knowledge.

В общественном сознании происходят качественные изменения в понимании мира (научной парадигме), человека и общества, всей цепи политических и социально-экономических отношений. Меняется сам человек, его мировоззрение, установки, взгляды. Все это требует не просто инноваций в педаго-

---

\* Цибизова Татьяна Юрьевна — кандидат философских наук, доцент кафедры «Системы автоматического управления», зам. начальника Управления олимпиад и обеспечения контингента МГТУ им. Н.Э.Баумана. E-mail: mumc@bmstu.ru.

гике, а углубления познания сущности образования, более пристального взгляда на воспитание и обучение молодежи.

Изменения в общественной жизни, в социально-экономической сфере дали исторический шанс на расширение возможностей выбора личностью своего жизненного пути. Сегодня, в условиях появления новых взглядов на приоритетность и престижность тех или иных профессий, одной из основных задач стала задача подготовки молодежи к выбору профессии. Потребность в самоутверждении себя как личности, стремление занять свою позицию в социуме, объективность оценки своих сил и способностей, наряду с востребованностью данной профессии сегодня в обществе, — важнейшие принципы этого выбора.

Традиционно считается, что содержание образования, его уровень определяются требованиями общественного производства, обуславливаются общественными отношениями, состоянием науки, техники, культуры, а также уровнем развития педагогической науки: «Образование — процесс и результат усвоения систематизированных знаний, умений и навыков, а также целенаправленное обучение и воспитание в интересах личности, общества и государства. В процессе образования происходит передача от поколения к поколению знания всех тех духовных богатств, которые выработало человечество, усвоение результатов общественно-исторического познания, отраженного в науках о природе, обществе, в технике и искусстве, а также овладение трудовыми навыками и умениями» [БСЭ, 1974, т. 18], что образование ведет к овладению ценностями культуры и нравственно-эмоционального отношения к миру, опытом профессиональной и творческой деятельности, сохраняющими и развивающими духовные и материальные достижения человечества.

Невольно взгляды тех, кто творчески осмысливает состояние и перспективы развития образования, обернулись к философии, имеющей опыт не одного тысячелетия в выработке фундаментальных подходов к решению важных проблем человечества, включая проблемы образования и воспитания. Философия задает качественно иные координаты, точки отсчета основных моментов образования, она призвана задать системность, упорядочить понятийный аппарат, содержание, формы и методы образования.

По мнению В. М. Розина, «образование должно создать условия для развития человека как такового: и знающего, и телесного, и переживающего, и духовного, и родового, и личности, и всех тех сторон человека, о которых мы еще недостаточно знаем» [В. М. Розин, 1999].

В настоящее время процесс становления новой системы отечественного образования ориентирован на ее вхождение в мировое образовательное пространство, что особенно явно начинает проявляться в практической реализации новой образовательной парадигмы, способной трансформировать существующее образовательное пространство этапа перехода «школа-вуз» в важную компоненту системы непрерывного профессионального образования. Это отвечает современным требованиям к образованию, согласующимся с тенденцией усиления значения научно-исследовательской деятельности обучающихся. Проектно-технологический тип культуры, развивающийся сегодня, и как следствие — глубокие изменения, происходящие в социокультурной, экономической и других областях общественной жизни постиндустриального этапа развития общества обуславливают новую форму организации научно-исследовательской деятельности учащихся, как основы формирования интегративных знаний.

Определяется одна из острейших проблем современного российского образования — сохранение преемственности научно-исследовательской деятельности, сохранение и развитие научных традиций, а также внедрение широкого спектра инноваций, направленных на развитие научно-исследовательской деятельности учащихся в образовательном процессе непрерывного образования. С этих позиций приоритетной целью Федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009—2013 годы является создание условий для эффективного воспроизводства научных, научно-исследовательских и научно-педагогических кадров и закрепления молодежи в сфере науки, образования и высоких технологий.

Современные образовательные системы разрабатываются на основе разнообразных концепций и теоретических подходов, а также модифицированных известных и отработанных на практике методик. В концептуальной основе образовательного процесса в МГТУ им. Н. Э. Баумана лежит модификация широко известного

«русского метода обучения ремеслам». Здесь соединяются теоретические знания с практическим применением, ведется подготовка так называемых «инженеров широкого профиля», подразумевающая изучение различных социально-гуманитарных, естественно-научных, общепрофессиональных и специальных дисциплин, подкрепленных практическими навыками в смежных областях науки, техники и технологии. Применение такого подхода дает возможность формирования интегративных знаний в сфере технических наук и готовить высококвалифицированных специалистов для экономики, производства и промышленности нашей страны.

В ряду первостепенных задач развития социально-значимых подсистем общества — создание системы непрерывного профессионального образования, отвечающего сущности постиндустриального этапа развития общества. Для такой системы необходима разработка теоретико-методологических основ современной педагогической теории. Очевидно, что такое решение должно быть основано на интеграции науки, образования и производства и согласовываться с этапами подготовки научно-исследовательских и научно-технических кадров, что предполагает интеграцию довузовской, вузовской и послевузовской подготовки. Разработка форм и методов преемственности научно-исследовательской деятельности в образовательном процессе «школа-вуз» особенно важна на довузовском этапе, поскольку именно на нем формируется основа творческой, социально активной личности, способной в будущем решать инновационные задачи в различных сферах науки, техники и технологии.

В этих обстоятельствах одной из главных задач этапа образовательного процесса «школа-вуз» становится выявление, отбор, мотивация, обучение учащихся проектной, научно-ориентированной деятельности, формирование и поддержка устойчивой склонности к научной и исследовательской деятельности. Постиндустриальный этап современного социально-экономического и социокультурного развития с учетом мировых процессов начинает предъявлять адекватные профессии требования к личности все в более раннем возрасте. Это означает, что личность, предполагающая достичь определенного социального статуса, ориентирована на более раннее определение профессионального выбора.

Национальная образовательная инициатива «Наша новая школа» направлена на создание школы, способной с учётом задач модернизации и инновационного развития образования раскрыть личностный потенциал детей, воспитать в них интерес к учёбе и знаниям, стремление к духовному росту и здоровому образу жизни, подготовить личность к профессиональной деятельности. «Модернизация и инновационное развитие — единственный путь, который позволит России стать конкурентным обществом в мире XXI века, обеспечить достойную жизнь всем нашим гражданам. В условиях решения этих стратегических задач важнейшими качествами личности становятся инициативность, способность творчески мыслить и находить нестандартные решения, умение выбирать профессиональный путь, готовность обучаться в течение всей жизни. Все эти навыки формируются с детства».

В настоящее время принимаются различные меры поддержки научно-исследовательской деятельности молодых ученых, студентов и школьников, реализуемые на федеральном и региональном уровнях. Сложившаяся в Российской Федерации ситуация в области воспроизводства и изменения возрастного состава научных и научно-педагогических кадров требует комплекса государственных мер по привлечению и закреплению научных кадров, способных оказать решающее влияние на изменение ситуации в системе высшего профессионального образования.

Изучение развития отечественного образования позволяет выявить определенные противоречия, которые сегодня особенно затрудняют комплексное и эффективное решение проблемы привлечения молодежи в сферу науки, образования, высоких технологий и закрепления ее в этих сферах. Учитывая, что первоочередной задачей для успешного и устойчивого развития экономики страны является осуществление эффективного воспроизводства научных и научно-педагогических кадров, обеспечивающих структурные преобразования государственного сектора науки и высшего образования на федеральном уровне, разрешение ее целесообразно осуществить педагогическими средствами с позиции теории и методологии непрерывного образования. Это согласуется с актуальностью разработки теоретико-методологических основ постиндустриального образования,

ведущим аспектом которого является преемственность научно-исследовательской деятельности обучающихся в образовательном процессе непрерывного образования.

Научную основу разработки теоретико-методологических основ непрерывного профессионального образования с позиции развития преемственности научно-исследовательской деятельности в интегрированном образовательном процессе составляют традиции и инновации в образовательной деятельности.

Философское знание, имеющее опыт не одного тысячелетия в выработке фундаментальных подходов к решению важных проблем человечества, уделяло большое внимание проблемам образования и воспитания, общефилософское осмысление задавало качественно иные координаты, точки отсчета новых тенденций в образовании, поднимало вопросы системности, упорядоченности понятийного аппарата, содержания, форм и методов образования. Б. С. Гершунский отмечает: «Феномен образования может и должен быть осмыслен, прежде всего, на философском уровне, именно этот уровень позволяет, синтезируя данные разных наук, выйти на междисциплинарное представление о ценностных, системных, процессуальных и результативных аспектах образования» [Б. С. Гершунский, 1974]. Следствием такой трактовки выступает представленная автором структурная цепочка, характеризующая ступени образовательного процесса: грамотность — образованность — профессиональная компетентность — культура — менталитет.

Необходимости осуществления научно-исследовательской деятельности в образовательном процессе посвящены исследования В. М. Розина [В. М. Розин, 1999], В. С. Юркевич [В. С. Юркевич, 1980], С. Г. Кара-Мурзы [С. Г. Кара-Мурза, 1981], В. Ж. Келле [В. Ж. Келле, 1988]. Характеризуя научно-исследовательскую деятельность как открытую систему, В. Ж. Келле подчеркивает, что она способна жить и развиваться, лишь обмениваясь энергией и информацией с внешней средой, «если она не будет связываться с общественной практикой, не будет отвечать на запросы общества, ее движение будет постепенно глохнуть».

Таким образом, привлечение учащихся к научно-исследовательской деятельности является частью процесса непрерывного профессионального образования и основой для формирования

у обучающихся интегративных знаний. Вообще, научная деятельность — специфический вид человеческой деятельности, выделившийся на определенном этапе исторического прогресса. Наука представляет собой не какую-то сферу «чистого» познания, а конкретную область социально-детерминированной деятельности по производству знания. Наука есть порождение общества. Она вырастает в конечном счете из потребностей материального производства, развивается на основе общественной практики и поэтому в самом широком смысле является коллективным субъектом познания.

Если мы говорим о научно-исследовательской деятельности и получении интегративных знаний, то необходимо дать основные определения и представления об этих понятиях.

Научная деятельность (по определению Федерального закона «О науке и государственной научно-технической политике» от 12 июля 1996 г.) — это деятельность, направленная на получение и применение новых знаний.

Знание — проверенный практикой и удостоверенный логикой результат познания действительности, отраженный в сознании человека в виде представлений, понятий, суждений и теорий. Знания формируются в результате целенаправленного педагогического процесса, самообразования и жизненного опыта.

Научное знание — система знаний о законах природы, общества, мышления. Научное знание составляет основу научной картины мира и отражает законы его развития. Научное знание является результатом постижения действительности и когнитивной основой человеческой деятельности, социально обусловлено и обладает различной степенью достоверности.

Научно-исследовательская деятельность — интеллектуальная деятельность, направленная на получение и применение новых знаний для решения технологических, инженерных, экономических, социальных, гуманитарных и иных проблем; обеспечения функционирования науки, техники и производства как единой системы. Она включает:

— фундаментальные (теоретические, экспериментальные) научные исследования, направленные на получение новых знаний об основных закономерностях строения, функционирова-

ния и развития человека, общества, окружающей природной среды;

— прикладные научные исследования, направленные преимущественно на применение новых знаний для достижения практических целей и решения конкретных задач;

— экспериментальные разработки на базе знаний, приобретенных в результате проведения научных исследований или на основе практического опыта, направленные на сохранение жизни и здоровья человека, создание новых материалов, продуктов, процессов, устройств, услуг, комплексов, систем или методов и их дальнейшее совершенствование.

Интеграция (от *лат.* *Integrum* — целое; *лат.* *Integratio* — восстановление, восполнение) — в общем случае обозначает объединение, взаимопроникновение. Объединение каких-либо элементов (частей) в целое. Процесс взаимного сближения и образования взаимосвязей.

Процесс интеграции представляет собой объединение в единое целое ранее разрозненных частей и элементов системы на основе их взаимозависимости и взаимодополняемости. Сущность процесса интеграции — качественные преобразования внутри каждого элемента, входящего в систему. Принцип интеграции предполагает взаимосвязь всех компонентов процесса обучения, всех элементов системы, связь между системами, он является ведущим при целеполагании, определении содержания обучения, его форм и методов. Интегративный подход означает реализацию принципа интеграции в любом компоненте педагогического процесса, обеспечивает целостность и системность педагогического процесса. Интегративные процессы являются процессами качественного преобразования отдельных элементов системы или всей системы.

Научно-исследовательская деятельность сама по себе, по своей сущности, является способом формирования, получения и приобретения интегративных знаний.

Получаемые интегративные знания в результате научно-исследовательской деятельности можно разделить на пять типов:

- 1) Междисциплинарная (межпредметная) интеграция.
- 2) Интеграция науки и производства (профессиональной деятельности).



3) Интеграция науки и образования.

4) Интеграция образования и производства (профессиональной деятельности).

5) Интеграция как целостное развитие личности.

*Первый тип.* Междисциплинарная интеграция возникает при проведении самой научно-исследовательской работы. Необходимость применения математических методов для планирования эксперимента, для изучения физических (химических, биологических, экономических, технологических и др.) процессов исследуемой области или объекта, компьютерная обработка результатов и т.д., вынуждает исследователя получить дополнительные знания по той или иной дисциплине, понять, что разные предметные области взаимосвязаны; дает возможность более углубленного освоения общеобразовательных предметов, улучшает накопление базовых фундаментальных знаний, составляющих основу дальнейшего освоения общепрофессиональных и специальных дисциплин.

*Второй тип.* Ранняя профориентация и научно-исследовательская деятельность содействует материализации научных знаний, осуществляет информационную связь в отношениях «накопление — знание — наука» и «наука — производство». Каждый новый результат рождается не только как следствие открытия нового, но и как следствие обобщения и переосмысления уже имевшегося знания, вовлеченного в оборот системой непрерывного профессионального образования. В этом методологическом смысле накопленные научные знания становятся орудием дальнейшей познавательной и практической деятельности.

М. Вебер, выступая в 1918 году в Мюнхенском университете с докладом «Наука как призвание и профессия», в котором ставил целью показать студентам, в чем состоит их призвание как будущих ученых и специалистов, сказал: «Наука, прежде всего, разрабатывает технику овладения жизнью — как внешними вещами, так и поступками людей. Наука разрабатывает методы мышления, рабочие инструменты и вырабатывает навыки обращения с ними. Наконец, дело науки в обретении ясности... То есть, дело науки, занимая определенную позицию, следует в соответствии с опытом науки применить соответствующие средства для достижения поставленной цели» [М. Вебер, 1991].

Любой специалист должен получать не только определенную сумму знаний, но и самое главное — самостоятельно применять и расширять свои знания, проявлять научное творчество в своей профессиональной деятельности, используя в конкретной работе все новое полезное, что содержится в интенсивном потоке современной информации.

*Третий тип.* Научно-исследовательская деятельность осуществляет связь научной и педагогической деятельности. Чтобы стало возможным глубокое усвоение в процессе обучения накопленных человечеством знаний, необходимо их соответствующе обработать, превратить в учебную информацию. Эта аналитико-синтетическая обработка применительно к нуждам сферы образования — одна из составляющих научно-исследовательской деятельности. Продукты исследовательской деятельности перерабатываются и включаются в процессы обучения. Словом «образование» обозначается как минимум три взаимосвязанных объекта: специально организованная система передачи опыта; процесс передачи опыта и результат — суммарный или частичный опыт.

Интеграция науки и образования в системе уровневого перехода «школа-вуз» — «это процесс овладения учащимися системой научных знаний, познавательных умений и навыков, формирование на их основе мировоззрения, нравственных и других качеств личности, развитие ее творческих сил и способностей» [Л. А. Маркова, 1987].

*Четвертый тип.* К числу первых попыток изучения вопросов интеграции образования и профессиональной деятельности относятся исследования русского инженера-механика П. К. Энгельмейера [П. К. Энгельмейер, 1898]. Он предлагал схему решения изобретательской задачи: 1) интуиция и желание; 2) знания и рассуждения, 3) умение. Структура творческой технической деятельности в образовательном процессе школьников имеет сложный характер. Здесь можно выделить такие основные компоненты, как наблюдательность, техническое мышление, пространственное воображение, мануальную ловкость, знание техники, умение пользоваться творческими методами решения задач, профориентационная направленность. Исследовательская деятельность способствует воспитанию любви к труду, заинтере-

сованного отношения к делу и потребности выполнить работу качественнее с меньшими затратами.

Выбор содержания образования зависит от сформированного на каждом этапе развития общества понимания категории «образованность». Поэтому сам процесс образования должен не только обеспечивать воспроизводство представления о продукте образования, но и сам формировать это представление.

*Пятый тип.* В теории и практике образования школьников место исследовательской деятельности, научно-технического творчества определяется необходимостью развития человека как личности. Личность учащегося, склонного к научно-исследовательской деятельности, рассматривается в качестве субъекта развития профессионального самоопределения, которое характеризуется стремлением к творческой деятельности, самовыражением и самоутверждением в профессиональной деятельности; устойчивой доминирующей системой мотивов, убеждений, интересов, отношением к усваиваемым знаниям и умениям, социальным нормам и ценностям; уровнем нравственной и эстетической культуры; развитием самосознания; представлением о себе, своих способностях, особенностях характера.

Процесс профессионального самоопределения обусловлен расширением и углублением творческой, общественно-значимой (трудовой, познавательной, игровой, коммуникативной) деятельности учащихся, формированием нравственной, эстетической и научной культуры.

Таким образом, творческая самостоятельность в процессе научно-исследовательской деятельности рассматривается как интегральное качество личности, включающее интеллектуально-рефлексивный, мотивационно-ценностный и эмоционально-волевой компоненты ее структуры, связанные между собой на функциональном уровне и проявляющиеся в продуктивной, творческой деятельности.

Если раньше общество могло себе позволить формировать интегративные знания, получаемые в процессе научно-исследовательской деятельности, только в высших учебных заведениях, то в условиях постиндустриального общества необходимо начинать процесс непрерывного профессионального образования с обучением ведению исследовательской деятельности как можно

в более раннем возрасте, как минимум в средней школе. Необходимо помочь школьнику выбрать именно ту сферу деятельности, чтобы требования, которые она предъявляет к обучающемуся, совпадали с его личностными качествами и возможностями.

Организация научно-исследовательской деятельности молодежи в системе непрерывного профессионального образования должна быть постоянной, планомерной, направленной на поэтапное обучение методам НИР (научно-исследовательской работы), требованиям к ее выполнению и оформлению, правильностью изложения и защиты, вырабатывающей у молодых людей умение, желание, необходимость и стремление к занятиям наукой, проектированием, исследованиями, творчеством.

Наиболее эффективным подходом здесь является сквозная программа «школьник — студент — специалист», позволяющая начать обучение в системе довузовской подготовки, продолжить во время обучения студента в вузе и выпускать научно-ориентированного, способного к научно-исследовательской работе специалиста, обладающего сформированными в процессе образования интегративными знаниями.

Задача научно-исследовательской деятельности в системе непрерывного профессионального образования — воспитать будущих молодых ученых и специалистов так, чтобы, получив профессию и выйдя в жизнь, наша страна получила целеустремленных и энергичных молодых специалистов, способных создавать высокие технологии, новую технику, фундаментальные научные разработки и пополнить ряды преподавательского состава и высококвалифицированных кадров.

### Список литературы

Большая советская энциклопедия. 3-е изд.: В 30-ти т. / Под ред. А. М. Прохорова. Т. 18. М., 1974.

*Гершунский Б. С.* Прогностические методы в педагогике. Киев, 1974.

*Розин В. М.* Философия образования: Дополн. учеб. пособие по курсу «Философия». Кострома, 1999.

*Юркевич В. С.* Развитие начальных уровней познавательной потребности у школьника // Вопросы психологии. 1980. № 2.

*Кара-Мурза С. Г.* Проблемы организации научных исследований. М., 1981.

*Келле В. Ж.* Наука как компонент социальной системы. М., 1988.

*Вебер М.* Наука как признание и профессия // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991.

*Маркова Л. А.* Наука, история и историография XIX—XX вв. /Отв. ред. В. Ж. Келле. М., 1987.

*Энгельмейер П. К.* Технический итог XIX-го. М., 1898.

Художник *С. Архангельский*  
Редактор *С. Колесниченко*  
Корректор *Н. Медведева*  
Оригинал-макет *О. Белковой*

***Адрес редакции и издателя***

Россия. 125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6,  
Российский университет театрального искусства - ГИТИС,  
Издательство «ГИТИС»  
Тел.: (495) 690-35-89, e-mail: kniga2@gitis.net

***Адрес распространителя***

Объединенный каталог «Пресса России» — индекс №41238  
Электронный каталог «Российская периодика» (ЭК)  
[www.palt.ru](http://www.palt.ru)

Издательский дом «Экономическая газета»  
124319 Москва, ул. Черняховского, д. 16.  
тел.(495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 6.12.11. Формат 60x90/16  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 11,5. Заказ №  
Отпечатано с готового оригинал-макета  
в Академическом научно-издательском производственно-полиграфическом  
и книгораспространительном центре Российской Академии наук  
«Издательство “Наука”»  
121099 Москва, Шубинский пер., 6