

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА—
ГИТИС

театр

живопись

КИНО

музыка

4 • 2010

Ежеквартальный альманах

Издается с 2008 года

МОСКВА

Учредитель
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ 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)**

На обложке:
С. Ю. Судейкин. Композиция «Театр», 1914

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

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

© Российская академия
театрального искусства
— ГИТИС, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕАТР

А. В. Бартошевич ГАМЛЕТЫ НАШИХ ДНЕЙ	9
О. А. Зиненко ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ БРАЙАНА ФРИЛА	21
С. В. Семиколенова ФЕДОР ИВАНОВИЧ ШАЛЯПИН (1873—1938) и ВАСИЛИЙ НИКОЛАЕВИЧ АНДРЕЕВ-БУРЛАК (1843—1888) (К вопросу изучения творческих взаимоотношений Ф. И. Шаляпина с русскими драматическими актерами его времени)	43
М. А. Карпушкин КОМПОЗИЦИЯ ПЬЕСЫ И КОМПОЗИЦИЯ СПЕКТАКЛЯ.....	55
И. Ю. Шестова С. Г. БИРМАН: «ТЕЛО ОБРАЗА».....	73
Е. А. Коллегова ВОСПИТАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ВНИМАНИЯ СТУДЕНТОВ ФАКУЛЬТЕТА ЭСТРАДЫ	80
Пак Се Хиун СЕМЬЯ КАК ФЕНОМЕН ТЕАТРА В КОРЕЕ	102

ЖИВОПИСЬ

И. В. Портнова БРОНЗОВАЯ АНИМАЛИСТИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА ПЕРВОЙ И ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА. РАЗВИТИЕ БРОНЗОЛИТЕЙНОГО ИСКУССТВА В РОССИИ	119
--	-----

КИНО

Р. М. Перельштейн РЕАЛЬНОСТЬ И ИЛЛЮЗИЯ В ФИЛЬМАХ «РАСЁМОН» И «ГРАЖДАНИН КЕЙН»	137
--	-----

МУЗЫКА

Л. П. Зиновьева

ВОКАЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ.....149

А. В. Иванов

ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ БЕРНГАРДА РОМБЕРГА.....154

Ю. Ю. Рязанова

ОБРАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ —

ОСНОВА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ164

Е. Е. Турчин

ИСТОРИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

О БОГОСЛУЖЕБНОЙ ТРАДИЦИИ ПЕНИЯ

С ИСОНОМ В ЭПОХУ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (XI—XIV вв.)176

THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC

Quarterly review
Established in 2008

THEATRE

A. Bartoshevich. Hamlets of our time	9
O. Zinenko. Historical plays of Brian Friel	21
S. Semikolenova. Feodor Ivanovich Chaliapin (1873—1938) and Vasily Nikolaevich Andreev-Burlak (1843—1888)	43
M. Karpushkin. The play and the performance: a composition	55
Ir. Shestova. S. G. Birman: «Body image»	73
E. Kollegova. The cultivation of stage attention among students of variety arts faculty	80
Pak Se Hiun. Korean family values – an introspection through theatre	102

FINE ARTS

I. Portnova. Bronze animalistic sculpture in the six century and the development of bronze-casting in Russia	119
--	-----

CINEMA

R. Perelshtein. The reality and the illusion in ‘Rashomon’ and ‘Citizen Kane’	137
---	-----

MUSIC

L. Zinovjeva. Vocal objectives of choral condctorship	149
A. Ivanov. Concerts for cello by B. Romberg	154
Y. Ryazanova. The movement as a plastic outline in choreography	164
E. Turchin. Historical information about the liturgical tradition of sing-ing and ison in the middle ages (XI — XIV centuries)	176

■ *meamp*

А. В. Бартошевич*

ГАМЛЕТЫ НАШИХ ДНЕЙ

Содержание статьи, посвященной судьбе шекспировского «Гамлета» в российском театре начала XXI века, строится вокруг проблем существования трагического жанра в современном общественном и художественном контексте, в ситуации постмодернистского мирознания. Материал статьи — две недавние постановки «Гамлета» в МХТ им. А. П. Чехова и Петербургском Александринском театрах.

Ключевые слова: классика, Шекспир, интерпретация, режиссура, русский Гамлет, МХТ, Александринский театр, Театр на Таганке.

A. Bartoshevich. HAMLETS OF OUR TIME

The contents of the article dedicated to the historical fate of one of the most prominent plays written by Shakespeare “Hamlet, Prince of Denmark” as it has come into the modern epoch of the XXI-century Russia revolve around the aspects of the tragedy genre in modern context, which, both socially and artistically, bears the features of postmodern creed. The article was inspired by two recent stagings of the play — in The Chekhov Moscow Art Theatre and in Alexandrine Theatre in Saint Petersburg.

Key words: classics, Shakespeare, interpretation, Hamlet in Russia, The Chekhov Moscow Art Theatre, Alexandrine Theatre, Taganka Theatre.

Нет нужды напоминать о том, что значит Гамлет для русской культуры. Гамлет — «это вы, это я, это каждый из нас» (Белинский), «Я — Гамлет. Холодеет кровь» (Блок) — эти слова могли бы повторить многие поколения страны, вечно переживающей исторические катастрофы.

Каждое поколение создает своего Гамлета. Гамлет моего поколения — Высоцкий, не только одно из самых сильных театральных впечатлений, но одно из главных событий всей нашей жизни.

* *Бартошевич Алексей Вадимович* — доктор искусствоведения, профессор, завед. кафедрой зарубежного театра Российской академии театрального искусства — ГИТИС. Тел.: 8-495-690-35-89.

Каждое время, каждое поколение проходят испытание этой пьесой, и не все его выдерживают.

В конце 2005 года «Гамлет» был поставлен Московским Художественным театром — впервые со времен знаменитой постановки Гордона Крэга. Спектакль довольно еще молодого режиссера Юрия Бутусова вызвал у публики и критиков шумные споры. Одни сочли его адекватным выражением современного взгляда на проблемы трагедии, другие бранили за легкомыслие и поверхностность. Все писавшие о новом «Гамлете» сходились только в одном — в оценке выбора перевода. На сцене звучит первый вариант перевода Бориса Пастернака, сделанный в конце 30-х годов по заказу Мейерхольда. Юрий Бутусов заново открыл нам этот поразительный плод диалога двух эпох, двух культур, первой встречи двух великих поэтов.

Как сценическое зрелище новый «Гамлет» впечатляет. В глазах Бутусова и его сценографа Александра Шишкина «Гамлет» — северная пьеса, где-то совсем рядом с Эльсинором — холодное море. Когда Мейерхольд думал о «Гамлете», ему тоже мерещился образ свинцового моря и песчаного берега. Из глубины моря, с трудом вытягивая ноги из песка идет на нас в серебряных латах старый Призрак, а на берегу его ждет, спиной к зрителям, Гамлет в черном плаще. Когда Призрак выходит из моря, Гамлет снимает с себя плащ и укутывает им отца. Теперь рядом с черной фигурой старого короля — принц в серебряных латах: картина возвышенно романтическая. В спектакле Бутусова и Шишкина образ моря отвечает ироническому духу наших дней. Оно сделано из колючей проволоки и пустых консервных банок. Море, оно же лагерная ограда, оно же свалка мусора. Таков мир этого «Гамлета», и люди ему под стать.

В глазах режиссера «Гамлет» — пьеса, в которой нет загадок. Всякий раз он ищет простых и эффектно актуализированных решений. Не то чтобы он иронизирует над классическими традициями, он просто не принимает их в расчет.

«Гамлет» Бутусова состоит из массы мотивов, начинающих и обрывающихся на полдороге и в конце концов не складывающихся в сколько-нибудь явственное целое.

Рискуя поставить себя в глупую позицию: не дело историка театра говорить режиссеру: эту пьесу ставь, а ту — не надо. Тем не

менее, безотносительно к уровню одаренности режиссера и актеров (а в спектакле Бутусова этот уровень очевиден), — есть время для «Гамлета» и время не для «Гамлета». Эта пьеса возникает в русской культуре, потому что начинают действовать какие-то невидимые механизмы истории, культуры, самой русской жизни, которые в определенные моменты выталкивают наружу «Гамлета». Принято говорить, что эта пьеса появляется в эпоху великих сомнений и переломов.

Формула хороша, но не вся история русского «Гамлета» в нее укладывается. О каком переломе можно говорить в 1971 году? О танках в Чехословакии? Это был скорее не перелом, а апогей советского режима. И душно, и стыдно. Время оцепенелого молчания, но именно в это время рождается один из самых сильных «Гамлетов» русского театра нашего поколения, переживание, которое не забыть, — спектакль Юрия Любимова с Владимиром Высоцким в заглавной роли. Явились люди — и Высоцкий с его Гамлетом среди них, — позволившие себе поднять голос. Их вела сила отчаяния, святой ненависти и тоска по воле. Они помогли осуществиться скрытым «гамлетовским» интенциям своей эпохи.

Наше время чаще всего находит адекватное себе выражение не в трагедии, а в гротеске. История последних постановок шекспировских трагедий — это история попыток обратить трагедию в иронический трагифарс — жанр, в котором сегодняшний театр чувствует себя комфортно, чего о трагедии не скажешь.

Когда-то Бутусов прекрасно поставил «В ожидании Годо», с теми же, кстати, исполнителями, что играют в его «Гамлете». С «Годо» началась их театральная судьба. У Беккета нам с самого начала ясно, что Годо не придет, его нет в природе, он если и был, то давно умер (заодно с катарсисом). Абсурдистские трагигротески близки театральному стилю Бутусова. Не случаен успех его постановки «Макбетта» Ионеско в театре «Сатирикон».

«Дальше — тишина». Михаил Трухин, играющий Гамлета, выкрикивает эти слова с глумливым отчаянием. Смысл его последнего крика: дальше — пустота. Боги в трагедии могут быть несправедливы, сами люди могут делать страшные вещи, но небеса в трагедии не могут быть пусты, во вселенском хаосе скрыта какая-то высшая истина, управляющая миром. В мире, лишенном высшего смысла, никем и ничем не управляемом, в мире

обезбоженном, трагедии нечем дышать. Она в муках умирает от асфиксии или превращается сначала в угрюмый абсурдистский гротеск, а затем в легкокрылую постмодернистскую трагикомедию, которая прекрасно себя чувствует во вселенской пустоте, без усталости над ней и над самой собой потешаясь.

В ироническом «Гамлете» Бутусова совершенно отсутствует, как понятие, *смерть*. Судя по всему, это сделано сознательно. У Пастернака сказано: «О! весь Шекспир, быть может, только в том, что запросто болтает с тенью Гамлет». В спектакле Бутусова Гамлет болтает со своим отцом вполне запросто, но с этим милым пожилым господином действительно можно говорить о чем угодно, у костра, у старой лодки после удачной рыбалки. Старший Гамлет, как печеную картошку, перебрасывает из ладони в ладонь ледышки, которые, видимо, он захватил с собой из чистилища. Это очень трогательная сцена первого серьезного разговора взрослого папы и мальчика-сына. В прекрасных строках Пастернака Гамлет ведет речь «запросто», но «болтает»-то он с *тенью*, с существом inferнальным, с гостем из смерти. Было бы смешно ждать от Призрака потусторонних завываний и театральных эффектов. Но «Гамлет» — прошу прощения за повторение общих мест — весь построен на оцепенелом созерцании смерти, на прикосновении к смерти, на диалоге с небытием, попытке, если позволено так сказать, вжиться в смерть, узнать, какова она на ощупь, войти в ее запах (сцена с черепом Йорика). Его отталкивает и завораживает этот запах. Конечно, пьесу можно толковать так или иначе. Но есть вещи, которые режиссер должен принимать в расчет. Понимаю, что слово *должен* звучит глупо, как теперь говорят, «пафосно» — в наше время никому ничего не должен. Но без этого ужаса, без ощущения, что земля уходит из-под ног, без вечного диалога со смертью, с «той страной, откуда ни один не возвращался», с преисподней или с небесами, трудно понять «Гамлета». Именно эти мотивы сплавляют сюжет в единое целое, делая это целое равным сумме частей, а быть может, ее бесконечно превосходящим.

Когда-то литовский режиссер Римас Туминас проделал любопытный эксперимент с «Царем Эдипом» (спектакль был показан на одном из фестивалей «Балтийский дом»). Он убрал из трагедии тему Рока. Из пьесы был намеренно — в ироническом

духе постмодерна — вынут стержень, называемый трагической судьбой. И пьеса немедленно превратилась в серию черных анекдотов, в набор нелепых случайностей: старик, убитый на перекрестке дорог, оказался отцом убийцы, вдова старика, на которой убийца женился, — его матерью, его сыновья — его же братьями, а мать — их бабушкой и т. д. Смех да и только. Публика все время хохотала. Если нет Судьбы, тогда все — глупая случайность, сплошной абсурд. В «Гамлете» Бутусова также ощущается подобная «бессердцевинность». Скажу еще раз: в спектакле масса блестящих деталей, серия прекрасно придуманных ситуаций. Спектакль МХТ, как бы поточнее выразиться, — забавный, занятный. Не уверен, однако, что это такой уж комплимент постановке этой пьесы. Не остается ощущения, что режиссер имел дело с предметами, человечески для него важными, с вещами, от которых зависит, чем и как ему жить. Не хочу никого ни с кем сравнивать, но Высоцкий в Гамлете каждый спектакль словно умирал на сцене. Он переживал на сцене то, что ему как актеру и поэту было жизненно необходимо. Это не упрек Бутусову и его актерам. Речь скорее идет о различии времен и поколений. Мне кажется, что наше время, по крайней мере в России, — не для этой пьесы. Оно, если можно так выразиться, «не тянет» на «Гамлета». Это печально, но не так уж позорно. В конце концов есть и другие хорошие пьесы — например, у того же Шекспира.

С первого взгляда может показаться, что недавний (премьера — в апреле 2010) «Гамлет» Валерия Фокина в Александринке принадлежит к тому же роду иронически-игрового постмодернистского гротеска, принципиально чуждого трагической боли.

Критики — одни с энтузиазмом, другие с возмущением — описали все детали поставленного Валерием Фокиным «Гамлета»: воздвигнутую сценографом Александром Боровским конструкцию трибун футбольного стадиона, который иногда используют для особо торжественных государственных церемоний вроде инаугурации — презентации нового короля под сверкание салютов и ор толпы (мы видим одни зады и затылки футбольных фанатов, составляющих все население Дании, — кажется, что лиц у них вообще нет); стражников в камуфляже, с грозными овчарками; яму, в которую сбрасывают трупы то ли

расстрелянных диссидентов, то ли задавленных в толкучке болельщиков; сцену с актерами, в которой режиссер Гамлет учит их читать стихи в манере Иосифа Бродского, а они завывают, как в старину в глухой провинции: вот вам и лучшая труппа в стране. Горацио тут — бродячий студиозус с рюкзачком за плечами, добравшийся в Данию из Виттенберга не в карете, а, без сомнения, автостопом и просто убитый тем, что случилось с товарищем-принцем, а Лаэрт — бодрый спортсмен, любимец руководства, которому от него никаких забот (эх, если бы племянник был на него похож, мы с Гертрудой горя бы не знали). Трясущийся от страха слабак Клавдий смертельно боится Гертруду, и при этом ищет у нее защиты от опасного мальчишки Гамлета — в ужасе забираясь к ней под подол. У Фокина Гертруда, а вовсе не подкаблучник Клавдий — главная злодейка, хладнокровная убийца, организатор и вдохновитель расправы со стариком Гамлетом. Монументальная, как вагнеровская героиня, она презирует мужа, но нужен же какой-нибудь супруг-король, и она брезгливо-снисходительно прячет его под юбку — точно так же, как потом гадливо утирает рыдающему Гамлету нос и с отвращением отбрасывает подальше мокрый платок. И только в конце, вдруг осознав, чем она стала, а может быть, изнемогши от жизни в мире немужчин-лузеров, залпом выхлебывает миску с ядом. Можно длить и длить описания вызывающе антитрадиционных подробностей, нисколько не разбивающих ощущения строгой последовательности и целенаправленной энергии, направленной в сторону Гамлета.

Этот сверхнервный, на пределе срыва, до отказа взвинченный, мечущийся по Эльсинору, по сцене, по зрительному залу, взнудывающий себя всеми дозволенными и недозволенными способами мальчик живет в состоянии нескончаемой лихорадки, в агрессивно скачущем ритме рэпа, на самой грани душевной болезни (а кто сказал, что принц датский — образец здоровья?). Истериические всплески сменяются апатией, взрывами отчаяния, от которого некуда деться и за которым — боль презренной любви, мука отринутости, в конце концов, простая тоска о папе, которого убили, и о маме, для которой он пустое место. Он убивает Полония во внезапной вспышке неуправляемой ярости, тут же набрасывается на тучное тело старика и кромсает его длин-

ным ножом, а потом волочит труп, переворачивая безжизненную куклу так и эдак (актера тут и в самом деле заменяют куклой: для народного артиста и пожилого человека жуткие истерические игры принца были бы не в шутку опасны: кто знает, чего ждать от творческой ярости Дмитрия Лысенкова?).

Привычны разговоры о том, что у нас политический театр себя исчерпал, что наступило время, когда культура и общество больше не нуждаются в нем. Но в этом спектакле очень многое построено на политике. Клавдиева Дания — страна футбольных болельщиков. Толпа — фон, определяющий очень многое в существовании происходящего. Эту толпу легко купить, ее подкармливают всякого рода зрелищами, например, грандиозным фейерверком, завершающим церемонию коронации.

Государственная машина Эльсинора налажена превосходно (из-под пера сами собой неизбежно выскакивают когда-то привычные, но давно забытые слова: «налаженная», «машина»: кажется, мы возвращаемся к языку политического театра и политической критики 60-х годов). Так вот, у датской госмашины — моментами опасный, но по сути не слишком серьезный противник. Обмануть его ничего не стоит — мнимое явление призрака, шумно разыгранное перед принцем Клавдиевыми мафиози — грубая провокация: даже как-то неловко за него, что тут же покупается на халтурный розыгрыш.

Можно задать вопрос: а вообще Гамлет ли это?

Отношения между пьесой и духом наших дней крайне просты: это вам не шестидесятые годы, не эпоха старой Таганки и Владимира Высоцкого.

Я по-прежнему не уверен, нужно ли нам сейчас ставить эту пьесу, достойны ли мы ее, способны ли мы ответить душевным требованиям, нравственным императивам, которые предлагает, вернее, навязывает нам трагедия. Но я убежден в другом: если сегодняшний театр все же отважится вступить в честный диалог с историей принца датского, если попытается через шекспировскую фабулу понять себя и свое время, результат по всей вероятности будет схож с тем, который предложен нам Фокиным. Гамлет каждой эпохи таков, какова сама эта эпоха, каков облик ее бунтующего юношества. Станислав Выспянский сказал о Гамлете: «Бедный мальчик с книгой в руках». Книги, которые в

разные времена Гамлет держал в руках, менялись, как менялись времена и сами Гамлеты (об этом когда-то писал Ян Котт). Одна из загадок этой пьесы в том, что Гамлеты разных эпох и даже десятилетий могут быть до несовместимости несхожи меж собой (ну что общего между Гамлетом Михаила Чехова и Гамлетом Лоренса Оливье, Гамлетом Григория Козинцева и Михаэля Телльхаймера?). Они сходятся не друг с другом, а с духом своего исторического момента. Критерий «Шекспир или не Шекспир» следует тут применять с особой осмотрительностью (что не значит, будто о нем можно вовсе забыть!). Вряд ли у александринского Гамлета в руках книга — скорее, прошу прощения, смартфон. Но отчаянная боль его — гамлетовская, мучительное и вымученное шутовство — тоже.

Героя Высоцкого вел священный внутренний долг перед историей, перед самим собой. У этого Гамлета, кроме почти смешной лихорадки, болезни или боли — ничего нет. Если это бунт, то он заключается в том, чтобы по-детски дразнить всяческое начальство, устраивать спектакль за спектаклем. Но это не порыв к театральной игре (которая есть у Гамлета Бутусова), это игра от отчаяния.

На александринской сцене нам показали — и оплакали — Гамлета нашего негамлетовского времени.

Все претензии — к нам самим, к тем, кто сделал наши дни и наших Гамлетов такими, каковы они есть. В своем спектакле Фокин хочет зафиксировать черты нового поколения, стремительно заполняющего пространство нашей жизни, пытаюсь понять его, этого поколения, суть, проникнуть в движения его души, не всегда ясные отцам и дедам, в чем режиссер, кажется, готов признаться. Он не слишком-то любит ужимками и прыжками бешеного мальчишки, он хочет понять его, понять через шекспировскую историю, каково сменяющее нас поколение, и находит в нем по крайней мере одно бесспорное качество — они, эти ребята, не хотят врать, не желают включаться в «мышью беготню» отцов и дедов. Режиссер наблюдает за опасными и крутыми акселератами с любопытством, состраданием и, может быть, тайной завистью. В спектакле Някрошюса речь шла о вине отцов перед детьми. У Фокина говорится примерно о том же: мы сделали их такими, каковы они есть, мы создали терзающие их душевные бо-

лезни, нам легче проникнуть в мотивы, управляющие этой Гертрудой или этим Клавдием, — души беснующихся на улицах мальчишек для нас закрыты. Одно нам очевидно: они не хотят повторять нас, мы и наш мир для них чужие. Вступив в диалог с Шекспиром, Фокин ставит горький гротеск, не притворяющийся высокой трагедией. Конечно, это не трагедия, а постмодернистская трагикомедия, абсурдистский гротеск — точно так же, как демонстративно осовремененный текст В. Леванова не пытается выдать себя за академически точный перевод. Это версия, и ничто иное, — как и сам спектакль Валерия Фокина.

Этот «Гамлет» резко переосмысливает прежние традиции, а временами жестко их осмеивает, бунтует против всех правил и привычек, внушающих режиссеру ставить великую трагедию Эйвонского Барда «как принято». Подобно своему юному герою-радикалу, спектакль иногда заходит слишком уж далеко, особенно в словесных эскападах: чтобы это признать, не надо быть шекспироведом, коему положено стоять на защите классического текста. Согласитесь, что «сексапильнейшая Офелия» — это, как хотите, чересчур (замечание Полония: «плохое выражение, пошлое выражение» тут, по-моему, справедливо).

Но так или иначе, этот спектакль смог много существенного и печального сказать нам о нас самих, о нашем прошлом и, кажется, о том, что нас ждет. В финале александринского «Гамлета» под оглушительные звуки того же духового оркестра, который гремел во время инаугурации Клавдия, на сцену выводят аккуратненького подростка Фортинбраса (вот кто далек от Гамлетовых бредней и вот кто, кажется, придет на смену шальным рэперам). Он равнодушно озирает триумф смерти и коротко командует: трупы убрать, — что без промедления тут же и сделают: яма-то вот она. Но это уже после премьерных поклонов.

Спектакль Фокина с помощью великой пьесы дает замечательно точную, безжалостно язвительную и в то же время полную настоящей муки, сострадания картину современного мира, сегодняшнего момента российской истории и, как мне кажется, — замечательно точный портрет сегодняшнего молодого поколения. Повторю: Это и есть ГАМЛЕТ НАШЕГО НЕГАМЛЕТОВСКОГО ВРЕМЕНИ. Тот Гамлет, которого мы заслуживаем. Самый безнадежный из всех, что я видел.

Спектакль немедленно вызвал резкую полемику. Появились статьи гневные и разоблачительные, в известном «Петербургском театральном журнале» напечатали сокрушительный сатирический фельетон. Защитники — постепенно ряды энтузиастов спектакля умножались — с яростью хулителям возражали. При этом характерно, что спор касался не только соотношения постановки и пьесы («Шекспир или не Шекспир»), но прежде всего современной политической действительности.

Молодая публика, к которой осознанно апеллировал спектакль, развернула бурную дискуссию в Интернете. Вот несколько взятых наугад цитат из блогов:

Имя: Галина

Здравствуйтесь! уже 5 день пребываю в шоке от «Гамлета» Фокина, я ожидала всего, что можно было ожидать, «Гамлет» — моя любимая пьеса, видела я ее в 5 постановках и стольких же экранизациях, большего разочарования не терпела никогда. Первое, что оскорбительно — это отсутствие Шекспировского текста, причем же здесь Шекспир, заявленный в афише, если его там нет. Труп Полония, пьянство, беременная Офелия... наверное я ничего не понимаю в искусстве, но Шекспира там не было, мне кажется (согласусь с Алиной) стоит говорить, что спектакль поставлен по мотивам пьесы, но никак не по первоисточнику.

Имя: Светлана

Господа! Шекспир не создавал своих пьес ради классических сюжетов и красивых костюмов. Он побуждал своих зрителей думать! А нам часто так не хочется этого делать, особенно вечером, тем более в театре... А еще мы не любим, когда испытываем чувство стыда — ведь это так неприятно. Но Валерий Фокин не только Диму Лысенкова заставил корчиться от нравственной боли, но и нас — таких современных и продвинутых театралов. Нас-то за что? Мы ведь хорошо знаем, что хорошо и что плохо, что правильно, а что нет. Но этот «Гамлет» наше сознание переворачивает. СПАСИБО мастеру, БРАВО всей творческой группе — за честность, отсутствие глянца и предельную обнаженность нерва! Потому и цепляет, жаль только, что не всех. И тем не менее, чем чаще мы будем видеть такие спектакли, тем меньше в нашем мире будет подлости и зла!

Имя: *Ирина*

Единственное, что Александринский театр действительно должен печатать на билетах, так это фразу «Театр для думающих зрителей!» В нем, к счастью, нет места костюмированной читке текста по ролям (наверное, тому, что большинство называет «классическим спектаклем»). Все «классические» произведения были на злобу своего времени, являлись актуальными, острыми... так почему же в них нельзя отразить современность? Именно так и надо. Потому что это — прогресс, это развитие! В противном случае институт театра станет рудиментом в нашей культуре.

Имя: *Василий*

С какой стати Фокину, члену президентского Совета по культуре и искусству, оппонировать государству? Именно абсолютное безразличие современного государства к ценностям культуры и привело к тому, что в центре Петербурга, за казенный счет, в роскошном здании, наполненном капелдынерами в белых перчатках, распадается драматическое искусство.

Имя: *Mila*

Браво Мастеру!!! Браво всей творческой группе!!! Предельно лаконичная и жесткая театральная история... «Четкая и ясная по мысли (если, конечно, мною «прочитана» верно) — о морально-нравственной деградации национальных элит, а рыба, как известно, гниёт с головы, а посему и общества в целом, российского в том числе, и перспективах этого страшного духовного падения... Они, реально, ужасают — ибо если фокинского принца датского еще мучает «неправильность» происходящего, несовершенство окружающего мира, и он, бедолага, по этому поводу ёрничая, бьется в пьяном угаре (притупляет, но не помогает) от отчаяния и бессилия, и в итоге преступает, то пришедший ему на смену очередной совсем юный отпрыск знатного / и не... рода (цинично приказавший убрать трупы) вряд ли будет «заморачиваться» «над такой ерундой», как — что есть «хорошо» и «плохо», «правильно» и «неправильно», «нравственно» и «безнравственно»...

Интернет достоверно отражает умонастроение молодого поколения России. Споры о режиссерской интерпретации шекспировской трагедии всякий раз превращались в открытую яростную полемику о проблемах современной российской политики. Это

было неизбежно. Можно сколько угодно — и, вероятно, справедливо — бранить Фокина за насильственную актуализацию классического текста, за прямолинейность и односторонность трактовок. Но нельзя не видеть, что александринский «Гамлет» 2010 года — явление возрождающегося российского политического театра, времена которого, как всем казалось, давно миновали. Но теперь сама тревожно меняющаяся действительность российской общественной жизни заставляет художников, еще не потерявших чувства социальной ответственности, не отворачиваться высокомерно от болевых точек современности. «Гамлет» снова исполнил свою обычную — по крайней мере для России — миссию: быть зеркалом исторического момента, инструментом самопознания национальной судьбы.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ БРАЙАНА ФРИЛА

Статья представляет собой анализ двух пьес современного ирландского драматурга Брайана Фрила — «Почетные граждане» (1973) и «Создавая историю» (1989). Брайан Фрил — драматург, признанный во всем мире современным классиком. Обе его пьесы основаны на реальных фактах — как глубокого прошлого, так и недавней политической истории Ирландии. В них рассматривается проблема исторической объективности и взаимоотношения людей со временем.

Ключевые слова: театр, Ирландия, Дублин, история, «Почетные граждане», «Создавая историю», драматургия, современность, классика, реальные факты.

O. Zinenko. HISTORICAL PLAYS OF BRIAN FRIEL

The article of Olga Zinenko is a critical analysis of the two plays written by the modern Irish dramatist Brian Friel — “The Freedom of the City” (1973) and “Making History” (1989). Brian Friel is a contemporary dramatist who has gained the reputation of a “modern classic” in the theatre world. The range of his works is very large indeed — from the plays inspired by certain episodes from Ireland’s history to overtly political plays. A common thread of his works is the problem of historical objectivity and the “man and time” relations.

Key words: Theatre, Ireland, Dublin, History, The freedom of the City, Making History, epochs, time, drama, modern, political theatre, classic, real facts.

История, прошлое, воспоминания — когда речь заходит об ирландской культуре, эти слова возникают сами собой. Пожалуй, мало найдется стран, настолько преданных своим корням и с таким удовольствием употребляющих прошедшее время (не только в речи). Упрямство, с которым ирландские авторы апеллируют к прошлому, является протестом против долгих лет запрега на собственную историю.

В 50–60-е годы XX века в Ирландии произошел очередной подъем национального самосознания (он отмечен и во времена

* Зиненко Ольга Александровна — выпускница аспирантуры Российской академии театрального искусства — ГИТИС. Тел.: 8-916-674-07-71.

ирландского возрождения), а вернее было бы сказать, «сосредоточенности на себе». В то же время в Великобритании осложнилась общественно-политическая обстановка: экономический кризис, угроза атомной войны, растущее влияние США определили пессимистические настроения в среде английской интеллигенции. Господству Британии в Ирландии приходит конец. И если в самой Англии эти потрясения породили поколение «рассерженных» молодых людей, то в Ирландии все обстояло иначе. Для ирландской литературы началась новая эпоха, порожденная ощущением свободы и возможностью «стать собой».

Возник новый тип театра — документальный (или политический). Сюжеты черпались из газетных статей, и новые пьесы появлялись ежедневно. Судьба таких пьес была недолгой, а цель — проиллюстрировать жизнь, напомнить о жестокости англичан и царящей в стране социальной несправедливости.

Общественные настроения проникают и в театр. И на английской, и на ирландской сцене наступает совершенно новая эра.

«Новый период в развитии ирландской драматургии был открыт постановкой в 1956 г. пьесы Брендана Биэна „Смертник“. В этом же году на сцене английского театра появилась пьеса Дж. Осборна „Оглянись во гневе“. Название ее передает пафос отрицания действительности, который во второй половине 50-х годов был характерен для многих литератур капиталистических стран, в том числе и ирландской» [Современная ирландская литература, 1973, с. 229].

Написанные почти одновременно, пьесы ярко отразили настроения, царящие в обществе каждой из этих стран. «Глубоко трагическое мировосприятие», «балаганный пессимизм» или просто «рассерженный молодой человек» — характеристики Англии. Термин *рассерженный* или *разгневанный*, ставший столь популярным в английской театральной критике 60-х годов, был по инерции перенесен и на Брендана Биэна по той лишь причине, что его угораздило быть современником Осборна, Уэскера и прочих молодых английских драматургов, однажды «оглянувшихся во гневе». Биэн — их современник, но вовсе не единомышленник. Возможно, все дело в том, что он — не «английский драматург новой волны», каковым его постоянно пытаются представить литературоведы, он — ирланд-

ский драматург. Он — дублинец «до последнего вздоха», знавший и любивший в своем городе каждый камень («Все мои книги — о жителях Дублина. Я больше ни о чем не пишу»). Он — ирландец, а ирландцы «очень переживают, когда речь идет о свободе, независимости, народной борьбе, но они совершенно не сентиментальны в том, что касается живых людей» (Кеннет Тайнен).

Кроме того, он — не раздраженный интеллигент, как Осборн или Уэскер. Его герои не бросают в лицо обществу гневных упреков, не проклинаят всех и вся в беспредметной озлобленности и не спорят об устройстве мира. Им просто не до этого. Как правило, все они отщепенцы, «веселые нищие». Люди, страдания которых отнюдь не умозрительны. Может быть, как раз поэтому они радуются жизни в совершенно не подходящих для этого обстоятельствах и заражают этой радостью окружающих.

Есть в пьесах Биэна и брехтовская отстраненность. Например, в «Смертнике» главный герой, осужденный на смерть, так и не появляется на сцене: автор и не думает ему сострадать, как и не призывает к этому зрителей. В отношениях между героями (и в отношении автора к ним) нет и тени сентиментальности, так же как и утрированной тюремной жестокости. Возможно, именно эта отстраненность и хладнокровность Биэна дали повод критикам отнести его к группе «рассерженных». Но все-таки гнев и бесстрастность — разные вещи.

Общие настроения не обошли стороной и Брайана Фрила, именно в 60-е годы он впервые обращается к теме прошлого, которая отныне станет одной из ключевых в его творчестве. В пьесах Фрила прошлое возникает в двух ипостасях — воспоминания людей (героев) и история страны. Важно отметить, что автора интересуют не сами воспоминания и история, а то, как они влияют на судьбы персонажей.

Практически во всех пьесах Брайана Фрила герои «оборачиваются назад»: либо за поддержкой, либо с целью бежать от реальности. Прошлое может быть фоном развития событий (в исторических пьесах), воспоминаниями, которые помогают глубже раскрыть характеры или служить «ретроспективной композицией». Последнюю Фрил заимствовал у Ибсена, у которого события, происшедшие много лет назад, либо были трагиче-

скими, либо вели к таковым последствиям. В любом случае они определяли ход жизни в настоящем и предопределяли будущее. Похожая ситуация наблюдается и в некоторых пьесах Фрила.

У ирландского драматурга исследование темы прошлого не ограничивается вопросом его влияния на судьбу и характер человека. Время как самостоятельное явление, время само по себе, время как «живой организм» занимает автора ничуть не меньше, чем внутренний мир персонажей. Параллельно он касается таких проблем, как взаимодействие и взаимопроникновение эпох.

Каковы отношения человека с его прошлым или прошлым его страны? Что такое *прошлое* для людей, для страны, для историков и т. д.? Насколько знания о нем объективны? Как время меняет человека? Существуют ли какие-то законы, рамки, границы у времени? Человек и время — друзья или враги? Как одна эпоха сменяет другую? Они вытесняют друг друга или мирно сосуществуют? Таков далеко не полный перечень вопросов, которые ставит перед собой Фрил и на которые пытается найти ответ практически в каждой из пьес, так или иначе связанных с темой времени. В первую очередь это относится к его историческим произведениям и пьесам, в основу которых положены воспоминания героев.

Если посмотреть на картину творчества драматурга, имеющуюся на данный момент, можно заметить, что он снова и снова обращается к теме времени (пьесы «Почетные граждане», «Создавая историю», «Переводы», «Аристократы», «Танцы на празднике урожая»). На разных этапах жизни он по-разному рассматривает эту проблему. Какие-то вопросы уходят, и на смену им приходят новые. В какой-то момент Фрила занимает личность в истории, в другой — сама смена исторических эпох. Однако неизменным остается интерес к данной теме.

Одной из первых пьес, в которой эта тема четко обозначилась, стала пьеса «Почетные граждане», написанная в 1973 году. В некотором роде ее можно считать данью автора «документальному театру», модному в те годы.

В «Почетных гражданах» очевидно влияние пьесы «Смертник». И там, и тут герои по сути приговорены к смерти, живут в ожидании конца. В том, что касается формы, здесь так же, как у Биэна, налицо брехтовский прием — автор начинает пьесу с раз-

вязки, чтобы зритель не сопереживал героям, а только размышлял над поставленными в ней вопросами.

Место действия «Почетных граждан» — Дерри, время действия — февраль 1970 года. В основу сюжета положены реальные события: мирная демонстрация, разгон которой привел к человеческим жертвам.

Событие это произошло в воскресенье (Bloody Sunday) 30 января 1972 года. Британские десантники начали стрельбу по манифестантам, убив 14 человек. В ходе первоначального расследования британские солдаты были оправданы, ибо суд счел, что их действия были спровоцированы стрельбой из рядов митингующих. Однако под давлением родственников убитых такой подход был признан предвзятым: свидетели показали, что военные начали стрельбу первыми.

Согласно ремарке автора, пьеса начинается с того, что с открытием занавеса зритель видит на авансцене три неподвижных тела. Через какое-то время рядом с ними возникает скопление людей — здесь и полиция, и священник, журналисты, простые зеваки... Из их разговора становится ясно, что перед зрителем — тела убитых, жертв манифестации. Толпа постепенно исчезает. Слышен взрыв, сцену заполняет густой дым, а когда он рассеивается, зритель видит декорации кабинета правительственного здания. Через несколько секунд, на ощупь, громко кашляя, выкрикивая что-то бессвязное, на сцену выбегают герои. Это трое, что несколько минут назад лежали мертвыми (почти как в «Заложнике» Б. Биэна — убитые поднимаются, чтобы рассказать о своей жизни). Герои Фрила рассказывают каждый свою историю. Мы видим обычных людей, не бунтовщиков и не террористов. Их простые в своей реальности повествования кажутся особенно пронзительными по контрасту с той напыщенной болтовней, которая в начале пьесы звучала над их телами (американский социолог пространно рассуждает о «субкультуре нищеты», судья пытается найти улики, указывающие на то, что эти безоружные люди «стреляли первыми», священник со слезой говорит об их «героизме и святости», а корреспондент в восторге сообщает о том, что «пятьдесят вооруженных повстанцев захватили ратушу»). И нет ответа на вопрос: за что были убиты трое ни в чем не повинных людей?

Впервые пьеса была поставлена 20 февраля 1973 года в «Эбби театр». Неделями позже состоялась ее премьера на английской сцене в «Ройял Корте». Критики оказались единодушны в своей негативной оценке нового детища Фрила.

Вот резюме газетных отзывов: «Занимательная вещичка с неубедительной пропагандой» («Daily Telegraph»); «Предубеждение <пьесы> по отношению к англичанам лишило ее силы» («Sunday Express»); «Пьеса страдает от собственного стремления дискредитировать намерения англичан в нынешнем Ульстерском кризисе <...> автор упражняется в кельтской пропаганде» («Evening Standard»); «Фрилу не удалось завоевать симпатии интеллигенции» («Daily Express»).

Авторы рецензий не учли тот факт, что пьесы Фрила всегда стоят в стороне от «сиюминутности», это не зарисовки «на злобу дня». Сам автор настаивает на том, что его произведения не следует привязывать к какому-то конкретному временному отрезку. Чтобы дистанцироваться от настоящего, Фрил создал для своих пьес город Белибег, в котором живет большинство его героев, хотя город не является изолированным и подвержен влияниям извне, он включен в общий исторический процесс. Но это вымышленное пространство помогает автору избежать прямых аллюзий и ассоциаций. Для того, чтобы «Почетные граждане» не воспринимались зрителем как пьеса о Кровавом воскресенье, Фрил переносит действие в 1970 год, т. е. опережает события реальной истории.

В предшествовавших работах драматурга уже обозначилась одна из его доминирующих тем — тема «внутреннего врага». Фрил не раз заявлял, что в первую очередь его занимает человеческая психология. Чем больше противоречий он находит в своих героях, тем они ему интереснее. Это подтверждают и «Почетные граждане». Фрил анализирует время через героев, их восприятие времени, но в центре внимания по-прежнему остаются личности.

В то же время автор впервые подходит к проблеме объективности истории, акцентируя внимание на том, что одни и те же события могут быть восприняты и трактованы совершенно по-разному. Этому будет полностью посвящена его историческая пьеса «Создавая историю», где на первое место выйдет не чело-

век, а сама история, в пьесе же «Почетные граждане» мы видим лишь первые шаги в этом направлении.

Хотя в основу сюжета легли события именно Кровавого воскресенья, и в пьесе очевидны элементы документального театра, все-таки она говорит о проблемах общечеловеческих и вневременных.

Обращаясь к прошлому, Фрил старается взглянуть на известные события по-новому, найти другой ракурс, отличный от традиционного. Зачастую это приводит к развенчанию мифов, устоявшихся гипотез. Так, в «Почетных гражданах» он выводит на сцену не «борцов», не одержимых идеями свободы революционеров, а самых обычных людей, случайно оказавшихся в центре политических событий.

Фактически он идет по пути Шона О'Кейси, который призывал «спуститься в подвалы Дублина» и находил своих героев среди простых горожан. Эту идею он полностью воплотил в своей вызвавшей бурю негодования трилогии, посвященной национально-освободительному движению: «Тень стрелка» (1925), «Юнона и павлин» (1925), «Плуг и звезды» (1926). Она была объявлена пасквилем на героев дублинского восстания, а Шон О'Кейси обвинен в том, что для него нет ничего святого, что национальные идеалы он сделал предметом насмешек и досужих рассуждений горьких пьяниц. В контексте героических событий национально-освободительной борьбы изображение на сцене обывателей считалось непозволительным. В то время как все ждали появления на сцене выдающихся личностей, драматург, напротив, подтвердил, что его занимают не боги и герои, а обычные мужчины и женщины.

Однако О'Кейси решительно не соглашался с тем, что показал участников восстания трусами. В том, что они испытывали страх, автор не видел ничего позорного, ведь в первую очередь они были людьми. «Но ведь если бы они не знали страха, это значило бы, что само восстание было делом простым, и тогда его участники заслуживали бы не вечной памяти, а забвения», — писал он [*Ш. О'Кейси*, 1971, с. 158]. О'Кейси стремился дать в своих пьесах не романтическое, а как можно более реалистичное и полное представление о народе, состоявшем из множества разных людей, в том числе и из низших слоев.

В «Почетных гражданах» Фрилла мы также не встретим одиозных фигур. Герои не сразу понимают, что с ними случилось, каждый живет своей жизнью, никоим образом не связанной с освободительным движением или национальными распрями. Даже будучи запертыми в Гилдхолле (резиденция английского правительства), окруженные полицией и представителями власти, они думают о близких, родных, детях, отсутствии работы, бытовых неурядицах... Они становятся «героями», «выдающимися» и «почетными гражданами» именно благодаря этой своей невинности, неискушенности в общественно-политических вопросах и способности оставаться людьми до конца.

Три человека, три характера, три судьбы и три взгляда на происходящие события. Спасаясь от газовой атаки, они укрываются в Гилдхолле Дерри — символическом бастионе британского империализма. Майкл, Лили и Скиннер встретились впервые, чтобы вместе прожить последние часы своей жизни.

Майкл — безработный, не имеющий своего угла, собирается жениться, в том числе и с целью поправить материальное положение. Он мечтает вырваться из рядов «рабочего класса», к которому принадлежит. Его не сильно волнуют недостатки существующей социальной системы, он не хочет ее менять, но намерен изменить свое место в этой системе. Он — самый неразговорчивый из всех, практически лишен чувства юмора, отличается сильным пристрастием к порядку и стремлением привести все к одному знаменателю.

Майкл. Это был хороший, дисциплинированный, ответственный марш. Нужно доказать им, что мы осознаем свою ответственность и уважительно относимся к ним, и тогда они станут уважать нас и наши требования.

Внутренняя неопределенность сквозит в речи Майкла. Он лишен напористости и силы, свойственной людям его круга, и в то же время ему не хватает самоуверенности, присущей тому классу, к которому он стремится примкнуть. Он говорит словно с оглядкой на кого-то. Предпочитает слушать, хотя ему, как правило, неинтересно мнение других, просто он боится сам высказаться прямо. Майкла пугает жизнерадостность, ирония Скиннера,

равно как и житейская мудрость Лили. Когда Скиннер и Лили, от отчаяния и страха, желая на время забыть о действительности, разыгрывают для себя спектакль — званый ужин, разливая по бокалам вино и включая музыку, Майкл приходит в ужас.

В образе Майкла видна ирония Фрила. Майкл жаждет определенности и стабильности, но именно этого у него нет; он избегает столкновений с властями, но по иронии судьбы оказывается в центре политических событий; он, самый законопослушный гражданин из всех троих, в итоге обвиняется в том, что первым открыл огонь по полицейским.

Второй персонаж, Скиннер, на первый взгляд кое в чем схож с Майклом: тоже безработный, бездомный, без определенной жизненной цели. Однако этим сходство и ограничивается. Во-первых, по характеру Скиннер полная противоположность Майклу: жизнерадостный, болтливый, неугомонный, будь у него чуть больше возможностей или денег, благодаря своему красноречию он бы далеко пошел — возможно, в политику. Более того, он понимает, что нынешние страдания католиков Дерри, то есть и их собственные, имеют более широкий резонанс, чем кажется, это часть мировой освободительной борьбы, а не сугубо ирландское явление. В душе он поддерживает революционные настроения соотечественников, но слишком ясно осознает собственное бессилие, поэтому предпочитает занять «оборонительную позицию».

И, наконец, третья героиня — Лили, милая, заботливая, добрая, забавная. Политика не волнует ее в принципе. Все ее мысли и чаяния связаны с вопросами личного характера — семья, дети, соседи, даже племянник Майкла. Не испорченная и «не тронутая» политикой, она принадлежит собственной партии — жизни.

Ее мягкая, образная, богатая поговорками речь указывает на глубокую эмоциональность и силу воображения. Речь Лили прозрачна, она лишена намеков, подтекстов, скрытых смыслов, и в стенах Гилдхолла она звучит как глоток свежего воздуха. Она как сама жизнь простого человека, не претендующего на то, чтобы делить с кем-то власть, воевать, обманывать, а стремящегося просто быть счастливым.

Лили — самый свободный персонаж пьесы; она свободна от обстоятельств. Она продолжает жить даже под прицелом полицейских автоматов. Ей не свойственно приукрашивать действи-

тельность, оправдывать или обвинять. Когда Лили рассказывает о чем-то, подлинность ее историй не вызывает сомнения — значит, все так и есть. И лишь иногда в ее речи мелькают фразы-жемчужины, редкие случаи ее «судейства», инстинктивная реакция на обстоятельства («Я скажу тебе кое-что, Скиннер: это очень несправедливый мир!»).

Образ Лили помогает автору исследовать еще одну интересующую его проблему, а именно, неспособность человека выразить свои чувства, личные переживания. При всей своей искренности и открытости Лили не может говорить о том, что у нее внутри, о том, что ее по-настоящему тревожит. В ее внутреннем мире есть некая запретная зона, куда она сама боится заглянуть. Это касается ее взаимоотношений с мужем и сыном, в которых присутствует недоговоренность и, как следствие, непонимание.

По той же причине когда-то возникло охлаждение, а затем и полное отчуждение между другими родственниками — Гаром и его отцом в пьесе «Филадельфия, я иду к тебе!», Фоксом и его сыном Габриэлом в «Колесе фортуны». Фрил снова и снова возвращается к проблеме языка, человеческого общения, которая оказывается не только всегда актуальной, но и по сути неразрешимой; как иначе объяснить то, что договориться между собой, понять друг друга не могут, как правило, самые близкие люди?

Лили понимает свою неполноценность в этом смысле, осознает, «что чего-то лишена». Героиня стремится внести в свою жизнь «рацио», структуру и правила, жаждет определенности, стремится к ясности и порядку («Никогда в моей жизни не было ничего определенного, ясного, четкого...»).

В более поздней пьесе Фрила, «Танцы на празднике урожая», героини будут, напротив, убегать от порядка и от всего рационального. Будут пускаться в пляс и таким образом давать волю своему инстинкту, выход эмоциям.

Говоря о форме пьесы, нельзя не отметить ее кинематографичность. «Почетные граждане» словно состоят из ряда хорошо смонтированных эпизодов. В 2002 году режиссер Пол Гринграсс снял по ней фильм.

Безусловно, прием монтажа, который Фрил использует в пьесе, свидетельствует о том, что автор попал под влияние современных выразительных средств. Являясь по своей природе искусством син-

тетическим, современный театр стремится еще больше расширить «поле своего охвата», вводя в театральные постановки спецэффекты, элементы кино, телевидения. При всем своем стремлении к изоляции, ярый противник всего «актуального, современного и сиюминутного», Брайан Фрил все-таки уступил новым веяниям. В итоге «Почетные граждане» стали не только самой политической из его пьес, но и наиболее современной по форме.

Определение «кинематографический визуальный ряд» уместно применительно к пьесе прежде всего в силу ее структуры — «перемоток», монтажа, «наездов», «отъездов», с помощью которых пьеса предлагает нам по-разному рассматривать одну и ту же историю. «Почетные граждане» дают возможность редактировать, переписывать историю. Вместо того чтобы показать нам ограниченную во времени историю Майкла, Лили и Скиннера, Фрил раздвигает рамки, нарушает существующие границы и таким образом охватывает мир во всей его полноте и изменчивости. Фрил решает закончить пьесу, призывая зрителя «разрушить этот варварский круг» [E. Andrews, 1995, p. 138]. Фрил призывает к человечности и простоте. Не политики нужны Ирландии, не «почетные граждане», а Лили, Скиннер и Майкл, искренние, трогательные, честные. Забота Лили о детях, о соседе, имеет большее значение для людей, чем поклонение абстрактным ценностям, на которые молятся все социологи, политики, журналисты вместе взятые.

Внимание Фрила приковано к внутренним психологическим деталям, ему важно обозначить проблему, даже если найти решение не дано. Отсюда скрупулезность, с какой он обращается с речью героев, акцент на индивидуальных особенностях языка его персонажей.

В «Почетных гражданах» живой речи главных героев противопоставлена речь властей — официальная, холодная, слишком правильная, сплошь состоящая из пропаганды, ставшей синонимом лжи. Общественность менее реальна. Она где-то далеко, на трибунах, сливается в шум выверенной речи. Мир отдельно взятого человека, неповторимый и уютный, рядом, это мир Лили, Скиннера, Майкла, и он гораздо интереснее для Фрила.

Единственный представитель официальных структур, который поддерживает главных героев, — священник, отец Броснан.

Пьеса начинается с «бормотания» священника, с его молитвы над умершими. Примечательно, что это именно «бормотание» на фоне стройных речей политиков: автор подчеркивает неспособность церкви разрешить ситуацию.

Комментатор с канала RTE¹ Баладир и ему подобные владеют информацией, знают, как разворачивались события. Но им все равно, что происходило на самом деле, они творят свою историю, освещают все с выгодной им стороны, рисуют своими красками. «Почетные граждане» — это пьеса голосов, пьеса мнений и историй. Возможно, это имел в виду Хью О'Нейл, герой пьесы «Создавая историю», когда говорил, что истории не существует, есть лишь многочисленные интерпретации событий.

Фрил возвращается к этой теме не только потому, что сам хочет докопаться до истины и донести до зрителя свою точку зрения, но и по другой причине — Ирландия всегда стремилась познать себя, определить свое прошлое и настоящее, вернуть себе свою историю. Ей свойственна саморефлексия и оглядка на прошлое.

Фрил применяет брехтовский прием отчуждения для того, чтобы заставить зрителей думать, т. е. «по назначению». Это одна из его самых рациональных пьес — она задает вопросы. Публика следит не за сюжетом, а за ходом мысли автора.

В финале Скиннер, Майкл и Лили выходят на авансцену. Глядя вперед, словно в лица своим убийцам, каждый из них произносит монолог — последние мысли перед выстрелами. Кажется, что их уже нет и со зрителем разговаривают их души.

Майкл. Я знал, что они не собирались стрелять. Выстрелы — это что-то совершенно другое, им это чуждо. А когда на площади перед Гилдхоллом раздались взрывы, я решил, что это чудовищная ошибка. А потом мне вдруг стало очень больно и мучительно тяжело, но не потому, что я умирал, а потому, что вдруг понял, что эта ошибка была сделана сознательно...

Лили. В тишине, перед тем как мое тело разорвало на куски в кровавой конвульсии, передо мной вдруг мелькнула Правда: жизнь всегда пряталась от меня, потому что ни разу за сорок три

¹ RTE — Raidi  Teilif ns Eireann, государственная телерадиовещательная компания Ирландии.

года со мной не случилось ничего особенного, какого-нибудь выдающегося События, все прошло мимо, я была изолирована от жизни, отгорожена какими-то мелкими происшествиями...

Скиннер. Пока мы стояли на лестнице Гилдхолла, две мысли мелькнули у меня в голове: насколько же серьезно они к нам отнеслись и до какой степени мы в ответ были непозволительно спокойны; чтобы хоть чуть-чуть приблизиться к их серьезности, нам потребуется настоящая самоотверженность...

Фрил показывает зрителю, как история отражается на жизни людей. Сами того не желая, простые горожане оказываются в центре роковых событий. Время рушит их судьбы, врывается в их жизни по собственному желанию. А то, как эти события представят в официальной версии, скорее всего не будет соответствовать действительности. От людей ничего не зависит. Они не могут повлиять даже на то, какими предстанут на суд потомков, как их воспримут — как террористов или жертв обстоятельств. В реальной истории участники манифестации были официально оправданы, но такое случается не всегда.

Человек не имеет полной власти над историей — к этому выводу приходит Фрил и в одной из следующих пьес, «Создавая историю» (1989).

«Пьесу можно считать завершенной, только если она затрагивает проблему национального самосознания», — сказал в одном из интервью Б. Фрил вскоре после того, как написал «Создавая историю». «Я никогда не хотел писать о политике, но иногда это все-таки случалось. Получается, что я неумышленно делаю реверанс в сторону политической драмы. Но на самом деле, я очень далек от этого... Я бы хотел быть более „личным“ в своих пьесах, мне необходима изоляция, но, к сожалению, соблазну политической драмы сложно противостоять» [Brian Friel in Conversations, 2000, p. 200–201].

Пьеса «Создавая историю» написана через шестнадцать лет после «Почетных граждан», однако и за такой немалый срок вопрос «взаимоотношений личности и времени» не потерял для Фрила актуальности. Как и «Почетные граждане», эта пьеса рассказывает об истории Ирландии. Фрил описывает теперь события, произошедшие в XVI веке и предшествовавшие оконча-

тельному завоеванию Ирландии королевством Британии. В пьесе также описывается восстание ирландцев против англичан, которое было подавлено.

Многие вопросы, возникшие у него в пьесе, драматург переносит в прошлое. Он снова размышляет о том, что «исторический факт» — понятие весьма условное, истинность которого довольно трудно проверить, а такая вещь, как истина, в истории в принципе встречается редко. Средства массовой информации и политики XX века также ловко «интерпретируют» происходящие события и представляют их на суд публики в выгодном для себя свете, как и летописец XVI века, пишущий историю видного деятеля своей эпохи. Если объективности не существует, когда речь идет о событиях не столь удаленных, то стоит ли ее искать в более далекой истории?

Герой пьесы граф Хью О'Нейл, глава графства Тайрон², в 1590 году поднимает восстание против английской королевы, терпит поражение и в результате до конца жизни вынужден скрываться в Риме. Восстание, организованное им, было последней попыткой ирландской провинции противостоять британскому завоеванию. Кроме общественной деятельности, главный герой ведет насыщенную личную жизнь, за время действия пьесы он женится в четвертый и в пятый раз, а также принимает активное участие в обсуждении исторического труда, посвященного ему и его времени. Этот труд — биографию героя, предназначенную потомкам и имеющую своей целью увековечить память о славных деяниях графа, пишет епископ Ломбарт, историк. Он всегда рядом с героем, дабы не пропустить ни одного события, ни одного слова.

«„Создавая историю“ — это драматический вымысел, в котором используются некоторые реальные события из жизни Хью О'Нейла в целях создания драматической повести. Я старался быть объективным, а также верным, следуя моде — эмпирическому методу. Но когда возникали разногласия между „историческим фактом“ и требованиями художественного вымысла, рад сообщить, что я отдавал предпочтение последнему, то есть „по-

² В XV—XVII вв. Ирландия была поделена на графства, в каждом из которых правила какая-либо аристократическая семья.

вести“. Например, хоть жена Хью Мэйбл на самом деле и умерла в 1551 году, для моей истории было выгоднее продлить ей жизнь еще на десять лет. Какая-то часть меня сожалела о подобных вольностях. Но я всегда напоминал себе, что история и вымысел состоят в тесном родстве и что исторический текст — это в некотором роде литературный артефакт. Поэтому мои сожаления не были продолжительными» [B. Friel, 1999, p. 135].

Из этой дневниковой записи видно, что Фрил лично столкнулся с проблемой, которой в значительной степени посвящена пьеса — соотношение исторических фактов и авторского вымысла в процессе создания исторического произведения. Например, известно, что Хью О'Нейл окончил свои дни в Испании, где был отравлен одним из посланцев английской королевской семьи. Однако этот момент жизни своего героя Фрил не описывает, предпочитая «бросить» его в Риме.

В пьесе «Создавая историю», как и в «Почетных гражданах», акцент ставится на том, как человеческая речь искажает «правду», особенно если это речь политиков, историков или писателей. Фрил исследует проблему вымысла в вопросах истории и расхождения взглядов разных людей на одно и то же событие. Зритель видит два ракурса истории — собственно жизнь и поступки О'Нейла, с одной стороны, и то, как они воспроизводятся историком Ломбартом в его труде — с другой. Фрил ясно дает понять, что потомки будут смотреть на его героя глазами историка, они узнают о нем лишь то, что посчитал нужным донести до них летописец, и под его невидимым влиянием будет формироваться их мнение. Исходя из этого драматург делает вывод: нет такого понятия «История» (History), есть «истории» (histories).

Ломбарт. Я не верю, что какой-либо исторический период — определенный отрезок времени: моя жизнь, твоя жизнь, — что он имеет только один правдивый вариант интерпретации, который должен быть найден. Я уверен, что каждый из отрезков времени может быть одновременно разными историями — жизнь Хью О'Нейла может быть рассказана разными способами. И эти способы определяются нуждами, потребностями и ожиданиями разных людей в разных местах.

Справедливость этой точки зрения подтверждают не только события глобального масштаба, но и повседневные детали, привычные и обыкновенные на первый взгляд мелочи.

Например, для Хью О'Нейла королевский маршал Генри Бэгнел — «неотесанный грубиян», он не скрывает своего нелестного мнения о нем и высказывает его в присутствии гостей. Между тем Генри считает «неотесанным грубияном» самого Хью (об этом ему в свою очередь рассказывают гости). Их отзывы друг о друге идентичны слово в слово. Сколько людей — столько и мнений. И это нам тоже представляется вполне естественным. А следовательно, объективности не жди. И если в жизни простых обывателей это не так страшно, то, когда речь заходит об истории, превращается в настоящую проблему.

Эту мысль активно отстаивает епископ Ломбарт, он утверждает, что как не существует абсолютной правды, так не существует и объективной истории, т. е. истории, полностью свободной от идеологии. «Историю создают люди», — заявляет герой пьесы. Она состоит из множества рассказов, которые пишут писатели, стараясь притом быть как можно более увлекательными, красноречивыми, изобретательными. Они вкладывают в работу все свое мастерство, с одной целью — увлечь «читателя» и потом заставить его идти в нужном направлении.

В одном из своих теоретических эссе Фрил писал примерно то же самое о драматургах. Для того чтобы донести до зрителя какую-то идею, вложить в его сознание нужную мысль, необходимо усыпить его бдительность интересным сюжетом, дать то, за чем он пришел в театр. А потом действовать в своих интересах: «Рассмеши их, а потом хватай» (Б. Биэн). Примерно так и поступают историки, по мнению Ломбарта. И осуждать их за это нельзя. Ломбарт не считает, что он и его коллеги совершают что-то плохое, напротив, он уверен, что творит благо. Потомкам нужны герои. Им нужна история, которой можно гордиться, на которой они будут воспитывать новых героев. Исторических личностей должны ставить в пример. Каждая страна нуждается в рыцарях без страха и упрека, в идеальных личностях, в великих событиях, победах, славных подвигах. Без легенд прошлого невозможно благополучное будущее.

Ломбарта. Сейчас настало время для героя, время для героической литературы. Поэтому я предлагаю Гэльской Ирландии две вещи. Я предлагаю ей свою повесть, в которой есть элементы мифа, и предлагаю ей Хью О'Нейла в качестве национального героя.

О'Нейл противостоит мифотворчеству Ломбарта и борется за сохранение собственной жизни и индивидуальности, открещивается от образа «национального героя». Тот герой, каким его хотят сделать, видится О'Нейлу слишком простым и прямолинейным, а самое главное, лживым.

О'Нейл. Заговорщик, лидер, обманщик, изгой, патриот, пьяница, угрюмый горе-эмигрант — опиши это все. Вложи это в свою повесть.

Ломбарта. Мужчина, великолепный, чистый, преданный...

Хью О'Нейл и трио из «Почетных граждан» — жертвы истории. Историки и СМИ сделали из них картонных героев, символы эпохи, не имеющих ничего общего с живыми людьми, какими они являются на самом деле. Скиннера, Лили и Майкла оклеветали, обвинили в преступлении, которого они не совершали, из О'Нейла, напротив, летописец пытается сделать национального героя, но в обоих случаях официальная история врет.

Обе пьесы говорят о том, что правители и простые граждане равны перед временем, т. е. бессильны и вынуждены подчиняться. Любую личность можно менять как хочется и сколько нужно в угоду истории, время, не церемонясь, кроит ее по своему шаблону.

Хью упрекает Ломбарта в том, что тот пишет *свою* историю, а не правдивую. Но дело в том, что у них разные представления об истине. То, что О'Нейлу кажется существенным, важным в его жизни, вовсе не является таковым для Ломбарта. Для историка прежде всего интересна социальная, общественная жизнь его героя, «цепь национальных событий», в то время как сам О'Нейл выше всего ставит свою частную жизнь и свой брак с Мэйбл. Он не воспринимает себя только как публичного человека. Фрил делает акцент на этом «раздвоении» героя на частного и публичного, на героя Истории и персонажа истории Ломбарта.

Еще одна деталь О'Нейла, определяющая для него и не столь значимая для Ломбарта, — «английское воспитание». Детство и юность О'Нейл провел в доме своего английского родственника, это было прекрасное время, о котором герой вспоминает с теплотой и ностальгией. К нему относились как к полноправному члену семьи, он был окружен вниманием и заботой, получил образование наравне со своими английскими ровесниками, ни в чем не был ограничен. Но перед самым его отъездом в Ирландию произошел случай, практически перечеркнувший эти счастливые годы, полные любви и взаимопонимания. Во время ужина сэр Генри Сидней (тот самый родственник, глава семьи), будучи в сильном подпитии, в общей болтовне назвал воспитанника «лисой». На это брошенное вскользь слово можно было бы и не обратить внимание, но только не О'Нейлу.

«Лиса» — это кто-то другой, не такой как они, кто-то не совсем цивилизованный, дикий, кому нельзя полностью доверять. Совсем не обязательно сэр Генри вкладывал в это слово именно такой смысл, однако главный герой трактовал его так, под своим углом зрения, он увидел данную «историю» по-своему. С тех пор в сердце ирландского графа живет обида, которую он пронес через годы. Воспоминание об этом вечере станет решающим в выборе О'Нейла, выступать ему против Англии или нет.

Тот далекий ужин — метафора взаимоотношений Англии и Ирландии. Изумрудный Эрин навсегда останется для Англии «лисой». Не по причине своей хитрости, а потому что страна так и осталась до конца не прирученной, по-прежнему дикой, стремящейся на волю — особым, инородным телом.

Герой пьесы сэр Генри считал ирландцев несколько невежественными и все еще дикими в душе (не «окультуренными»). И это стало еще одним пунктом противостояния двух родственников. Фрил изображает не просто столкновение двух стран и национальностей, но конфликт двух совершенно разных цивилизаций. Это находит отражение в описании самого героя. Как правило, каждая пьеса Фрила начинается с подробного описания места действия, внешности и характеров героев. О'Нейлу досталась следующая характеристика: «Импульс, инстинкт, природный гений, великолепная импровизация или расчет, здравый смысл, холодный прагматизм ренессансного разума. Это конфликт между древними

ритуалами и церемониями, с одной стороны, и современным европейским миром — с другой, между чувствами и мольбой о быстрых переменах, окаменелостью и созданием новой истории».

Мейбл, любимая жена главного героя, говорит, что он загадка для королевы, потому что он англичанин ровно настолько же, насколько ирландец: «Ты — противоположность тому, каким она «королева» ожидает увидеть руководителя ирландцев. В этом твоя сила».

Тем не менее, после первого поражения О'Нейл рвется вступить в союз с Англией с мальчишеской горячностью, импульсивностью и отчаянием, которые осуждал в своих предшественниках. Он свято верит, что королева искренна с ним и готова признать, что он вел борьбу за правое дело, принять требования его народа и заключить перемирие, так же как когда-то он поверил Испании, обещавшей оказать его армии необходимую поддержку. А Мейбл приходится убеждать его быть большим реалистом, не верить в слова. Той же точки зрения придерживается Ломбарт, который понимает: королева ведет политическую игру, следует правилам, продиктованным ее публичностью. Она вынуждена вести переговоры, действовать хитро и «в обход», для того чтобы прослыть мудрой для будущих поколений, а своим современникам продемонстрировать смекалку.

По мнению Фрила, будущее Ирландии (ее политика — как минимум) в руках таких людей, как Ломбарт, реалистов, готовых «угождать» истории. Ломбарт поступает с жизнью и «персонажем» О'Нейла так же, как английская королева поступает со своей жизнью (общественной) и своим образом — создает то, что будет воспринято потомками благосклонно, пишет о том, что они захотят прочесть. У ее величества есть придворные историки и советники (в современном мире их называли бы имиджмейкерами), которые пишут ее биографию почти под диктовку и тщательно продумывают публичные появления королевы.

Руководствуясь собственными намерениями, Ломбарт выделяет три основных события в жизни своего героя, и оказывается, что именно здесь их взгляды диаметрально расходятся.

Первое — коронация О'Нейла. Торжественная и долгожданная, народный праздник, всеобщее ликование и радость. Ломбарт считает, что с этого момента началась великая эпоха нового

правителя, любимого своим народом. Однако правитель убежден, что не принес своей стране никакой пользы, а следовательно, его коронация была лишь фарсом, не заслуживающим внимания.

Второе — битва при Кинсейле. Для историка — это уникальный по своей значимости героический эпизод. Ирландия всегда будет помнить это событие, о нем будут слагать легенды и песни. И, разумеется, больше остальных признания и восхищения заслуживает предводитель армии — бесстрашный воин, истинный гражданин своей страны. Но сам «воин» называет битву «позором», бессмысленной и бесславной схваткой с мощным противником, от которого «ирландцы убежали, как крысы».

И третье, по словам Ломбарта, — «трагический, но великий уход гэлльской аристократии в Рим». Благородные мужи во главе со своим правителем нашли приют на чужбине, чтобы выждать время, когда можно будет вернуться и продолжить свое великое дело. Для О'Нейла жизнь в Риме — унижительное, вынужденное «отсиживание» в чужой стране, где к нему относятся так же, как ко всем эмигрантам.

Кульминацией этого негласного спора становится финальная сцена пьесы. О'Нейл читает текст, который написал о нем Ломбарт, — повесть о бесстрашном и благородном герое, рассказанная высокопарным языком, в чем-то сходным с библейским, подобным притче... И пьяный, опустившийся, отчаявшийся герой этого повествования (О'Нейл) стоит перед зрителями с рукописью в руках.

Ломбарт (*читает текст*). Он постоянно совершенствовался, а также много потрудился для роста и развития городов, его отличали такт и красноречие, мудрость и образованность, имя его и слава разнеслись по пяти ирландским провинциям и далее...

О'Нейл. Разве это сможет уменьшить злобу ко мне за мой позор, за мое поражение, за которое мне нет прощенья и которое я не смогу искупить даже ценой собственной жизни...

Ломбарт. И в душе народ думал о том, что когда этот человек отойдет в мир иной, на Ирландской земле не останется такого же мужа, который уменьшит их скорби и отомстит за них угнетателям...

О'Нейл. Мэйбл, прости меня... пожалуйста, прости меня, Мэйбл...

Ломбарт. Но было сказано в пророчестве великими прорицателями, что однажды придет некто, такой же, как он...

Муж — великолепный, честный, преданный своему народу...

Чье появление оправдывает наши скорбные плачи...

Это будет Принц, подобный Богу...

Он будет править на протяжении всей своей жизни...

(*О'Нейл плачет. Затемнение.*)

В О'Нейле есть все качества, о которых говорит Ломбарт, равно как и те, которые он сам в себе признает. Он отчасти и герой, и неудачник, бывает и трогательным, и великолепным, и грубым... Он — живой человек. Это еще одна причина, по которой он так отчаянно сопротивляется тому, чтобы его «подгоняли» под какой-то образ, канон.

Есть в О'Нейле еще одна особенность, переданная драматургом через речь героя, ее структуру и характер. Почти всегда, во всех спорах и дискуссиях (не считая споров с Ломбартом), О'Нейл говорит так, что его можно понять двояко. Он избегает однозначности, единственной, раз и навсегда выбранной точки зрения, боясь таким образом лишиться себя свободы суждения. Речь изобилует словами *возможно, наверное, вероятно* и т. д. Высказывая свое мнение по какому-либо вопросу, он предпочитает формулировки типа *с одной стороны... с другой стороны*. Все заключения и выводы он делает с очевидной неохотой, когда от него ждут принятия какого-либо решения, он долго «ходит вокруг да около» и, наконец высказавшись, резко переводит разговор на другую тему. Для него категоричность позиции сродни фатализму, подчинению судьбе, порабащающей человека.

Если вспомнить ирландский эпос, то многое в его позиции проясняется. В кельтской мифологии простые смертные редко подчинялись богам и потусторонним силам, напротив, они вступали с ними в войну и отвоевывали свои земли, свободу, свое право на господство в стране. Совершенно закономерно, что обладающие таким характером люди меньше всего были склонны к фатализму, отказывались кому бы то ни было подчиняться (даже судьбе) и отличались крайним свободолобием.

Фрил восхищается этими качествами своего героя, специально их подчеркивает, но в то же время опасается, что Ирландия утрачивает свою самобытность, подражая то Европе, то Америке. В некотором роде с ней происходит то же, что с героем пьесы: заинтересованные люди пытаются надеть на нее некую личину (европейской культуры) и направить по выгодному (политическому) пути. Драматург не устает указывать своей стране на ее главный недостаток — подражание другим. Такие люди, как Ломбарт, виновны в этом в первую очередь. Они делают то, чего от них ждут, действуют на потребу публике и в итоге теряют индивидуальность.

Сами ирландцы в душе остаются ирландцами, хоть и вынуждены приспособливаться, подлаживаться под страну, завоевавшую их. Сначала это был язык, насильно внедренный вместо родного, потом детали быта, все постепенно «переводилось» на английский язык. Фрил признает, что это неизбежный путь развития, когда речь идет о колонизации. Но его заботит то, что и менталитет ирландцев вдруг изменится, ведь их духовный и культурный мир оказывается слишком восприимчивым к влияниям извне, слишком открытым.

Справедливости ради нужно сказать, что с 1898 года (начало Ирландского возрождения) наметилась и обратная тенденция, которая развивается до сих пор. Происходит возрождение традиций, в Ирландии открываются школы, преподавание в которых идет на гэльском языке, театр все чаще обращается к ирландским авторам. А говоря о современности, нельзя не отметить, что пьесы самого Фрила входят в обязательную школьную программу.

Список литературы

- Современная ирландская литература. М., 1973. С. 229.
O'Keefe III. За театральным занавесом. М., 1971. С. 158.
Andrews Elmer. The Art of Brian Friel: Neither Reality Nor Dreams. London: St. Martins, 1995. P. 138.
Brian Friel in Conversations. The Univ. of Michigan Press, 2000. P. 200–201.
Friel Brian. Essays, Diaries, Interviews. 1964–1998. L.; N. Y.: Faber and Faber, 1999. P. 135.

ФЕДОР ИВАНОВИЧ ШАЛЯПИН (1873—1938) и
ВАСИЛИЙ НИКОЛАЕВИЧ АНДРЕЕВ-БУРЛАК (1843—1888)
(К вопросу изучения творческих взаимоотношений
Ф. И. Шаляпина с русскими драматическими актерами
его времени)

В работе рассматриваются вопросы творческих взаимоотношений великого русского певца Ф. И. Шаляпина с представителями драматического театра того времени (конец XIX — первая треть XX века), в частности, с В. Н. Андреевым-Бурлаком. Первое посещение юным Шаляпиным театра связано с именем этого известного провинциального актера и режиссера. Впечатления от спектаклей Товарищества В. Н. Андреева-Бурлака и чтения им отрывков из произведений русских писателей остались в памяти Ф. Шаляпина на всю жизнь. Особое внимание в статье уделено сравнению творческого метода Андреева-Бурлака с «терминами» Шаляпина.

Ключевые слова: актер, альбом фотографий, артист, В. Н. Андреев-Бурлак, воспоминания, гастроль (гастроли), драматическое искусство, жест, мимика, певец, провинциальный театр, система Станиславского, спектакль, театральная афиша, термины Шаляпина, товарищество актеров.

S. Semikolenova. Feodor Ivanovich Chaliapin (1873—1938)
and Vasily Nikolaevich Andreev-Burlak (1843—1888).

In this article the author examines various aspects of relationships between a great Russian singer — F. I. Chaliapin and the representatives of the drama theatre of his time, first and foremost V. Andreev-Burlak — their cooperation started in the last years of the XIX century and went onward to the first third part of the XX century. The first visit of young Chaliapin to the theatre is connected with the personality of Andreev-Burlak, a popular provincial actor and stage director of the time. The author's special attention is reserved to the comparison of the art method elaborated by Andreev-Burlak with the one of Chaliapin.

* Семиколенова Светлана Викторовна — зам. ген. директора по научной деятельности Гос. центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина, кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ.

Key words: actor, photo album, opera singer, V. N. Andreev-Burlak, memory, quest performances, tour, the stage, gesture, fine gesture, the provincial theatre, Stanislavsky's system, performance, Chaliapin's term, actors comradeship, association of actor.

«В русском искусстве Федор Иванович Шаляпин — эпоха, как Пушкин», — говорил о великом русском певце А. М. Горький [цит. по: С. Гольцман, 2002, с. 241]. На протяжении десятилетий профессиональные музыканты, писатели, искусствоведы и другие исследователи собирают и изучают документы о жизни и творчестве Ф. Шаляпина. Однако до сих пор многое в уникальном мастерстве и наследии артиста остается неразгаданным и малоизученным.

Как известно, круг общения Федора Шаляпина был поистине огромен. Это и художники, и писатели, и актеры, и режиссеры, и ученые... Но в воспоминаниях певца («Маска и душа») читаем: «После великой и правдивой русской драмы влияния живописи занимают в моей артистической биографии первое место» [Ф. И. Шаляпин, т. 1, 1976, с. 244]. Под «влиянием» Ф. И. Шаляпин подразумевал его дружбу и совместное творчество с известными и великими русскими драматическими актерами и их помощь в создании ролей. С другой стороны, это содружество привело реформатора русского театра К. С. Станиславского к признанию, что «систему свою» он «писал с Федора Шаляпина» [Ф. И. Шаляпин, т. 2, 1977, с. 68].

Однако, несмотря на множество общеизвестных фактов общения Ф. И. Шаляпина с русскими драматическими артистами, в шаляпиноведении нет работы, которая объединила бы все существующие и не известные еще сведения в единое целое.

Когда мы говорим о становлении Федора Шаляпина как актера мировой величины, то имеем в виду его непрекращающуюся учебу у тех, с кем сводила певца жизнь. Это Д. А. Усатов, С. И. Мамонтов, В. В. Стасов, С. В. Рахманинов, М. В. Дальский, К. А. Коровин и мн. др. Ф. Шаляпин вообще не верил «в одну спасительную силу таланта, без упорной работы. Выдохнется без нее самый большой талант, как заглохнет в пустыне родник, не пробивая себе дороги через пески» [Ф. И. Шаляпин, т. 1, с. 111]. В 1894—1895 годах он знакомится с известным драматическим актером Мамонтом Викторовичем Дальским (Нееловым), Шаля-

пин очень увлекался его игрой. Их сблизили общие интересы, оба были людьми увлеченными, талантливыми. Шаляпин в то время в Петербурге — начинающий певец, но уже тогда мечтает соединить вокальную сторону исполнения со сценическим воплощением образа. Антрепренер Л. Леонидов вспоминал: «Мамонт Дальский поучает Федора Шаляпина в „Пале-Рояле“: „...слушай меня внимательно: певцов на сцене хороших немало, но вот артистов, актеров — раз-два обчелся. А если тебе дать актерскую суть, то ты весь мир раскачаешь“» [Ф. Шаляпин: Воспоминания. Статьи, 2004, с. 42]. Впоследствии певец назовет Мамонта Дальского одним из главных своих учителей в искусстве.

Между тем приобщение Шаляпина к театру началось еще в детские годы. Первое посещение Ф. Шаляпиным профессионального театра исследователи относят к 17 мая 1883 года (ему было 11 лет). В Казанском городском театре шла пьеса П. П. Сухонина «Русская свадьба в исходе XVI века. Драматическое представление из частной жизни наших предков»). Спектакль был представлен труппой Первого товарищества русских артистов под управлением М. И. Писарева и В. Н. Андреева-Бурлака (постановка П. Д. Ленского, художник Н. Ф. Добровольский) [Летопись жизни и творчества Шаляпина, 1989, с. 25].

Упоминания об этом спектакле сохранились в отчете о праздновании коронавания предпоследнего российского императора Александра III. Тогда, в 1883 году, по всем губерниям России был объявлен праздник. Кроме прочих мероприятий, с 16 по 18 мая для всех учащих средних и начальных учебных заведений в Казанском городском театре устраивались бесплатные спектакли. Еще во время подготовки к празднику в Казани было принято предложение антрепренера казанского театра П. Д. Ленского (Оболенского) о постановке в эти дни пьесы П. П. Сухонина «Русская свадьба в исходе XVI века» с музыкой, хорами и плясками. Тогда же в Казани ожидалась гастроль московской труппы Первого товарищества русских артистов. Корреспондент «Казанского биржевого листка» отмечал, что «это был первый пример в России, когда целая труппа лучших драматических артистов, составляя товарищество, путешествует по России» [цит. по: С. Гольцман, 2002, с. 74]. Устроители праздника решили предложить товариществу взять на себя постановку «Русской

свадьбы», а в помощь труппе были приданы казанские артисты и члены общества сценического искусства. В. Н. Андреев-Бурлак согласился с этим предложением. Спектакль был показан специальной комиссией, которая сделала ряд замечаний и рекомендовала его к показу детям. «В течение трех указанных дней давалась „Русская свадьба“. Спектакли заканчивались апофеозом „Россия“ (художник Н. Ф. Добровольский). В соответствии с расписанием, которое было составлено городской управой Казани, ученики 6-го городского начального училища, в котором учился Федор Шаляпин, посетили театр 17 мая 1883 года» [Летопись жизни и творчества Шаляпина, 1989, с. 25].

Шаляпин сидел на галерке. Началось действие. Он с изумлением смотрел на удивительное зрелище, разыгрываемое на сцене. Горел газ — с тех пор запах его остался для певца на всю жизнь приятнейшим запахом. «Занавес опускался, а я все стоял, очарованный сном наяву, сном, которого я никогда не видел, но всегда ждал его, жду и по сей день», — писал он в воспоминаниях [Ф. И. Шаляпин, т. 1, с. 65]. Интересно, что первым увиденным им спектаклем оказался драматический. С тех пор посещения театра становятся для Шаляпина систематическими. А в тот день, 17 мая, он вернулся в театр и купил билет на вечернее представление.

В отделе афиш и программ ГЦТМ им. А. А. Бахрушина сохранилась афиша этого вечернего спектакля товарищества В. Н. Андреева-Бурлака. Вероятно, такую афишу мог видеть Шаляпин в Казани перед своим первым посещением театра. «По случаю Высочайшего коронавания их императорских величеств перед началом спектакля исполнен будет гимн „Боже царя храни“», — сообщалось в афише. 17 мая, во вторник, состоялся уже 5-й спектакль Товарищества Андреева-Бурлака (в бенефис М. И. Писарева). Тогда Ф. Шаляпин впервые увидел пьесу А. Н. Островского «Не в свои сани не садись», где В. Н. Андреев-Бурлак исполнял роль Селиверста Потапыча Маломальского, а во втором отделении — сцены из «Записок сумасшедшего» в исполнении Андреева-Бурлака и знаменитые, написанные самим актером, «Волжские сцены». Они были взяты Бурлаком из самой жизни — он родился на Волге, жил радостями и горестями волжского рабочего люда, одно время работал капитаном волжского пароходства, хорошо изучил волжский быт, в совершенстве знал

народ, его дух, настроение. Актер был не только прекрасным рассказчиком, но и оригинальным, самобытным артистом, создавшим целую галерею лиц и типов, «подсмотренных» в жизни. Особое место в его творчестве занимало чтение отдельных сцен и отрывков из спектаклей в костюмах и гриме. По общему свидетельству современников, «в передаче со сцены этих отрывков Бурлак не знал себе соперников, и лучшей вещью в этом жанре у него считались „Записки сумасшедшего“ Н. В. Гоголя, которые он и сам очень любил» [М. Д. Прыгунов, 1925, с. 176–187].

Петербургский фотохудожник Константин Александрович Шапиро (1840–1900) в 1886 году сделал ряд снимков В. Н. Андреева-Бурлака в роли Поприщина из «Записок сумасшедшего». Тогда же фотограф выпустил альбом с этими снимками. Каждая фотография Андреева-Бурлака — Поприщина сопровождалась текстами автора на русском и французском языке. В. В. Стасов писал: «Надобен огромный талант, чтобы выполнить на сцене гениальное создание Гоголя так, как это делает Андреев-Бурлак, с той правдой, с той патетичностью, с тем бесконечным разнообразием поз, с тем комизмом движения, выражения лица и глаз, какие представляют снятые с него фотографии. Это нечто поразительное по простоте и истине» [В. Стасов, 1894, стб. 1503]. Экземпляр этого фотоальбома сохранился в фондах Театрального музея им. А. А. Бахрушина.

Наше обращение к фигуре В. Н. Андреева-Бурлака в связи с творчеством Ф. И. Шаляпина может показаться на первый взгляд надуманным: будущему певцу было всего 11 лет, когда он впервые увидел именитого провинциального актера, и 15 лет, когда В. Н. Андреева-Бурлака не стало. Однако имя этого уникального актера не будет забыто Ф. И. Шаляпиным и когда он станет уже известным певцом.

А в начале артистической карьеры, в 1887 году, начинающий артист вновь встретится с творчеством В. Н. Бурлака. К этому времени молодой Шаляпин уже познакомился с новыми жанрами музыкального искусства — с опереттой и, главное, с оперой. Летом этого года Ф. Шаляпин впервые вышел на сцену в качестве актера драматического спектакля. В Казани, на небольшой летней веранде в Панаевском саду, товариществом «Легкая комедия» ставились вечерние спектакли с участием любителей и профессионалов.

10 июля предполагалась постановка мелодрамы «Бродяги»¹ в переводе с французского П. В. Востокова (Караколпакова). Постановщиком был актер и режиссер кружка любителей сценического искусства Казани Я. Г. Владимиров (Чистяков) [см.: Шаляпин: Биография и сценические образы, 1915]. В спектакле требовался исполнитель на роль жандарма Роже. Ф. Шаляпин по своим физическим данным вполне подходил для этого, и сослуживец из управы, выступавший на сцене в небольших ролях, предложил ему попробовать свои силы. Времени на разучивание роли было очень мало, и новичка ждал провал. Вскоре после этого в Казани, в саду Панаева, с 31 июля 1887 года снова начинаются гастролы В. Н. Андреева-Бурлака. По мнению исследователей творчества Шаляпина, он мог присутствовать на литературно-драматическом вечере В. Н. Бурлака [Летопись жизни и творчества Шаляпина, 1989, с. 36]. Вечер состоял из трех отделений. В первом — «“Записки сумасшедшего” (отрывок), сочинение Н. В. Гоголя исполнит в костюме Андреев-Бурлак», значилось в афише, сохранившейся в фондах ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.

Во втором отделении актер исполнил рассказ Мармеладова (переделан для сцены артистом В. Н. Андреевым-Бурлаком из романа «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, как сообщала афиша). В третьем отделении Андреев-Бурлак читал свои знаменитые «Волжские сцены». И снова Ф. Шаляпин видит актера в «Записках сумасшедшего» Н. В. Гоголя. «Андреев-Бурлак, — писал о нем позже „Волжский листок“ (1908, №671), — в Поприщине своей сильной, полной глубокого драматизма игрою производил настолько потрясающее впечатление, что временами становилось жутко и страшно глядеть на это художественное воплощение безумия, передаваемого с таким мастерским совершенством, что некоторые слабонервные не могли спокойно выдерживать этого зрелища».

Эти выступления В. Н. Андреева-Бурлака, видимо, произвели на Шаляпина незабываемое впечатление. Как известно, в 1898 году Частная русская опера Саввы Ивановича Мамонтова приехала на гастролы в Петербург. Публика была потрясена ис-

¹ Под таким названием шла пьеса «L'Auberge des Adrets» (1823) Б. Антье, Ж. Сент-Амана и Полианта (Polyanthe; наст. имя Alexandre Chaponnier).

кусством молодого певца Федора Ивановича Шаляпина. Центром внимания художественной общественности города стала постановка «Псковитянки» Н. Римского-Корсакова (в последней редакции). 25 февраля 1898 года в «Новостях и Биржевой газете» была впервые опубликована статья В. В. Стасова «Радость безмерная»: «Как Собинин в опере Глинки, я восклицаю: „Радость безмерная!“ Великое счастье на нас с неба упало. Новый великий талант родился» [В. В. Стасов, 1952, с. 229]. 28 февраля 1898 года Стасов писал к своему брату Д. В. Стасову: «Я так был доволен давеча. Вдруг в библиотеку пришел Шаляпин для своих благодарностей. Но он ушел не с пустыми руками, а с толстенькой небольшой книжечкой, где я переплел для Библиотеки все несколько десятков фотографий со сценок Андреева-Бурлака „Записки сумасшедшего“ Гоголя. А отчего? Оттого, что я присоветовал ему читать их публично на концертах и литературных вечерах. Он сказал мне в ответ, что это в самом деле, наверное, у него выйдет порядочно: „Записки сумасшедшего“ он ужасно любит, как и всего Гоголя. И, что мне понравилось необыкновенно: он стал читать перед каждой картиной текст из Гоголя, напечатанный сбоку, и читал экспромтом, и читал так чудесно, так чудесно, и с такими жестами, вроде как сам Андреев-Бурлак... Если только возможно будет, Шаляпин на пасхе или после пасхи сделает для меня на дому, а то, пожалуй, и в публице, такое представление à la Андреев-Бурлак. А потом я ему посоветовал взять тоже и сцену Мармеладова, тоже chef-d'oeuvre Бурлака» [там же, с. 211]. К сожалению, исследователи творчества Ф. И. Шаляпина не располагают сведениями о том, читал ли когда-нибудь артист эти произведения в концертах. Вероятнее всего, нет. Но приведенные факты говорят о том, что Шаляпин помнил свои первые театральные впечатления. Следующие события еще раз подтверждают это.

В письме к дочери Ирине от 14 апреля 1935 года из Виннипега Федор Иванович Шаляпин попросит прислать ему в Париж это произведение Н. В. Гоголя: «...сочинение, так, как оно есть, можно достать везде, но мне нужна... выборка из „Записок“, когда-то в старину представлявшаяся в театре как сцена — Андреевым-Бурлаком (курсив автора. — С. С.). Эта самая выборка была сделана в свое время специально для Андреева-Бурлака, и достать ее можно только в Публичной библиотеке в Ленинграде.

Мне показывал ее и фотографию Андреева-Бурлака покойный Владимир Васильевич Стасов. Может быть, возможно переписать ее в библиотеке. На старости моей мне страшно захотелось прочитать (сыграть) Поприщина на сцене, как драматический этюд» [Ф. И. Шаляпин, т. 1, с. 540–541].

Это письмо было написано Федором Ивановичем за три года до смерти.

Кроме сцен из «Записок сумасшедшего» Гоголя, «Преступления и наказания» Достоевского, Ф. И. Шаляпин видел Андреева-Бурлака в спектаклях в саду Панаева в Казани 2, 4 и 6 августа 1887 года. Актером были исполнены «Лес» А. Н. Островского, рассказ «На городской площади» (из «Волжских сцен»), «Свадьба Кречинского» Сухова-Кобылина; «Мочалка», сцены из романа «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, рассказы «Письмо от покойника» и «Встреча» (из «Волжских сцен»), «Кручина» И. В. Шпажинского [см.: С. Гольцман, 2002, с. 121]. В ГЦТМ им. А. А. Бахрушина сохранились афиши этих гастрольных концертов Бурлака. Ф. Шаляпин не упускал ни одной возможности побывать в театре и присутствовал на этих спектаклях. С тех пор Андреев-Бурлак становится одним из любимейших его артистов.

В начале мая 1888 года в Казань с гастрольными спектаклями вновь приехало Товарищество московских артистов во главе с В. Н. Андреевым-Бурлаком. Однако, только начавшись, гастрольные спектакли были прерваны скоропостижной смертью Андреева-Бурлака. Любимца казанской публики хоронила вся театральная Казань. В похоронах артиста принимал участие и Шаляпин. Он участвовал в отпевании в хоре в Воскресенской церкви. Около университета, городского театра и Панаевского сада служили литургии, и в хоре снова пел Ф. Шаляпин.

На Арском кладбище у могилы Андреева-Бурлака известный артист И. П. Киселевский произнес речь, сказав, что о смерти великого артиста можно жалеть и скорбеть больше, чем о смерти представителей других областей культуры и искусства — они оставляют после себя вещественные знаки своего творчества — книги, картины, музыку. Артист же ничего после себя не оставляет, кроме воспоминаний о нем видевших его на сцене [см.: Г. Алексеев, 1885].

Почему великий Ф. Шаляпин так долго помнил В. Андреева-Бурлака? Что в творчестве актера так запечатлелось для будущего певца?

30 ноября 1886 года В. Н. Андреев-Бурлак в Одессе, в помещении Клуба ремесленников, прочитал публичную лекцию о драматическом искусстве [*В. Н. Андреев-Бурлак*, 1886]. Материалы для нее актер накапливал в течение всей своей творческой жизни. Черты его актерского дарования начали складываться в конце 60-х — начале 70-х годов XIX века. В 70—80-е годы он уже становится одним из известнейших провинциальных актеров. Его театральная деятельность продолжалась 20 лет, с 1868 по 1888 год, и проходила в основном в провинции. Началась она в маленьком симбирском провинциальном театре. Исследователи не смогли точно проследить перемещения Андреева-Бурлака по разным театрам, но известно, например, что в 1875 году он играл в Самаре, затем в Саратове, в Москве (Немецкий клуб), в Санкт-Петербурге, затем снова в Москве (Театр Солодовникова, Театр А. Бренко, Театр Корша, Театр Лентовского) и др. 15 марта 1880 года он дебютировал на Александринской сцене, а 4 апреля 1882 года — в Малом театре в Москве [см.: *М. Д. Прыгунов*, 1925, с. 176—177].

Провинциальный театр конца XIX века — особое явление. Фактически ни в одном городе не существовало постоянных трупп, актеры переезжали из города в город. Понятно, что это не способствовало развитию актерского ансамбля. Спектакль ставился наспех, актеры чувствовали себя в нем одиночками, думая не о создании целостного произведения, а прежде всего о том, как показать себя, свое дарование. Этой слабостью переболел и В. Н. Андреев-Бурлак. Когда в 1880 году в Москве создавался «Пушкинский театр» А. А. Бренко, его вдохновителями и организаторами стали М. И. Писарев и В. Н. Андреев-Бурлак. В состав труппы входили Стрепетова, Чарский, Глама-Мещерская, начинающие Далматов и Южин. М. Писарев, В. Бурлак и А. Бренко составляли художественный совет. Главным постоянным режиссером был Андреев-Бурлак. Большим достижением этого театра было то, что спектакли в нем были построены уже на актерском ансамбле.

В. Андреев-Бурлак с горечью наблюдал за жизнью актеров русской провинции. Воспринимая их мир, комические и груст-

ные его черты, восхищаясь изобилием в нем талантов, Андреев-Бурлак мечтал о создании театра, свободного от власти частных антрепренеров. Может быть, уже тогда он думал о создании актерского товарищества. Как мы видели, впоследствии (в 1883 году) ему отчасти удалось осуществить эту свою мечту, организовав «Первое товарищество русских актеров», которое, к сожалению, просуществовало очень недолго.

Эти свои многолетние наблюдения В. Н. Андреев-Бурлак и положил в основу упомянутой лекции о драматическом искусстве. Здесь Бурлак, по утверждению исследователей его творчества, совсем близко подошел к некоторым базовым положениям системы К. С. Станиславского. Профессиональные взгляды Андреева-Бурлака, изложенные в его лекции, и взгляды Шаляпина, которые мы находим в главе «Вдохновение и труд» его опубликованных воспоминаний [Ф. И. Шаляпин, т. 1, с. 113–145], во многом очень схожи, — это касается и отношения к актерскому искусству вообще, и подходов к работе над образом и ролью.

Андреев-Бурлак считал, что главный недостаток современного ему театра состоит в том, что театр недостаточно глубоко раскрывает произведение. Новая актерская школа, по Бурлаку, «должна была заставить учеников внимательно вчитываться в пьесы или инсценировки». Отсюда и основные задачи, стоящие перед актером этой школы:

«Актер является самостоятельным деятелем (творцом. — С. С.). Он — связующее звено между поэтом и публикой». Поэтому актер должен уметь придать образу, созданному автором произведения, реальную форму, которая соответствовала бы характерным, душевным особенностям этого образа. Сущность деятельности актера сводится к умению представить живых людей и их страсти.

«Актер не может произвольно изменять образ... Дело его — приискать этому образу реальную оболочку, одеть его в плоть». Приступая к работе над образом, актер должен все о нем узнать, «выяснить отношение к другим действующим лицам, уяснить среду действия» [В. Н. Андреев-Бурлак, 1886, с. 4].

Эти положения лекции замечательным образом «прочитываются» в методах работы над ролью Федора Шаляпина. Он, например, считает, что о том, как у актера возникает и

формируется сценический образ, можно сказать только приблизительно. Чрезвычайно важна здесь сознательная часть работы актера. Именно она возбуждает и питает интуицию. Актер должен знать, от чего ему отталкиваться в творческом порыве. Поэтому, когда актер получает роль, он должен прежде всего приложить все усилия к всестороннему изучению лица, которое он будет изображать на сцене. Второе неперемнное условие работы над ролью — актер должен выучить в этом произведении все роли: в пьесе, по Шаляпину, надо чувствовать себя больше чем дома. В случае если актер играет лицо историческое, ему следует обратиться еще и к историческим фактам: «Тут, как раз на уклонениях художника от исторической правды, можно уловить самую интимную суть его замысла» [Ф. И. Шаляпин, т. 1, с. 115]. В. Н. Андреев-Бурлак резко высказывается против распространенной точки зрения, согласно которой от актера не требуется ни образования, ни работы над ролью, а нужно одно лишь «нутро». Он отвергает деление актеров на «актеров нутра» и «актеров расчета». По его мнению, «нутро» как раз и проявляется ярче всего в продуманной, «расчетливой» работе» [В. Н. Андреев-Бурлак, 1886, с. 9]. В этом случае усилия интеллектуального порядка не исключают увлечения чувством на сцене, а напротив, вносят в исполнение роли чувство меры. Без него, по Андрееву-Бурлаку, немисливо никакое художественное произведение. Он утверждает, что тайна художественного творчества заключается в том, чтобы искренне отдаваться нахлынувшему чувству, в той мере, какая необходима для данного момента. Примечательно, что Шаляпин описывает эту ступень творчества почти в тех же словах: «Сценический образ правдив и хорош в той мере, в какой он убеждает публику. Так убедить, так обмануть можно только тогда, когда строго соблюдено чувство художественной меры» [Ф. И. Шаляпин, т. 1, с. 128].

Главный вывод, который делает Андреев-Бурлак в своей лекции, — российскому театру необходимы хорошо и серьезно подготовленные актеры. «Талант — самый высший божественный дар. Этот дар дается не каждому. Поэтому надо помнить, что драматическое искусство нуждается в гармонии сил, а не в единичном творчестве. Только в этой гармонии достигается ансамбль» [В. Н. Андреев-Бурлак, 1886, с. 9]. Как мы видели, Ша-

ляпин также не верил «в одну спасительную силу таланта, без упорной работы».

До 1888 года Шаляпин не мог быть знаком с лекцией В. Н. Андреева-Бурлака, он был тогда еще очень молод. Можно предположить, что это могло случиться позже, но даже если Шаляпин никогда не видел ее, все равно он, учась у драматических актеров своего времени, впоследствии применил в своем творчестве многое из того, что у них «подглядел».

Список литературы

Алексеев Г. Исторический очерк казанских городских начальных училищ с 1806 до 1890 г. // Волжский вестник. 1885. №214, 215.

[*Андреев-Бурлак В. Н.*] Драматическое искусство / Публичные лекции артиста В. Н. Андреева-Бурлака. Отд. отт. из: Сцена и жизнь. Одесса: Славянская тип. Н. Хрисогелос, 1886. 24 с.

Гольцман С. В. Ф. И. Шаляпин в Казани. Казань, 2002.

Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина. В 2 кн. 2-е изд., доп. Л., 1989. Кн. 1.

Прыгунов М. Д. В. Н. Андреев-Бурлак: Сценический силуэт // Временник Русского театрального общества. [Кн.] 1. М., 1925 [на обл. 1924]. С. 176–187.

Стасов В. В. Избранные сочинения. В 3 т. Т. 3. М., 1952.

Стасов В. В. Иллюстрации к «Запискам сумасшедшего» Гоголя // Новости. 1883. №11 (цит. по: *Стасов.* Собр. соч. Т. 3. СПб.: Тип. И. Скороходова, 1894. Стб. 1503).

Ф. И. Шаляпин. Т. 1. Литературное наследство. Письма. М., 1976.

Ф. И. Шаляпин. Т. 2. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. М., 1977.

Ф. Шаляпин: Воспоминания. Статьи / Сост. Н. Н. Соколова. М., 2004.

Шаляпин Ф. И.: Биография и сценические образы. М., 1915 (Прилож. к журн. «Рампа и жизнь»).

КОМПОЗИЦИЯ ПЬЕСЫ И КОМПОЗИЦИЯ СПЕКТАКЛЯ

Композиция спектакля зависит от строения пьесы. Режиссеру важно найти собственное решение, дать свой вариант трактовки в создании художественной и эстетической целостности спектакля.

Режиссерский замысел должен быть воплощен в композиции спектакля. Зачастую спектакль становится самоценным благодаря режиссерской концепции, не зависящей от композиции пьесы, за счет выявления новых акцентов в содержании пьесы и новых ее смысловых трактовок.

Ключевые слова: режиссер, композиция спектакля, композиция пьесы, режиссерская концепция.

M. Karpushkin. THE PLAY AND THE PERFORMANCE: A COMPOSITION

The composition of a performance depends on the structure of the play in question. The producer has to find his own creative solution and his own interpretation, as these are the properties that devise the artistic and the aesthetic unity of the staging.

The producer's concept has to be put into life in the composition of the performance, which becomes unique owing to the producer's inventiveness, which doesn't necessarily depend on the structure of the given play. His chief aim is to highlight some points yet unnoticed and to add new semantic emphases.

Key words: producer, composition of the performance, producer's concept.

С чего начинается пьеса? С чего начинается спектакль? Ответ напрашивается сам собой: с самого начала, т. е. с первого акта. Но и драматург, и режиссер знают, что первым актом пьеса и спектакль вовсе не начинаются, а скорее продолжают. В самом деле, разве приезд Хлестакова, появление Чацкого у Софьи, болезнь Булычова, банкротство Большова, отречение Лира — начало? Ведь каждому из этих событий предшествует множество других, не менее важных. Отгадать предысторию начатого события —

* Карпушкин Михаил Александрович — профессор, зав. кафедрой театральной режиссуры Самарской гос. академии культуры и искусств, заслуженный деятель искусств России.

сложная и важная задача режиссера. Постановщику совсем не безразлично, когда именно поднять занавес над потоком человеческого бытия. Выбрать момент, когда и с чего начать спектакль, — это прежде всего суметь заманить зрителя «в ловушку» театральной интриги. Стало быть, интрига должна быть неожиданной, но узнаваемой и вытекающей из контекста пьесы.

В любой пьесе жизнь героев состоит из настоящего, свершившегося и совершающегося сейчас. Верно разгаданные пласты и истоки жизни персонажей, выраженные в поступках, составят цепь спектакля. Если действия и поступки героев будут нести новую художественную информацию, то зрительный зал увлечется спектаклем и будет смотреть его с интересом. Его внимание привлечет не только текст пьесы, идея, но и разноцветье чувств, композиция в ее развитии и взаимодействие живых людей.

Что же такое *композиция*?

«*Композиция* (от лат. *compositio* — сопоставление, связывание) — построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером, назначением и во многом определяющее его восприятие. Композиция — важнейший, организующий элемент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его компоненты друг другу и целому...» [БЭС, 1987, с. 614].

В драме, как и в любом жанре художественной литературы, *композиция есть мотивированное расположение компонентов* (характеристика, диалог и т. д.) литературного произведения.

Вопросы композиции драмы рассматривались в том или ином объеме многими исследователями, и их точки зрения не всегда совпадали. Наша работа не ставит целью сталкивать противоположные позиции или искать родство между ними. Достаточно посмотреть на подходы различных авторов к проблеме, чтобы понять, насколько понятие *композиция* живое и неоднозначное понятие. Гегель в «Лекциях по эстетике» (раздел «Драматическая поэзия») пишет: «Драма, каким угодно способом, должна представить нам живое проявление необходимости, покоящейся в самой себе и разрешающей всякую борьбу и противоречие» [Г. Гегель, 1971, с. 543], выражающее действие. Гегель выдвигает весьма жесткие требования к драматическому поэту. По его мнению, драматург должен осознать, «в каких противоре-

чиях и перипетиях в соответствии с природой самого дела может выступать действие как со стороны субъективной страсти и индивидуальности характеров, так и со стороны человеческих замыслов и решений, а также внешних конкретных условий и обстоятельств» [там же], пробудивших данное действие. Одним из основополагающих законов построения драмы Гегель считает единство места, времени и действия. Драматическое течение в рамках единства места, времени, действия должно представлять собой неизменное поступательное движение к «завершительной катастрофе». Исходной точкой драмы Гегель считает ту ситуацию, откуда начинается конфликт, «а истинный конец бывает достигнут только тогда, когда цель и интерес действия, вокруг которого вращается целое, оказывается тождественным с индивидами и всецело связанным с ними» [там же, с. 547]. В финале осуществляется всесторонняя развязка конфликта и осложненности. Словом, драма имеет начало, середину и конец. Гегель пишет: «Конец будет достигнут тогда, когда во всех отношениях осуществлено разрешение разлада и его перипетий. Посредине между исходом и концом поместится борьба целей и спор сталкивающихся характеров. Эти различные между собою звенья, будучи в драме моментами действия, сами суть действия, которым поэтому вполне соответствует наименование актов» [там же, с. 553]. По мысли Гегеля, в каждой драме актов должно быть три.

Первый акт показывает «обнаружение коллизии», которая раскрывается во втором акте «как живое столкновение интересов, как разделение, борьба и конфликт, и, наконец, в предельном обострении своего противоречия она с необходимостью разрешается в третьем акте» [там же, с. 543].

Самой яркой и действенной формой драмы является диалог. В диалоге раскрываются характеры, конфликты, дается речевая краска действующих лиц. «В диалоге, — говорит Гегель, — действующие индивиды могут высказать по отношению друг к другу свои характеры и цели как с точки зрения их особенности, так и в плане субстанционности своего пафоса, вступая в борьбу, продвигая вперед реальное развитие действия» [там же, с. 553].

По Аристотелю, драма состоит из шести взаимосвязанных частей:

— фабулы,

- сценической обстановки,
- характеров,
- слова,
- разумности,
- музыкальной композиции.

«Фабула, служащая подражанию действию, должна быть изображением одного, и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, что при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое» [Аристотель, 1957, с. 66].

Аристотель подразделяет фабулы на «простые и сплетенные». Простые фабулы состоят из картин и эпизодов «без необходимости», друг с другом плохо связанных. Действия в них проходят без перипетий и узнавания. Такие произведения, по выражению Аристотеля, пишутся плохими писателями. В сплетенной (сложной) фабуле действие происходит с узнаванием и перипетией. Перипетия есть «перемена событий к противоположному... по законам вероятности или необходимости» [там же, с. 73].

«Узнавание... переход от незнания к знанию» [там же, с. 74].

Итак, две части фабулы сводятся к перипетии и узнаванию, третью часть составляет страдание, ибо страдание есть пик действия, «причиняющий гибель или боль, как, например, всякого рода смерть на сцене, сильная боль, нанесение раны и все тому подобное...» [там же, с. 75].

Требования к характеру у Аристотеля вытекают из правил, которые предъявлялись к трагедии:

1. Характер должен быть *благородным* (благородное направление может быть в каждом человеке, на какой бы социальной лестнице он ни стоял).

2. Характер должен быть подходящий (т. е. подходил бы для того качества, которое мы представляем: мужественный, грозный, спесивый, гордый и т. д.).

3. Характер должен быть правдоподобен.

4. Характер должен быть последовательным, т. е. он должен последовательно поступать в рамках заданных автором предполагаемых обстоятельств. «Ничего противного смыслу, — пишет Аристотель, — не должно быть в ходе событий» [там же]. Важное место Аристотель уделяет разумности и узнаванию через прои-

стекающие события. *Разумность* — «умение говорить то, что относится к сущности и обстоятельствам дела, что в речах достигается при помощи политики и риторике» [там же, с. 60].

События по-разному влияют на героя: получено ли известие о победе, о смерти, о свадьбе, — сообразно их оценке нужно делать умозаключения и начинать действовать. Возникает необходимость в словесном выражении своих мыслей, затем — выбора того или иного поступка, чтобы воздействовать на партнера.

«К области мыслей, — пишет Аристотель, — относится все то, что должно быть достигнуто словом. Сюда относятся доказательства, опровержения, возбуждение душевных движений, например, страдания, *страха, гнева и тому подобных*» [там же, с. 101].

К словесному выражению относится и специфический вид речи, который называется сценическим. Владение им есть многосложное дело актерского искусства, в котором уделяется больше внимания метафоре, гиперболе, сравнению «удлиненному» (с более долгим гласным, чем ему положено) и «укороченному» (если что-нибудь от него отняли). В этом заключается необычность формы отражения мыслей. «А необычным я называю, — говорил Аристотель, — глоссу, метафору, удлинение и все, уклоняющееся от общеупотребительного» [там же, с. 113].

Музыкальную часть Аристотель называет «главнейшей из украшений» [там же, с. 61].

К сценической обстановке относится все то, что дается художником-декоратором (отделка декораций, мебели, обстановки, реквизита, костюмов и т. д.), но она «лежит вполне вне области искусства поэзии и менее всего свойственна ей» [там же].

Нужно отметить, что каждый исследователь вносит в понятие композиции какие-то свои дополнения, нюансы, порой противоречивые, иногда отвергающие собственные высказывания. В. Г. Белинский, например, в статье «Разделение поэзии на роды и виды» пишет: «Герою драмы должна быть сама жизнь. <...> Но главное в драме — отсутствие длинных рассказов и чтоб каждое слово высказывалось в действии». Драма должна «образовывать собою отдельный, замкнутый мир, где каждое лицо, стремясь к собственной цели и действуя только для себя, способствует, само того не зная, общему действию пьесы» [В. Г. Белинский, 1947,

с. 192]. В другом месте Белинский отрицает приоритет жизненного факта в построении пьесы и во главу угла ставит драму человека. Между тем, как мы знаем, качество личности проявляется в особо ярких предлагаемых обстоятельствах жизненного порядка. О человеке мы узнаём по тем поступкам, какие он совершает, попадая в экстремальные условия жизни. Однако обратимся к Белинскому, чтобы понять, о чем идет речь: «Человек есть герой драмы, и не событие владычествует в ней над человеком, но человек владычествует над событием, по свободной воле давая ему ту или другую развязку, тот или другой конец» [там же, с. 166].

Драма обычно определяется как «поэзия действия». Но опыт развития мировой драматургии показывает, что действие, понимаемое как поступательное движение событийной цепи, не всегда играет конструктивно-определяющую роль в драме. Это, видимо, и имел в виду и В. Г. Белинский, а Ю. Олеша, например, первостепенным в композиции драмы считал слово: не фабулу, не характеры, не концепцию, а слово. Он говорил, что действительность заключаются не в фабуле пьесы, а в чем-то другом, в каком-то, может быть, вовремя прозвучавшем слове.

В композиции драмы, как известно, слово играет хотя и важную роль, но не первостепенную. Оно — органическая часть драмы наравне с другими компонентами: фабулой (сказанием), характером (этносом), мыслью (раздумьями), способом интеллектуальной жизни персонажа, зрелищем (сценической интерпретацией драмы), мелосом (музыкальной частью драмы).

В. Г. Белинский выделяет пять основных элементов в композиции драмы:

1. Тематическая структура (пафос);
2. Поэтика пространства и времени;
3. Сценическое движение;
4. Характеристика персонажей;
5. Структура высказываний.

Все эти компоненты композиции связаны, как и у Аристотеля, с системой сценических условий. Драматическая поэзия, по мнению Белинского, «неполна без сценического искусства. Чтобы понять вполне лицо «характер», мало знать, как оно действует, говорит, чувствует, — надо *видеть* и *слышать*, как оно действует, говорит, чувствует».

Необходимо сказать, что театральная интерпретация любой пьесы обусловлена тремя факторами: исторической действительностью, новой художественной моделью, особенностями режиссерского стиля.

К. С. Станиславский, анализируя пьесу, выделил пять уровней драмы: *действие, сюжет — канву, персонажи, время и пространство*. Пьеса, по его мнению, ограничена во времени и пространстве, в ней автор вынужден накладывать неизмеримо большую по сравнению с романом нагрузку на структурные элементы: *экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку*. В драме господствует закон тесноты событийного ряда. Такой характер организации событийной цепи в свою очередь накладывает ограничения на характеристику действующих лиц и конфликта. Теснота событийного ряда оказывает воздействие на темпо-ритм драмы, определяющий формирование художественных идей. Психологическая характеристика, на которой строится анализ пьесы, основывается на термине К. С. Станиславского «предлагаемые обстоятельства», *то есть обстоятельства не жизненные, повседневные, а художественные, выражающие художественное миропонимание*. В связи с этим каждый драматический персонаж имеет два намерения — психологическое и символическое — и является основной единицей драматической структуры (композиции). Важнейший элемент искусства — *концепция личности* — находит прямое и полное выражение именно в системе действующих лиц. Драматический характер выявляет значение, способ мышления, темперамент действующего лица в предлагаемых обстоятельствах, данных автором. «Из побуждения проецировать внутренний конфликт в осязаемую форму родится игровая ситуация» [С. Эйзенштейн, 1968, с. 121], игровое звено, воплощающее и раскрывающее внутреннюю кухню переживаний отдельных характеров в определенной обстановке. Сценический характер как данность может отличаться от другого:

1. Представлением, чем является персонаж в пьесе;
2. Представлением, чем он является в понимании актера;
3. Представлением, чем является персонаж в движении событийной цепи.

Большое значение в композиции спектакля имеет *категория времени*, ибо театр — искусство пространственно-временное.

В театральном времени сочетается восприятие реального времени с иллюзорным временем. Реальность иллюзорного времени складывается из суммы взаимопереплетенных событий, эпизодов, идей. Стало быть, в пьесе, как в первоисточнике сценического произведения, сочетаются различные аспекты времени, событий, ситуаций, идейных дуэлей. Действительность и полнокровность драмы состоит именно в умении воспроизводить цепь идейных дуэлей. Драматизм, как поэтический элемент жизни, по мысли Белинского, «заключается в коллизии, т. е. в столкновении, сшибке естественного влечения сердца с нравственным долгом или просто с непреодолимым препятствием, в столкновении и сшибке (коллизии) противоположно и враждебно направленных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос» [В. Г. Белинский, 1947, с. 187].

Следуя порядку и связи событий, разобравшись в цепи поступков, режиссер обязан проникнуть в сердцевину сюжета пьесы, точно наметить, когда должно начаться и двигаться действие, знать, что именно уместно оставить в стороне, понимать, какие ситуации волнуют. Надо отметить, что режиссер делает зрителя свидетелем лишь нескольких часов жизни того или иного героя. Это очень немного, если принять во внимание, что человеческая жизнь длится примерно полмиллиона часов, и из этого времени нужно выбрать такие три-четыре часа, в которых бы характер человека мог раскрыться наиболее полно и многокрасочно.

Выбрав пьесу, режиссер определяет идею автора, намечает стиль и образ будущего спектакля. Теперь все эти элементы, существующие только в мыслях, нужно найти в тексте пьесы, в характеристиках и поведении действующих лиц, в развитии сюжета, в сценографии и музыкально-шумовом оформлении спектакля. Режиссер должен зримо представить себе композицию — рисунок будущего спектакля. Подобно строителю, который намечает в чертеже все компоненты и части здания: вот главный вход, боковая калитка, лестницы, переходы, комнаты, вот крыша, венчающая все здание, — режиссер должен правильно и гармонично составить композицию спектакля. Главным входом в спектакль станет *экспозиция*, лестницей, по которой он будет подниматься вверх — *развитие действия*, его сюжет приведет всех действующих лиц в «центральный зал» ос-

новых событий, и, наконец, все эти компоненты увенчают спектакль, идею автора и произведения, т. е. приведут к *кульминации и развязке*.

Композиция спектакля — форма существования замысла, выраженная через соотношение частей и целого.

Целое — спектакль, часть спектакля — акт, часть акта — эпизод, событие. Композиционно решить спектакль — это значит разбить пьесу на события, *определяющие поступки действующих лиц, расставить режиссерские акценты (пластические, световые, музыкальные, цветовые и т. д.), найти место каждого действующего лица в создании действенной пружины и атмосферы спектакля.*

«Режиссеру необходимо, — пишет Н. М. Горчаков, — четко выявить экспозицию пьесы, правильно расположить все отдельные части спектакля по линии нарастания действия, выделить необходимые и в идейном и в сюжетном отношении эпизоды, найти динамику взаимоотношений персонажей пьесы, наконец, ясно увидеть зрительно пластический образ спектакля (мизансцены). Все это, соединенное в одно целое (во имя идеи — „сверхзадачи“ пьесы), и составляет композицию спектакля» [Н. М. Горчаков, 1956, с. 194].

Из вышесказанного следует, что в композицию спектакля входят такие компоненты, как тема, идея, сверхзадача, сквозное действие, логическая цепь событий, характеры действующих лиц, жанр и стиль, мизансцена, ритм и темп, сценическая атмосфера, художественное (декорационное) и музыкальное оформление. Таким образом создается единое целое — режиссерская, сценическая композиция, выразителем которой является *жизнь актера на сцене*. Построить спектакль — значит угадать, что стояло перед духовным взором драматурга и передать это зрителям через все выразительные средства театра.

«Мы судим о достижениях режиссерского искусства, — пишет В. Г. Сахновский, — по тому впечатлению, которое остается у нас от спектакля, и, конечно, различаем, что произошло на сцене по воле автора, что создано актерами и чего достиг режиссер. Как бы незначительна ни была роль режиссера в создании спектакля, ему непременно принадлежит компоновка всей картины действия» [В. Г. Сахновский, 1947, с. 103].

Итак, под композицией в режиссерской практике понимается *расположение частей целого в эпизоде, в картине, в событии, в акте или целом спектакле*.

На части режиссер делит пьесу так, чтобы какую-то из них сделать более существенной, другую — второстепенной: одну подчеркивает, выдвигая ее как бы на первый план, другую отодвигает на второй план, о третьей говорит вскользь. Таким образом, выделяя самое главное, самое существенное в композиции спектакля, режиссер должен донести до зрителя смысл того, что заключено в содержании пьесы. Следовательно, работа над композицией спектакля предполагает установление закономерных связей между отдельными его событиями (эпизодами) и отдельными элементами внутри событий.

Драматическое произведение, как правило, зиждется на борьбе противоположностей, связанных в единство конфликта. Эта полярность и сила контраста освещают содержание художественного произведения, вскрывая его глубокий смысл.

«Если в произведении искусства (в данном случае в пьесе или спектакле), — пишет М. А. Чехов, — действительно происходит *превращение* начала в конец, то есть если в пьесе есть органическое действие, то оно, подчиняясь закону *полярности*, выражается в том, что начало (сразу или постепенно) превращается в конце в свою *противоположность*. Полярность начала и конца в пьесе или спектакле создает правильную композицию и повышает их эстетическую ценность» [М. А. Чехов, 1986, с. 272].

Сила конфликта, освещающая содержание художественного произведения, придает ему динамизм, избавляет читателя или зрителя от монотонности, однообразия и скуки.

Драматическое действие, цельное и завершенное во внутренней логике развития конфликта, представляет собой отражение лишь некоторой, искусственно ограниченной части реального жизненного действия. В экспозиции нужно восстановить действенные связи между прошлым и настоящим.

Экспонирующими элементами служат: название пьесы, ее жанровое определение, список действующих лиц, так называемые говорящие фамилии (особенно у классиков). Пролог, экспозиция дает картину общественной среды и характеристику действующих лиц, вступающих в борьбу, действенно готовит завязку.

Завязка охватывает события, прошедшие за пределами пьесы, и некоторые из тех, которые лежат в ней самой. Она реализует конфликтные возможности, данные в экспозиции. *Экспозиция и завязка* — исток драматического конфликта, готовящий материал для развития действия. В *развитии действия* каждой пьесы есть некий рубеж, знаменующий решительный поворот, изменяющий характер борьбы — неудержимо надвигается развязка. Этот рубеж и является *кульминацией*.

Протяженность кульминационного момента и его место в каждом отдельном случае определяется не только стилевым и жанровым обликом спектакля, но прежде всего смысловой задачей. *После кульминационного момента* действие не должно двигаться по нисходящей. Для усиления действия режиссер должен найти технологические приемы напряжения. Одним из важнейших приемов такого усиления является введение новых фабульных или сюжетных приемов, например, введение в действие новых противоборствующих сил через «режиссерские паузы», «решение пространства» и «организацию атмосферы», внесение музыкального контрапункта. С помощью режиссерских приемов и «манков» в завершении действия спектакля можно достичь необходимой развязки, способствующей (по контрасту) дальнейшему усилению напряжения.

Развязка — финал спектакля. Лишь финал дает представление о замысле режиссера, раскрывает идейный смысл и нравственный пафос пьесы и постановки.

Иногда спектакль заканчивается эпилогом, который придуман режиссером как образный ход, обозначающий точку спектакля. *Эпилог* — особая форма финала спектакля или драмы — подводит итоги действия, показывает дальний (предыдущий) результат драматической борьбы.

Работая над спектаклем, не все режиссеры придерживаются пятикомпонентной композиции и классической последовательности построения драмы (спектакля), данной Аристотелем.

Режиссер, например, избрал для композиции спектакля прием *ретроспективы* (рассказ сегодня, сейчас о прошлом). Стало быть, действие здесь начинается с развязки, с финала. Поэтому финал режиссер в данном случае строит не торопясь, осознанно растягивая процесс действия, чтобы «урезать» завязку и быстрее «добежать» до развития действия и кульминации.

Финал здесь, так же как и в любой другой постановке (драме), зависит от той смысловой нагрузки, которая возлагается на произведение автором. Такая композиция присуща жанру «*представления*». Ею пользуются иногда писатели, инсценируя прозаические произведения.

В *кольцевой же композиции*, наоборот, основной упор делается на завязку, где подробно анализируются связи всех действующих лиц, дается им детальная характеристика, постепенно komponуются предлагаемые обстоятельства, в которых живут герои. Бурно и быстро происходит развитие действия, затем наступает взрыв — скачок в кульминацию. Развязка возвращает нас к началу спектакля (драмы): совершенно так же, как и в завязке, только в «усеченном» варианте, но на более активном уровне разворачиваются или констатируются события. В такой драме, как правило, при неостром сюжете, происходят бурные внутренние процессы. К таким драмам можно отнести пьесы А. Вампилова «Прощание в июне», «Прошлым летом в Чулимске», «Утиная охота».

Один из крупнейших актеров и режиссеров русской психологической школы М. А. Чехов в своей постановочной практике обращался к приему так называемой *трехчленности*. Он призывал режиссера путем многократного проигрывания пьесы в воображении вживаться в нее настолько, чтобы она могла явиться внутреннему взору вся сразу. Лишь тогда можно увидеть все действия вкупе как трехчленное целое. Чехов писал: «*Начало* вы переживаете как зерно, из которого развивается растение; *конец* — как созревший плод, и *середину* — как процесс превращения зерна в зрелое растение, начала — в конец. Каждая из этих частей имеет свою задачу и свой специфический характер в композиции целого» [М. А. Чехов, 1986, с. 252–253].

Взаимоотношения начала и конца могут дать режиссеру правильное направление при постановке пьесы. Рассмотрим, как действует прием трехчленности на примере пьесы Вампилова «История с метранпажем» — как начало превращается в конец, т. е. в свою противоположность.

Таинственным, пустым, окутанным атмосферой холодности и торжественности представляется нам «королевство» Калюшина — гостиница «Тайга». Покой, чистота и порядок. Здесь везде висят объявления «У нас не курят», «Посторонним в ком-

наты не входить», «В одиннадцать часов вечера посторонним вход в гостиницу запрещается», «Соблюдайте тишину» и т. п. Все атрибуты замкнутого мира налицо. Это вотчина Калошина, его владения, собственность. Любого, кто не подчинится ему, пригнет Калошин к земле, унизит, растопчет, уничтожит. Он глух и слеп ко всему, что выходит за пределы его сознания, он не знает сострадания, не различает добра от зла. Его должность дала ему все: деньги, богатство, житейское благополучие, власть; выковала железную волю и научила повелевать. Он не нуждается ни в ком и ни в чем. У него нет ни семьи, ни друзей, но и нет настоящих врагов. Жена — «бесплатное приложение». Рукосуев, врач, — приятель (ни то, ни се). Калошин один. Он — единственный и неповторимый. Таково начало трагикомедии. Каков же ее конец?

Оказывается, что мир Калошина не так уж и прочен. На лжи, лицемерии, воровстве, грубости и горе других счастья не построить. Надежды на лучшую жизнь разрушены, прочность бытия стала сомнительной. Неограниченный хозяин, «царек», превратился в труса, в ничто, в пылинку. Зло, неразличимое вначале за его уверенность в своей значительности, непоколебимости и непогрешимости, в конце выходит наружу. Изменились внешний облик и сознание Калошина, как изменилось и восприятие окружающих его людей — Марины, Рукосуева, Камаева, Виктории. Страх скорой смерти, стыд за содеянное на какое-то время переплавили бессердечную, жестокую волю Калошина в необходимость покаяться в своих грехах, сделать завещание. Земная жизнь в эти мгновения теряла для Калошина свою прелесть и прежнее значение. По-семейному теплая и тревожная атмосфера сменила холодность и кажущуюся таинственность начала. Вся пьеса, как и ее герои, перешла в другую тональность. Возродившийся на несколько минут Калошин находится среди непритворно любящих и сочувствующих (тоже всего лишь несколько минут) жены, друзей, обитателей гостиницы. В эти мгновения Калошин по-настоящему счастлив, он добр и не одинок.

Таково композиционное взаимодействие начала и конца. Они освещают, оттеняют и дополняют друг друга силой контраста. От воли режиссера зависит подчеркнуть, выявить или затуманить этот контраст.

Но есть контрасты и внутри каждого отдельного события. Возьмем сцену обхода Калошиным гостиницы после одиннадцати часов, когда он застаёт в номере Виктории Потапова. Это завязка пьесы. Калошин намеками, деликатно начинает «обработывать клиентов», желая получить от них выкуп за «ночь любви». Виктория и Потапов вначале не понимают, чего от них хотят. Тогда Калошин решает не церемониться, идет напрямик — деньги, мол, клади на бочку и тогда люби сколько хочешь. Он говорит без обиняков, твердо, но не грубо. Мирнолюбивый тон, по его мнению, беспроегрышный, Калошин не однажды прибежал к нему в подобных ситуациях. Однако на этот раз получилась осечка — клиенты попались прижимистые. Виктория и Потапов понимают, к чему клонит Калошин, но денег не дают. Получив отпор, Калошин приказывает Потапову уйти в свой номер, но Виктория его останавливает и говорит Калошину: «Вы уходите». Калошин на минуту теряется:

Калошин. То есть как? <...> Да вы что? Вы что, уважаемая, законов не знаете?

Виктория. Не знаю.

Калошин. Не знаете? Так могу вам разъяснить.

Потапов. Послушайте...

Калошин (*перебивает*). И вы не знаете? И вам могу разъяснить.

Виктория. Ну?

Калошин. Вы зарегистрируйтесь сначала, а потом уж закрывайтесь. Потом — пожалуйста. Милости просим. <...> А сейчас прошу вас из женского номера.

Виктория. Нет! Я не могу...

Потапов. Хорошо. Я уйду. Но вы... вы извинитесь. Перед девушкой извинитесь.

Калошин. Это за что, интересно?

Потапов. За оскорбление. Неужели вы не понимаете, что вы ее оскорбили?

Калошин (*сердится*). Во-первых, извиняться буду не я, во-вторых, извиняться будете вы, и притом не перед ней, а перед вашей законной супругой. А пока прошу вас пройти в свой номер. По-хорошему.

В этой сцене Калошин «ставит на место» Викторию и Потапова. Сначала он оскорбляет девушку, а когда Потапов вступается за нее, переключается на Потапова. Здесь со всей полнотой раскрывается лицо Калошина — хама, «начальника», хозяина.

Атмосфера насыщенная, накаленная до предела, тон у всех повышен. Потапов колеблется — такой «администратор» может пойти на все: очернить перед сослуживцами, донести начальству или жене.

Дальше — высшая точка события. По радио звучит шум стадиона: начинается второй тайм футбольного матча.

Потапов. Нет, хватит! Теперь я отсюда не уйду.

Виктория. Правильно.

<...>

Калошин. Это вы так думаете, что не уйдете, а на самом деле не только уйдете, но вполне и выскочить можете.

Шум стадиона.

Потапов. Нет, не уйду. Делайте, что хотите, зовите милицию, а я... Я буду слушать репортаж.

<...>

Калошин (*подошел, выключил радиоприемник*). Все.

Потапов. Не мешайте, я вам не советую. (*Включил радиоприемник.*)

Голос комментатора. ...нападение и защита...

Потапов. Не трогайте!

Калошин выключил радиоприемник. Потапов включил. Калошин выключил радиоприемник и схватил Потапова за руку.

Калошин (*тащит Потапова к двери*). Добром не хотите... Слов не понимаете...

Потапов. Не смейте. (*Упирается.*)

Виктория (*помогает Потапову*). Не имеете права!

Потапов. Отпустите!

Возня у двери, в результате которой Калошин взашей выталкивает Потапова за дверь. Стоят друг против друга, один по ту сторону порога, другой — по эту. Оба тяжело дышат.

Калошин. Предупреждал?.. Предупреждал...

Потапов. Вы мне за это ответите!

Виктория. Вы ответите!

Потапов. Даю вам слово, так я это не оставлю.

Калошин. Давай, давай...

Потапов. Вы меня попомните...

Виктория. Попомните!

Потапов. Я вам обещаю. (*Уходит.*)

Калошин. Давай, давай... Видали мы таких... донжуанов...

В этой сцене в Потапове просыпается болельщик, для него никто сейчас не страшен, даже этот «царек» Калошин. Потапов восстал против «калошинщины». Калошин не остается в долгу: мало того, что он выключил радио, но вытолкал Потапова за дверь. Исполнив свое «святое» дело, Калошин вздохнул с облегчением. Порядок наведен, поставлены все точки над «і». Здесь *кульминация* завязки. Все события строятся по нарастающей, от пиано до форте и фортиссимо. Темпо-ритм сначала вальжный, упругий, потом клокочущий, эмоционально наполненный.

Завязка, как и вся пьеса, трехчленна, состоит из трех моментов (сцен):

- предположения и сделки,
- восстания Потапова,
- самосуда.

Следует констатировать, что любая часть композиции драмы или спектакля, будь то развязка, развитие действия, кульминация или другой компонент, есть самостоятельное целое со своими «моментами наибольшего напряжения сил и окраски» (М. А. Чехов), т. е. кульминациями.

«Целое есть то, что имеет начало, середину и конец» [*Аристотель*, 1957, с. 62].

Так, идя от события к событию, препарируя каждую часть, эпизод, картину, можно докопаться до самой сути, до «молекулы», из которой родилось произведение. Каждая отдельная сцена, разобранный до мелочи, откроет режиссеру свой истинный смысл и значение. Он легко сможет отличить важное от второстепенного и не потеряется в деталях. Он пройдет по основным линиям пьесы. Подобный подход к работе над пьесой есть наиболее правильный путь в постановочной деятельности режиссера. Он ограждает его как от формализма и произвола, так и от абстрактной предвзятости и дает возможность каждый раз

по-новому подходить к живому материалу литературного произведения, избегая рутины, трафарета и штампа.

Часто, ставя спектакль, режиссер пользуется так называемыми *постановочными акцентами*. Акценты, с одной стороны, не позволяют отклоняться от основной идеи пьесы и — с другой, дают ему возможность выявить и осуществить *свою* режиссерскую интерпретацию пьесы и свой режиссерский замысел постановки.

Работая над замыслом постановки и реализацией композиции спектакля, режиссер проходит три этапа:

Во-первых, он изучает пьесу, определяет ее тему, идею, конфликт и т. д. Важно, чтобы эти параметры пьесы были определены режиссером не случайно, не по первому, пусть даже яркому, но часто поверхностному впечатлению, а после глубокого и всестороннего ее изучения.

Во-вторых, он изучает автора, его индивидуальные особенности, манеру письма, язык и т. д. Обогатившись этим, режиссер направляет свои усилия на практическое применение материалов, расширяющих понимание пьесы, характера, эпохи, в которых происходят события, изображаемые в пьесе, в данном произведении.

В-третьих, он составляет постановочный план, который является первоначальной формой реализации режиссерского замысла и композиции будущего спектакля.

«Тщательная проработка режиссером всех составных частей постановочного плана, — пишет Н. Горчаков, — глубокое изучение пьесы, правильное распределение ролей, определение точной композиции будущего спектакля, его ритма, принципов оформления — на все эти крупнейшие разделы режиссерской работы над пьесой лучше затратить лишнее время в период возникновения режиссерского замысла и разработки постановочного плана, чем впоследствии на ходу, в процессе созидательной работы над спектаклем менять текст, заменять актеров, художника и отказываться от собственных режиссерских убеждений» [Н. М. Горчаков, 1956, с. 109–110].

Как ответить на вопрос, почему режиссер добивается, чтобы актер выходил именно в таком «рисунке», и в то же время устанавливает на сцене такой-то свет и хочет, чтобы доносился такой-то

шум и стояла легкая (или тяжелая) мебель, а от этого у актера возникло то или иное самочувствие и в течение всего акта или спектакля поддерживалась бы соответствующая атмосфера? Создание композиционной структуры спектакля ближе всего напоминает творчество композитора. Чайковский сказал по поводу рождения замысла Четвертой симфонии: «Как пересказать те неопределенные ощущения, через которые переходишь, когда пишется инструментальное сочинение без определенного сюжета? <...> Обыкновенно вдруг, самым неожиданным образом, является зерно будущего произведения. Если почва благодарная, т. е. если есть расположение к работе, зерно это с непостижимой силой и быстротой пускает корни, показывается из земли, пускает стебелек, листья, сучья и, наконец, цветы. Я не могу иначе определить творческий процесс, как посредством этого уподобления. Вся трудность состоит в том, чтобы явилось зерно и чтобы оно попало в благоприятные условия» [*П. И. Чайковский*, 1934, с. 216].

Список литературы

- Аристотель*. Поэтика. М., 1957.
- Белинский В. Г.* Избранные сочинения. М., 1947.
- Большой энциклопедический словарь. М., 1987.
- Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1970–1972. Т. 3. М., 1971.
- Горчаков Н. М.* Работа режиссера над спектаклем. М., 1956.
- Сахновский В. Г.* Мысли о режиссуре. М.; Л., 1947.
- Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк. В 3 т. М.; Л., 1934–1036. Т. 1.
- Чехов М. А.* Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 2.
- Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения. В 6 т. М., 1964–1971. Т. 4. М., 1968.

С. Г. БИРМАН: «ТЕЛО ОБРАЗА»

Статья посвящена творческому методу известной актрисы Серафимы Германовны Бирман. Анализируется ее оригинальный способ создания художественного образа. Центральной становится проблема взаимодействия актера и образа. У Бирман в основе процесса построения «тела образа» лежит синтез. Ее художественная практика и теоретические разработки сравниваются с творческими поисками М. А. Чехова.

Ключевые слова: Бирман, Чехов, актер, тело, образ, воображение, движение.

Ir. Shestova. S. G. BIRMAN: «BODY IMAGE»

The article is devoted to the creative method designed by famous actress S. G. Birman. The author analyses her original way of creating artistic images. The article is centered around the problem of interaction between the actor and the image. Birman's process of constructing «body image» is based on the principum of synthesis. Her artistic practice and theoretical developments are compared with the creative search of M. A. Chekhov.

Key words: Birman, Chekhov, actor, body, image, imagination, movement.

Актриса, педагог и режиссер Серафима Германовна Бирман (1890–1976) в своих теоретических работах по актерскому мастерству постоянно обращалась к проблеме формирования сценического образа. Центральным становился вопрос о создании так называемого *тела образа* — книга Бирман «Труд актера» (1939) включает в себя отдельную главу под таким названием. Считая основой актерского мастерства искусство перевоплощения, Бирман акцентировала самостоятельность понятия «тело образа» относительно тела самого актера. По ее убеждению, необходимо «стать ваятелем тела „образа“», а не демонстриро-

* Шестова Ирина Юрьевна — аспирантка сектора театра Российского института истории искусств, Санкт-Петербург. Тел.: 8-911-828-48-43.

вать на сцене свое «каждодневное тело» [С. Г. Бирман, 1962, с. 234]. Как только тело актера оказывается на подмостках, оно превращается в гибкий и пластичный материал. Своим телом нужно овладеть в совершенстве, чтобы оно легко могло превратиться в «тело образа». Для этого актеру следует помнить, «что все тело, все, без исключения, — его инструмент, что все оно выразительно. <...> Актер должен музыкально располагать ударами тела. <...> В теле, так же как и в интонациях, есть ритм, мелодия, музыка» [С. Г. Бирман, 1939, с. 75, 88]. Самой Бирман приходилось осваивать непростой «инструмент»: она была очень высокого роста, худая, с длинными руками и большим носом. Выразительность собственной внешности актриса считала громадной преградой на пути к созданию «тела образа». По ее мнению, гораздо легче работать над ролью, имея правильное и гармоничное тело. Бирман признавалась, что всякий раз вынуждена преодолевать барьеры, которые ставят ей ее нос, небольшие глаза и рот. Оказываясь на сцене, актриса запрещала себе быть самой собой и бывала довольна своей внешностью только тогда, когда она как личная таяла и переливалась в новую форму — в сценический образ [Автобиографические записи С. Г. Бирман, 1935, л. 24].

В своих утверждениях Бирман во многом совпадала с тем, о чем говорил ее выдающийся коллега по Первой студии МХТ и МХАТ-2 М. А. Чехов. Чехов подробно останавливался на процессе создания формы образа в главе «Тело актера» (книга «О технике актера»). У Чехова над телом актера властвует его воображение, чувства и воля, именно они делают его подвижным и гибким: «Актер имеет дело с подвижной формой своего тела. Выразительность его зависит от чувства формы». Иными словами, чем лучше актер чувствует свое тело и владеет им, тем выразительнее будет его сценический образ. Чехов говорил о мудром теле и о музыке его движений: «стаккато, легато, медленно, быстро» [М. А. Чехов, 2007, с. 424]. Бирман тоже всегда старалась услышать музыку тела, смену его ритмов. Как и Чехов, актриса считала, что лишь через верное физическое действие можно добиться сценической правды: «Мне нужна экстериоризация внутреннего мира — внешнее выражение психической деятельности» [Автобиографические записи С. Г. Бирман, 1935, л. 23]. Правильное физическое движе-

ние, по ее мнению, непременно вскрывает внутренние толчки воли. Образ может определиться только тогда, когда актер будет знать рисунок физических движений [С. Г. Бирман, 1939, с. 88, 89]. Стоит подчеркнуть, что под «внешним выражением» Бирман подразумевала отнюдь не буквальное отображение отдельных физических действий, а передачу образа движений, возникших в воображении. «Вы должны найти “плоть образа”, вполне соответствующую его психике, вы должны найти форму, вызванную к жизни содержанием и в то же время воздействующую на содержание» [там же, с. 73], — призывала актриса, обозначая непосредственную взаимосвязь тела образа с его внутренним миром. Собственно, у Бирман созданная ею форма становилась содержательной сама по себе. Репетируя роль жены судовладельца Матильды Босс в спектакле Первой студии МХТ «Гибель „Надежды“» (1913), актриса нашла свою героиню «от губы». Глупый рот, со слюнявой губой, похожий на кошелек с испорченным затвором, притянул за собой и остальные элементы образа — одутловатость, «утиную» походку с такими же «утиными» мозгами [С. Г. Бирман, 1962, с. 84]. Таким образом, «утиная» походка охарактеризовала главные качества Матильды Босс: ее глупость и «наивно-идиотское самомнение» [там же]. Выразительная губа, появившаяся в самом начале работы над ролью, стала центром «тела образа», тем самым «центром», о котором впоследствии подробно заговорил М. Чехов. Он считал, что для актера крайне важно обнаружить Воображаемый Центр Тела. Найти такой центр, по Чехову, означает «глубже и тоньше» овладеть «характерностью роли» [М. А. Чехов, 2007, с. 433]. Обнаружение «характерности» роли и для Бирман становилось ключевым моментом в работе актера. «Нет нехарактерных образов», — заявляла вслед за К. С. Станиславским Бирман, именно «в обретенной внутренней характерности, в неповторимости образа таится главный и жгучий интерес как для актера, исполняющего роль, так и для зрителя» [С. Г. Бирман, 1953, с. 139–140]. Тело персонажа напрямую зависит от свойственных ему черт. Чехов приводил в пример случай, когда актеру нужно изобразить ленивого, неповоротливого и медлительного человека. Учитывая заданные характеристики, актерское воображение рисует полное и неуклюжее тело, низкий рост и опущенные плечи [М. А. Чехов, 2007, с. 433]. Получается совершенно другое тело, со-

вершенно не похожее на тело самого актера. Задача последнего — передать это новое тело. Во всем этом процессе чрезвычайно важна творческая фантазия, так как именно она позволяет создать новое тело, подчас совершенно нереальное. Как и другие знавшие Бирман люди, ее ученик актер Л. Ф. Лосев свидетельствовал, что «Серафима Германовна обладала сверхъестественным воображением» [Л. Ф. Лосев, 1999, с. 47]. Так, например, возникало фантастическое тело Вдовствующей королевы в спектакле Первой студии МХТ «Эрик XIV» (1921). Одержимая жаждой власти беспощадная королева разводила руки подобно тому, как летучая мышь расправляет свои крылья. Ее мертвенно-бледное полупарализованное лицо с черными бровями напоминало зловещую маску. Бирман вспоминала, как однажды за гримировальным столом она случайно так приклеила верхние ресницы глаза к глазной впадине, что он не смог закрыться, в результате чего получился парализованный глаз. Впоследствии этот неожиданно найденный «паралич» стал частью «тела образа» Вдовствующей королевы, еще больше подчеркнув ее ужасающую сущность.

Для того чтобы уметь создать в воображении и воплотить «тело образа», необходимо максимально использовать возможности собственного тела. Нельзя забывать, что оно, «как всякое физическое тело, объемно, имеет три измерения» [С. Г. Бирман, 1939, с. 75]. Бирман верила в выразительность затылка, лопаток, икр, потому что была убеждена в том, что «тело говорит иногда красноречивей слов» [там же, с. 76]. Его движения содержательны, в них всегда есть подтекст. Актер, существующий по законам условного сценического времени, должен тщательно и предельно точно отбирать необходимые именно для него физические движения тела. Ему следует добиваться верного «распределения мышечной энергии» [там же, с. 87]: напрягать и расслаблять мышцы тела, соблюдая интервалы, которые существуют в силе или слабости мышц. Многие работы Бирман отличались предельной четкостью внешнего рисунка. Ее нередко сравнивали с художником-графиком, лаконично и точно выписывающим контуры предметов. Так, к примеру, Бирман прорисовывала образ маникюрши Тамары в спектакле МХАТ-2 «Евграф — искатель приключений» (1926). Тамара мнила себя неотразимой красавицей, покорительницей мужских сердец.

Поймав на себе взгляд очередного клиента, Бирман — Тамара вздергивала брови, презрительно складывала губы и с капризной шепелявой интонацией произносила первые слова. Укрупняя и заостряя внешние черты, Бирман придавала образу объем и выразительность. Посредством тела актриса стремилась как можно полнее передать внутренний мир своих героинь, показать их в разных гранях. Создавая «тело образа», Бирман синтезировала различные черты персонажа, заставляла их сосуществовать друг с другом. В облике королевы Анны из спектакля «Человек, который смеется» (МХАТ-2, 1929) сочетались дряхлость и младенчество. Внезапно из-за горы подушек показывалось ее «маленькое, густо-розовое, как у заплаканного младенца» лицо. «На мне был парик с пролысынами, и на беспомощных „моих“ кудельках сидел тщедушный, почти младенческий чепчик» [С. Г. Бирман, 1962, с. 195], — писала Бирман. Возникло странное впечатление: то ли это младенец с пробивающимися волосиками, то ли лысеющая столетняя старуха. Церемонии облачения в королевский наряд предшествовало буквально «разоблачение» — раздевание: «На глазах зрителей я спускала с себя на пол розовый халат, беспардонно выдирала из него ноги, когда халат падал на пол, и представала перед зрителями в одной сорочке». Ссохшееся, худое тело придворная дама облачала в «роскошное бархатное платье, отделанное золотом», а лысую голову «покрывала затейливо причесанным париком» [там же]. С одной стороны, в «теле образа» актриса отражала полновластие королевы, а с другой — банкротство женщины.

Подчеркнем, что, работая над каждой из своих ролей, Бирман включалась в игру с собственным телом, передавая тем самым свое отношение к изображаемому герою. «Тело образа» у Бирман строилось посредством сложных взаимоотношений между телом актера и телом персонажа. Отношение исполнителя всегда включено в создание «тела образа». Как актер влияет на тело персонажа, так и характерные черты персонажа изменяют актерское тело. На этом вопросе акцентировал внимание и Михаил Чехов: «...не только вы играете созданными вами телом и центром, но и они играют вами, вызывая новые душевные и телесные нюансы в вашем исполнении» [М. А. Чехов, 2007, с. 434]. Эту сложную взаимосвязь можно усмотреть там, где Бирман го-

ворит о процессе создания образа Улиты в «Тени освободителя» (МХАТ-2, 1931): «Оттого, что я вдруг согнулась в три погибели, оттого что руки у меня удлинлись, стали почти как у обезьяны, оттого начал складываться во мне и соответствующий этому физическому облику особый строй мышления. <...> Через ощущение уродливой оболочки, через телесный футляр я начала видеть Улиту и изнутри» [С. Г. Бирман, 1962, с. 250]. В своих теоретических работах Бирман неоднократно заявляла, что не является сторонником метода построения образа «от себя», а также не поддерживает тех, кто слепо подражает выдуманному идеалу. Ее цель — это создание сложного «я» на сцене, куда входит «и „я“ самого актера и „я“ образа» [С. Г. Бирман, 1939, с. 78]. «Тело образа» у Бирман было всегда многогранно и содержательно. В нем сопрягалось множество смыслов, и в итоге возникало глубокое обобщение, ощущение внутреннего масштаба роли. Образы Бирман существовали не во времени, а в пространстве, поэтому даже эпизодические роли обретали глубину и объем. Такой способ построения образа, «не развивающегося во времени, а чисто пространственно обрастающего психологическими подробностями», исследователь П. П. Громов называл «синтетическим, в противовес аналитическому раскрытию во временной последовательности развивающегося, меняющегося характера» [П. П. Громов, 1994, с. 125]. «Синтетический» актер задает образ сразу, «крупным планом», «монументально», не раскладывая на «ряд психологических оттенков» [там же, с. 123]. Образ развертывается из одной детали, как, к примеру, у Бирман, когда она работала над упомянутой выше Матильдой Босс. Актриса нашла центральную деталь, за которой последовало и все остальное: мимика, тело, походка. Образы, созданные Бирман, жили не по законам привычной логики, их нельзя назвать жизнеподобными. Актриса фокусировала свой взгляд на сути роли, после чего ей удавалось материализовать нематериализуемое в реальной жизни. Безнравственная и подлая Улита ассоциировалась у Бирман с мерзкой прожорливой крысой, и на сцене возникал нереальный образ тощего скрюченного осклизлого существа с круглым животиком и «крысиной» косой. В этом облике не то человека, не то грызуна обнаруживалась противоречивая сущность персонажа. Бирман одновременно передавала и траге-

дию раба, и чудовищную жестокость тирана. Художественная выразительность и глубина образа достигались в результате столкновения противоположных черт. На соединении несоединимого, на выявлении противоречий строилась каждая роль Бирман — гротескное «тело образа» ее персонажей.

Список литературы

Автобиографические записи С. Г. Бирман. 1935 [1946] // РГАЛИ. Ф. 2046. Оп.1. Ед. хр. 187.

Бирман С. Г. Поэзия театральности // Театр. 1953. №11.

Бирман С. Г. Путь актрисы. М., 1962.

Бирман С. Г. Труд актера. М.; Л., 1939.

Громов П. П. Написанное и ненаписанное. М., 1994 (гл. «Ансамбль и стиль спектакля»).

Лосев Л. Ф. «Да поможет нам Бог и марксизм-ленинизм!» // Театральная жизнь. 1999. №4.

Чехов М. А. О технике актера // Станиславский К. С. Работа актера над собой; Чехов М. А. О технике актера: Антология. М., 2007.

ВОСПИТАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ВНИМАНИЯ СТУДЕНТОВ ФАКУЛЬТЕТА ЭСТРАДЫ

Специфические условия эстрадного искусства диктуют особую необходимость для артиста эстрады владеть и управлять своим вниманием. Статья посвящена вопросу воспитания сценического внимания у студентов эстрадного факультета, содержит анализ накопленного театрального, эстрадного и методического опыта в этой области.

Ключевые слова: воспитание, сценическое внимание, студенты факультета эстрады, развитие, путь, прием, обучение, теория, метод, виды внимания: непроизвольное, произвольное, послепроизвольное, упражнение.

E. Kollegova. The cultivation of stage attention among students
of variety arts faculty

This article is devoted to the cultivation of stage attention as an inalienable part of the educational process at the variety arts faculty.

Specific conditions of variety arts expose a variety artist's need to master and manage his or her own attention. This work is the first attempt to analyse the accumulated theatre and variety experience of the former generations aiming at creating the methodology of cultivation and development of stage attention among students of the variety arts faculty. This work features the data presented at theoretical and practical conferences held at university level, the works of theatre experts, various publications concerning arts synthesis, books and articles by eminent theatre and variety arts specialists, some manuals on pedagogics and psychology, memoirs, special literature devoted to the issue as well as personal experience of the author.

Key words: upbringing of stage attention among students of variety arts faculty, progress, way, teaching, training, faculty, department, evolution of the student, mastery, element, theory, method, types of attention: involuntary, voluntary and after — voluntary, exercises on development of stage attention, specific conditions, work, study.

* *Коллегова Елена Аркадьевна* — аспирантка кафедры эстрадного искусства Российской академии театрального искусства — ГИТИС. Тел.: 8-926-228-71-52.

Воспитание и развитие сценического внимания является одной из важнейших задач в овладении основами актерской профессии. Специфические условия, в которых развивается современное эстрадное искусство, выявляют необходимость для артиста эстрады в полной мере владеть и управлять своим вниманием. «Внимание — один из важнейших элементов психической деятельности, включающий направленность и сосредоточенность сознания на определенном объекте» [А. Л. Гройсман, 2003, с. 50]. Именно цепкое и натренированное внимание позволяет актеру чувствовать себя на сцене уверенно: ему просто некогда отвлекаться, он занят согласованием своих сценических действий с объектами внимания на сцене. «Дом кладут по кирпичу, — говорил Станиславский, — а роль складывают по маленьким действиям. Нужно так занять свое внимание на сцене, чтобы не давать ему засасываться в зрительный зал. Когда летчика спросили, не боится ли он летать, он отвечал, что ему некогда бояться. Так и актеру должно быть некогда отвлекаться и бояться. Наша техника в том, чтобы заинтересовать себя ролью в публичном одиночестве» [цит. по: Г. Кристи, 1952, с. 190].

Проблеме воспитания сценического внимания студентов театральных вузов посвящено большое количество исследований, статей и научных трудов. Но если сфера изучения внимания драматического актера исследуется театральной педагогикой достаточно давно и имеет многочисленные интересные разработки и методики, то область исследования внимания эстрадного артиста является малоизученной. Да и сам термин *эстрадная педагогика* стал употребляться совсем недавно [Т. И. Тетеревкова, 2002, с. 12].

В разработке методологии воспитания и развития сценического внимания студентов эстрадного факультета существуют некоторые трудности, определяемые спецификой данного вида искусства как такового. «Эстрадное искусство объединяет разнообразные жанровые разновидности, общность которых заключается в легкой приспособляемости к различным действиям публичной демонстрации, в кратковременности действия, в концентрированности его художественных выразительных средств» [Е. Кузнецов, 1958, с. 19].

Эстрадная педагогика начала развиваться не так давно — упоминание об открытии первых эстрадных школ относится

лишь к началу XX века [Е. Д. Уварова, 2004, с. 261]. Сам термин эстрада появился сравнительно недавно, на рубеже XIX—XX веков (хотя само искусство насчитывает многовековую историю), и «невозможно отыскать в истории имя человека или некую группу лиц, впервые употребивших в России слово „эстрада“ для обозначения всей сферы искусства» [С. С. Клитин, 2008, с. 158]. Термин *эстрада* не является международным и однозначным. Например, на Западе «привычное для нас понятие *эстрадное искусство* мировой эстетической наукой до сих пор не признано. И даже в бытовой, повседневной речи за рубежом это словосочетание не применяется вовсе» [С. С. Клитин, 2005, с. 4]. По верному замечанию Леонида Утесова, «эстрада — понятие, трудно поддающееся точному определению. Но она, несомненно, настолько иногда близка к театру, что границу провести почти невозможно» [Л. О. Утесов, 1961, с. 149].

Теория эстрады создается на наших глазах. Большой вклад в развитие этой отрасли науки внесли теоретические работы ведущих эстрадоведов страны — Е. Д. Уваровой, С. С. Клитина, Ю. А. Дмитриева¹.

Размышляя о теории эстрады, С. С. Клитин отметил важную особенность: «Известно, что теория не складывается до той поры, пока отрасль исторически очень молода. Эстрадное искусство сегодня находится еще в „вулканическом периоде“ своего развития, когда определенность очертаний только вырисовывается, роды и жанры формируются, проверяются временем, уточняются их фун-

¹Педагогике эстрады посвящены сборники научных трудов «О воспитании режиссеров эстрады и массовых представлений» (1980), «Проблемы развития современного эстрадного искусства» (1988), «Актуальные проблемы воспитания актерских и режиссерских кадров эстрады в вузе» (1987), где помещены статьи эстрадных педагогов Москвы и Санкт-Петербурга; а также исследования основателя кафедры эстрадного искусства РАТИ — ГИТИС, народного артиста СССР профессора И. Г. Шароева («Многоликая эстрада» (1995), «Режиссура эстрады и массовых представлений» (1986), «Драматургия массового действия» (1979) и др.). Хотелось бы отметить научные труды практиков эстрадного искусства: профессора, доктора искусствоведения, заведующего кафедрой эстрады и музыкального театра СПбГАТИ (ЛГИТМиК) И. А. Богданова [И. А. Богданов, 2005] и его ученицы, кандидата искусствоведения Т. И. Тетеревковой [Т. И. Тетеревкова, 2002]. Эти работы напрямую с темой нашего исследования, однако, не связаны.

кциональные особенности. Вместе с тем именно сейчас, вероятно, наступает самый подходящий момент для того, чтобы сложившиеся на практике элементарные основы теории эстрады, будучи осмысленными и дополненными, начали бы помогать эстраде в ее дальнейшем становлении» [С. С. Клитин, 1987, с. 7–8]. Аудитория эстрады велика, популярность этого вида искусства огромна. Вот почему вопросы подготовки нового поколения артистов эстрады являются не только прикладными, методическими вопросами одного из направлений театральной педагогики, но, по сути, определяют будущее развитие эстрадного искусства. В одном из своих интервью народная артистка СССР А. Б. Пугачева сказала: «...эстрада нуждается в принципиальном обновлении, ей необходим новый импульс, который могут ей дать не один-два модных шлягера, но новое поколение исполнителей» [см.: А. О. Беляков, 2009, с. 222]. В стремительно меняющемся мире эстрадная педагогика складывается постепенно, «нащупывая» свои дальнейшие пути развития. Будущих артистов эстрады воспитывали так же, как артистов драматических [И. Г. Шароев, 2003, с. 400], но при этом не учитывали их универсальность и персонафицированность. Сегодня эта отрасль искусствознания остро нуждается в новых программах и учебных пособиях, которые отражали бы эволюцию в данной области. Нужно понимать, что драматический артист и эстрадный артист — это разные художники. Г. А. Товстоногов дал емкое и точное определение отличительным признакам артиста драматического театра от эстрадного: «Артист Е. Лебедев делает старый, хрестоматийный номер — рыболов. Если же этот этюд сделает, например, А. Райкин? Изменится он качественно? Непременно. У эстрадного артиста всё будет более кратко и выразительно, у драматического — более подробно и достоверно» [Г. А. Товстоногов, 1984, с. 188]. Следовательно, воспитывать нужно не художника — артиста драмы, а художника — артиста эстрады, что отнюдь не противоречит необходимости для артиста эстрады владеть базовыми элементами мастерства актера. И на кафедре эстрадного искусства РАТИ–ГИТИС, и на аналогичной кафедре СПбГАТИ понимают это и выступают категорически против утверждения, что сначала нужно научить студента быть хорошим артистом, а затем уже заниматься эстрадной практикой. Как верно заметил профессор

И. Г. Шароев, «основа остается одна, ибо цели и задачи одинаковы у всех видов зрелищных искусств» [И. Г. Шароев, 1980, с. 3].

Современный опыт эстрады говорит о том, что наметившаяся тенденция сочетания мастерства актера и технической виртуозности исполнения номера определенного жанра прочно входит в жизнь. Многие компоненты профессии артиста эстрады опираются на общие фундаментальные принципы, присущие драматическому театру, музыкальному театру, цирку, но «дальше на этом фундаменте строятся совершенно разные конструкции, возведение которых идет по неодинаковым правилам» [И. А. Богданов, 2004, с. 6]. Ведется поиск новых, интересных, перспективных путей развития, и «если не искать, то встанешь в ряд с теми, кто был до тебя» [Л. Гречишниковна, 2002, с. 291].

Наша работа — первая попытка анализа и осмысления предшествующего театрального и эстрадного опыта, в целях дальнейшей разработки и создания методологии воспитания и развития сценического внимания у студентов эстрадных факультетов.

Виды внимания

В реальной жизни не существует такого состояния, при котором внимание бодрствующего человека не было бы занято каким-либо объектом. Станиславский называл внимание центром человеческого поведения, именно на внимание и надо «ставить упор, его надо развивать и контролировать» [Беседы К. С. Станиславского, 1947, с. 62]. Владение вниманием связано с деятельностью органов чувств (зрения, слуха, осязания, обоняния, вкуса), способностью мыслить и действовать. Психологами установлена связь между вниманием и всеми психическими процессами — памятью, мышлением, воображением и эмоциями. В современной психологии существует следующая классификация видов внимания: *непроизвольное, произвольное, послепроизвольное* [см. подробнее: А. В. Толшин, 2001, с. 105].

Непроизвольное внимание — это способность человека сосредоточиться на объекте без сознательного намерения и без волевых усилий. Работы И. П. Павлова, которые так интересовали К. С. Станиславского, доказали, что физиологической основой непроизвольного внимания является безусловный рефлекс, благодаря которому человек взаимодействует с окружающей средой.

Сигнальные раздражители окружающей действительности запускают механизмы непроизвольного внимания. Для того чтобы создать импульс для возникновения непроизвольного внимания, необходимо организовать специальную внешнюю среду (фоновую или функциональную музыку, цветоосвещение, как, например, это используется в методе интенсивного обучения иностранному языку болгарского психогигиениста Т. Лозанова).

Произвольное внимание — это специально организованный психический процесс, при котором происходит преднамеренная, сознательная активация волевых компонентов личности и второй сигнальной системы. Для управления вниманием и сознательного направления его на объект или вид деятельности, как правило, подключаются волевые акты с применением установок в форме внутреннего монолога и саморегулирующихся процессов («Внимание! Нужно услышать!» и т. д.).

Произвольное внимание включается тогда, когда мы сами выбираем объект. Эту стадию концентрации внимания и называют творческой (сценической), т. к. происходит уже сознательный отбор и анализ информации.

Послепроизвольное внимание (или, как его иногда называют, «вторичное непроизвольное внимание», которое, в отличие от первичного, не носит сознательного целенаправленного характера) включается в ситуациях усталости и рассеянности, когда его снова можно организовать сознательно и целенаправленно, без применения постоянных волевых усилий.

Воспитание сценического (творческого) внимания

Внимание актера воспитывается и развивается ежедневным тренингом. Оно зависит, по мнению Н. М. Горчакова, от умения «видеть, наблюдать, изучать жизнь глазом, ухом, сердцем и умом художника, отбирающего в жизни необходимый для его творчества типический материал» [Н. М. Горчаков, 1958, с. 44]. Внимание — «это первое колечко невидимой цепи, за которое мы пытаемся зацепить жар-птицу творчества» [М. О. Кнебель, 2005, с. 54]. Однако специфические особенности эстрадного искусства вносят коррективы в привычную учебную программу драматических школ. Эстрадное искусство, в силу его многожанровости и «многооставности», имеет свои особенности: владение спецификой твор-

ческого общения со зрительным залом, специфическое мастерство переключения (выхода из образа и возврата в него), другой подход к проблеме перевоплощения; высокая концентрированность выразительных средств; кратковременность происходящего, лаконизм; неожиданность, умение удивить зрителей каким-либо невероятным сюжетным ходом или новым, неожиданным актерским качеством; гротеск; умение создать необходимую атмосферу в зрительном зале; яркая индивидуальность исполнителя; владение законами и эстетикой эстрадного номера. Одна из главных особенностей эстрады — специфическое общение со зрительным залом (отсутствие так называемой четвертой стены) — и создает более сложную, интегральную природу эстрадного искусства. Эту характерную черту в конце 1910-х годов отметил Н. Е. Эфрос, который сказал, что эстрадный артист — это человек, существующий «на грани двух миров» [см.: *Л. И. Тихвинская*, 1995, с. 342].

Долгое время эстрада занимала место «незаконнорожденного младенца в семье классических искусств» [Эстрада: что? где? зачем?, 1988, с. 49]. Вспомним известное изречение А. В. Луначарского: «Все более или менее добропорядочное в старом искусстве — охранять... К новым явлениям относиться с разбором» [*А. В. Луначарский*, 1964, с. 466]. Лишь в начале этого века данное утверждение получило свое дальнейшее развитие. С. С. Клитин говорит о том, что эстрадное искусство представляет собой синтез многих видов искусств, следовательно, «любое соединение, сочетание, взаимопроникновение хотя бы двух разновидностей искусства уже рождает нечто новое, содержащее в себе признаки обоих начал» [*С. С. Клитин*, 2002, с. 313]. Эстраднему искусству достались от предков «наследственные гены» площадного искусства мимов и скоморохов и гены драматического театра. Соединившись вместе, они создали удивительную природу этого вида искусства, наложившую специфический отпечаток на все проявления актерского существования на эстраде, в том числе и на элементы внутренней техники актера, и в частности на сценическое внимание.

Л. С. Выготский в «Психологии искусства» утверждал, что «искусство есть особый способ мышления, который в конце концов приводит к тому же самому, к чему приводит и научное познание... но только другим путем. Искусство отличается от науки

только своим методом, т. е. способом переживания, т. е. психологически» [Л. С. Выготский, 1987, с. 31]. Французский ученый Жак Бенвенист в 1988 году произвел эксперимент, целью которого было исследование основных признаков гомеопатии. Лекарство было разведено водой настолько, что его уже невозможно было обнаружить клиническими методами. Оказалось, что этот раствор, который, по существу, был уже водой, воздействовал на больных так же, как и неразведенные лекарства [см.: М. Эмото, 2008, с. 16]. Таким образом, соединение двух веществ (гомеопатического и дистиллированной воды) создало синтезированную природу нового вещества, которое унаследовало признаки и одного, и другого. Рассмотрим, как этот закон действует в области художественного творчества. «Художественный синтез, как известно, не механическое единство составных частей. В любой задаче синтеза единство нескольких видов искусства всегда опирается, говоря „схематично“, на некоторый „общий знаменатель“ формы, т.е. на своего рода художественный интеграл от типологических принципов каждого из видов искусства» [В. И. Тасалов, 1978, с. 21]. А. Зись утверждает, что художественный синтез позволяет «выявить некоторые такие „резервы“ искусства, которые скрыты до тех пор, пока мы имеем дело с каждым искусством в отдельности» [А. Я. Зись, 1978, с. 20].

Из этого мы можем сделать вывод, что интегральная природа эстрадного искусства создает специфические особенности существования актера на эстраде и выявляет более сложную структуру сценического внимания, чем в драматическом театре. Как отметил Г. А. Товстоногов в работе «Театр и перекресток искусства», «подлинный синтез заключается в том, что каждый художественный элемент, входящий в это общее, не остается таким, каким он был, так сказать, в чистом виде, а преобразуется» [Г. А. Товстоногов, 1978, с. 77]. Следовательно, дело не в простом использовании выразительных средств каждого из видов искусства, а в их трансформации и взаимовлиянии. Попробуем в этом разобраться, анализируя известные методики воспитания сценического внимания и выясняя, каким образом интегральная природа эстрадного искусства влияет на освоение внимания.

Первые высказывания о воспитании сценического внимания мы находим в «Записках актера Щепкина». По существу это

первые в России теоретические рассуждения о воспитании сценического внимания и прообраз будущей науки о мастерстве актера: «Сколько позволит время, изучай человека в массе, не оставляй ни одного анекдота без внимания, и всегда найдешь предшествующую причину, почему случилось так, а не иначе: эта живая книга заменит тебе все теории, которых, к несчастью, в нашем искусстве до сих пор нет» [*М. С. Щепкин*, 1952, с. 26]. Эти мудрые советы не утратили актуальности и в наши дни. Там, где внимание обычного человека не остановится, внимание человека творческого обязательно заметит что-нибудь необычное и интересное, что послужит дальнейшим толчком к его фантазии и воображению и будет использовано для создания номера или произведения искусства.

Сравним мнение *М. С. Щепкина* с наблюдениями выдающихся артистов эстрады XX века. «У актера, в том числе и эстрадного, — замечает *Л. О. Утесов*, — в основе его работы, так же как и у писателя, композитора, живописца, скульптора, лежат жизненные впечатления и наблюдения» [*Л. О. Утёсов*, 1961, с. 24]. *А. И. Райкин* имел такое натренированное внимание, что мог безошибочно по внешнему облику человека определить его профессию: «...я всегда наблюдаю и — это уже чисто профессиональное — определяю характер, настроение и прочие свойства собеседника по его пластике, мимике, выражению глаз, интонации» [*А. И. Райкин*, 1998, с. 368]. *М. В. Миронова* пишет: «Идя по улице, пребывая в каком-либо доме или учреждении, я старалась замечать особенности походки, поведения людей, манеру их разговора, стиль общения между собой, старалась угадывать их характеры, и это осталось у меня на всю жизнь» [*М. В. Миронова, А. С. Менакер*, 1984, с. 92] (из таких наблюдений родился знаменитый персонаж Марии Владимировны — мещанка Капа). Развитая наблюдательность — это основа сценического внимания. Умением отбирать наиболее ценное, интересное, яркое, наиболее типическое и максимально концентрированное и отличается актер от обычного человека.

Таким образом, на первоначальном этапе будущим артистам эстрады необходимо овладеть тремя элементами процесса восприятия: увидеть и воспринять объект; запомнить его; воссоздать увиденное.

М. А. Чехов считал сценическое творческое внимание процессом не физическим, а протекающим исключительно в области души. Он отмечал, что сила концентрации внимания в обычной жизни несколько иная, нежели на сцене, и недостаточна для сценического существования. Ее нужно развивать, но успех зависит не столько от упражнений, сколько «от правильного понимания природы и сущности внимания». Считая, что «внимание есть процесс», Чехов разделял его на 4 этапа. «В процессе внимания вы внутренне совершаете одновременно четыре действия. Во-первых, вы держите незримо объект вашего внимания. Во-вторых, вы притягиваете его к себе. В-третьих, сами устремляетесь к нему. В-четвертых, вы проникаете в него» [*М. А. Чехов*, 1986, с. 183–184]. Эти слова М. Чехова перекликаются со словами его учителя К. С. Станиславского: «...внимание, сливаясь с действием и взаимно переплетаясь, создает крепкую связь с объектом» [*К. С. Станиславский*, 1989, с. 151]. Объектом внимания может быть всё, что доступно сфере человеческого сознания: это реальный образ и образ фантазии, это конкретный физический предмет и предмет воображаемый. Секрет сценического внимания, следовательно, не в атмосфере, окружающей артиста, а исключительно в нем самом. Поэтому Станиславский подчеркивал, что «надо развивать особую технику, помогающую вцепиться в объект таким образом, чтоб затем уже сам объект, находящийся на сцене, отвлекал нас от того, что вне ее» [там же, с. 150].

Проблема воспитания сценического внимания интересовала и другую ученицу Станиславского, а впоследствии его ассистента по Оперно-драматической студии и известного театрального педагога Л. П. Новицкую, автора нескольких книг, посвященных артистической технике. Она классифицирует изучение элементов сценического внимания, разделяя его, так же как и М. А. Чехов, на 4 этапа, но предлагая иную трактовку:

«Первый этап — развитие произвольного сценического внимания в реальной плоскости.

Второй этап — развитие произвольного сценического внимания в воображаемой плоскости.

Третий этап — многоплоскостное внимание.

Четвертый этап — внимание как средство добывания творческого материала» [*Л. П. Новицкая*, 1969, с. 98]. Эта классификация

сценического внимания более других отвечает специфическим условиям работы артиста эстрады. У человека в повседневной жизни внимание многоплоскостное (или раздвоенное), и одна плоскость не мешает другой. Например, вы рисуете (первая плоскость), одновременно слушаете музыку (вторая плоскость) и в это время бросаете взгляд на часы (третья плоскость) и т. д. Драматический артист, находясь на сцене, может удерживать внимание от полутора до трех часов, переключая его с объекта на объект постепенно, часто быстро, иногда очень быстро, но редко когда стремительно. На эстраде такой «перенос» внимания происходит всегда мгновенно, и почти невозможно сделать это по-другому, так как самый главный объект внимания артиста эстрады — зрители, которые в силу специфики эстрадного искусства являются еще и равноправными партнерами. Главная трудность в психотехнике актера эстрады заключается в постоянном, стремительном переключении внимания с объекта на объект (плоскость) внимания: объект — партнеры-зрители, объект — партнеры на сцене или воображаемые партнеры. Поэтому про артиста эстрады можно сказать, что он является художником, «чье мастерство владения эстрадным номером становится искусством лишь в сотворчестве с зрительным залом» [А. С. Шведерский, 1987, с. 34]. Еще одна важная особенность эстрадного искусства — использование в современных эстрадных номерах и программах (спектаклях) разнообразных технических средств оформления: модульные конструкции, лазеры, видеопроекции, светодиодные экраны, пиротехника, светотехника и т. д. Количество объектов-плоскостей, на которых артист эстрады должен удерживать свое внимание одновременно, тем самым значительно возрастает.

У театрального педагога и режиссера Б. Е. Захавы существует своя классификация видов внимания: произвольное и непроизвольное внимание. Непроизвольное, или пассивное, внимание — это элементарная (физическая) форма внимания, присущая нам с младенчества, не требующая больших умственных или энергетических усилий. Когда ребенок в грудном возрасте реагирует на яркую погремушку и поворачивает к ней голову, фиксируя на предмете свой взгляд, он осуществляет процесс непроизвольного внимания. При непроизвольном внимании не субъект овладевает объектом, а объект приковы-

вает к себе внимание субъекта. Поэтому произвольное внимание осуществляется совершенно независимо от сознательных намерений человека.

Произвольное (активное) внимание связано с процессами, происходящими в сознании человека и носит активный характер, так как предмет становится объектом сосредоточения, и следовательно, объект включается в процесс мышления. Помимо произвольного и произвольного внимания в чистом виде существует переходный тип, когда одна форма переходит в другую. В зависимости от характера объекта Б. Е. Захава предлагает различать внимание внешнее и внутреннее. Внешнее внимание связано с объектами, находящимися вне человека. Оно может быть зрительным, слуховым, осязательным, обонятельным, вкусовым, но среди этих пяти видов внешнего внимания зрительное и слуховое являются доминирующими, так как человеку свойственно ориентироваться в окружающем мире с помощью зрения и слуха. Внутреннее внимание тесно связано с физиологическими ощущениями, которые порождаются раздражителями, находящимися внутри организма (например, боль или жажда), а также мыслями и чувствами человека, образами, которые создаются с помощью воображения или фантазии. Внешнее внимание чаще всего бывает произвольным (пассивным). Как правило, внешнее внимание в чистом виде недолго бывает связано с одним и тем же объектом: оно или переключается на другой объект, или присоединяет к себе внутреннее внимание, что объясняется процессом мышления. Таким образом, помимо чистых форм внешнего и внутреннего внимания существует и более сложная форма внешне-внутреннего внимания. Это случается, когда объект, находящийся вне человека, одновременно является и раздражителем внешних органов, и возбудителем процессов мышления. Такая форма внимания наиболее типична для эстрады. Для примера вспомним интерактивный номер «Мужик, а мужик...» замечательного эстрадного артиста Яна Арлазорова. Первый момент появления артиста на сцене (внешнее внимание) — произвольный рефлекс, заложенный самой природой. Далее следует активный процесс взглядывания в зал и поиска подходящего партнера-зрителя — «мужика» в сочетании с активной работой мышления (подключается внутреннее

внимание). Когда объект-«мужик» в зрительном зале найден, Арлазоров спускается в зал и направляется к нему, и далее на протяжении всего номера во взаимодействии с «мужиком» и с публикой преобладает внешне-внутреннее внимание. Можно предположить, что именно такую стадию внимания Б. Е. Захава называл третьей, высшей стадией внимания, когда «активное сосредоточение приобретает произвольный характер, т. е. внимание бывает связано с большим интересом к объекту, переходит в увлечение этим объектом» [Б. Е. Захава, 2008, с. 106].

Синтезированная природа внимания артиста эстрады проявляется во всем: нужно учитывать поведение и реакцию зрительного зала, так как зрители-партнеры, включаясь в происходящее, становятся равноправными участниками, начинают подавать реплики из зала (вспомним «наследственные гены», доставшиеся от площадного искусства скоморохов и мимов), и собственно поведение актера и партнеров (воображаемых партнеров) по сцене (искусство драматическое).

К еще более сложной форме сценического внимания относится парный конферанс или исполнение куплетов и частушек вдвоем. Например, в известном эстрадном дуэте Н. Бандурин и М. Вашуков исполняют куплеты, гармонично существуя в форме внешне-внутреннего внимания. Они, подыгрывая себе на музыкальных инструментах (один на гармошке, другой на гитаре) и пританцовывая, одновременно удерживают внимание на нескольких объектах: публика в зрительном в зале, партнер на сцене, музыкальный инструмент, микрофон.

Однако в современном эстрадном искусстве возможны и более сложные формы. Например, тройной конферанс, который в свое время блестяще исполняли Е. Петросян, Л. Шимелов и А. Писаренков; конферанс вчетвером, который был использован в дипломном эстрадном спектакле «Выхожу один я на эстраду»² и др.

Таким образом, на эстраде преобладает сложная структура сценического внимания, и зависит она прежде всего от жанра, в

² Мастерская профессора М. Б. Борисова, выпуск 2009 года РАТИ—ГИТИС; спектакль был удостоен Гран-при III Молодежного фестиваля-конкурса им. Б. Брунова.

котором работает артист. Потому что «эстрада — это прежде всего показ мастерства» [Е. Деммени, 1986, с. 73]. Также отметим, что «характер психофизической нагрузки актера в театре и на эстраде различен. Если при исполнении роли в спектакле жизнь персонажа воспроизводится всесторонне, то на эстраде в момент рассказывания (с помощью выразительных средств, присущих данному жанру. — Е. К.) видимая физическая деятельность актера сводится к минимуму, а работа воображения, мыслительной и эмоциональной сферы интенсифицируется предельно» [С. С. Клитин, 1973, с. 8].

В этой связи чрезвычайно интересным является опыт Лаборатории психологии актерского творчества СПбГАТИ (ЛГИТМиК), где были проведены исследования психологических особенностей актеров эстрады: «Полученные результаты свидетельствуют о выраженном преобладании первой сигнальной системы у актеров эстрады, что, в соответствии с концепцией Павлова, позволяет отнести их к „художественному типу“ ВНД. <...> Все художественные профессии предъявляют высокие требования к чувственно-образной сфере (первой сигнальной системе), что и нашло отражение в полученных нами результатах» [Е. Е. Колчин, Л. П. Иванова, 1987, с. 59]. Также коллегами из СПбГАТИ были проведены исследования природных предпосылок художественной одаренности студентов эстрадного факультета с целью выявить некоторые особенности функциональной асимметрии головного мозга. «Художественной одаренности присуща такая мозговая активность, которая предполагает и обеспечивает высокий уровень правополушарных функций при особых взаимоотношениях правого и левого полушарий» [там же, с. 61].

Наиболее известной и научно обоснованной является теория функциональной асимметрии полушарий головного мозга. Это означает, что полушария выполняют разные функции и ответственность за разные виды деятельности поделена между ними. Более того, одно из полушарий является доминантным, а другое подчиненным. У правшей доминантным является левое полушарие, у левшей — правое (функциональная асимметрия). К тому же леворукость и левшество — разные понятия. Леворукость определяет только ведущую руку, тогда как левшество — комплексная характеристика, отражающая большую активность

правого полушария головного мозга. Кроме того, существует понятие «скрытое», или «психическое» левшество, когда возможна смена доминирующего полушария в ходе развития человека. Так, Н. Н. Брагина и Т. А. Доброхотова утверждают, что у левшей, явных или скрытых, совершенно особая психическая организация, «где отмечается необычное соотношение между восприятием, чувственным познанием и речью, основанными на ней психическими процессами, причем необычность этих соотношений, если их оценивать с точки зрения правой, состоит в том, что у левшей выступает как бы превосходство чувственного познания» [Н. Н. Брагина, Т. А. Доброхотова, 1981, с. 196]. Возможно, поэтому левши и демонстрируют более высокие творческие способности. Для наглядности поместим таблицу полученных результатов проведения тестов на определение скрытого левшества. Исследования были проведены по трём признакам: по параметрам ведущей руки, ведущей ноги, ведущего глаза.

Группа студентов	Актеры эстрады	Художники и режиссеры	Контрольная группа
Показатели скрытого левшества			
по руке	67 %	55 %	38%
по ноге	56 %	33%	15%
по глазу	45%	25%	8%

[Е. Е. Колчин, Л. П. Иванова, 1987, с. 63]

Мы видим, что показатель скрытого левшества у артистов эстрады выше, чем у представителей других творческих профессий и представителей контрольной группы. У актеров эстрады все три признака встречаются в 33% случаев, в контрольной группе — только 2,5%. Это доказывает, что у артиста эстрады работа воображения, мыслительной и эмоциональной сферы интенсифицируется максимально.

Следовательно, актерское внимание на эстраде должно быть одновременно мгновенно концентрируемым, многоплоскостным, внешне-внутренним, объемным и быстро переключаемым.

Упражнения на развитие сценического внимания

Театральная педагогика за время своего существования накопила множество упражнений и приемов воспитания сценического внимания. Эти упражнения можно найти в «Работе актера над собой» (I и II части) К. С. Станиславского, в книгах М. А. Чехова, М. О. Кнебель, Б. Е. Захавы, Л. М. Шихматова, С. В. Гиппиуса и мн. др.

Разнообразные упражнения используются и в практике эстрадного факультета. Однако специфические особенности эстрадного искусства вносят свои коррективы при их освоении. Остановимся на некоторых из них.

Рассмотрим, какие корректировки вносит эстрадное искусство при выполнении простого и известного упражнения, такого, например, как «Зеркало». Существуют многочисленные варианты данного задания. «Классический» вариант: два студента становятся друг против друга, один из них ведущий, он смотрит в зеркало; другой — его отражение, повторяет движения первого³. На эстрадном факультете студенты также придумывают и выполняют разные варианты данного задания. Но если в театре «единицей измерения» является спектакль, то в эстрадном искусстве такой единицей считается номер. Номер — это самостоятельное явление в искусстве. И из разнообразных вариантов данного задания в дальнейшем могут сложиться предпосылки для создания эстрадного номера. Например, Л. Утесов вспоминал, что в начале своей творческой карьеры именно из простого упражнения «Зеркало» появилась эстрадная миниатюра «Разбитое зеркало». Он играл денщика офицера, который, «разбив зеркало и боясь наказания, вставал в раму и точно имитировал все движения и гримасы своего господина» [*Л. О. Утесов*, 1976, с. 64]. Этот номер пользовался долгое время большой популярностью на эстраде. В мастерской профессора М. Б. Борисова из простого упражнения «Зеркало», выполняемого в разных вариантах, со временем появился интересный номер «Зеркало Ра-

³ На Межвузовской научно-практической конференции (2–3 марта 2010 г., Учебный театр ГИТИС) мастерская доцента В. И. Бочкарёва (Театральное училище им. Щепкина) показала замечательные по выдумке и с разным количеством участвующих варианты этого упражнения.

зума» в исполнении сестер А. и М. Разумных. В номере было использовано разительное внешнее сходство сестер-погодков, а также их замечательные вокальные данные и прекрасное владение музыкальным инструментом — гитарой.

Существующее в многочисленных вариантах такое известное упражнение, как, например, «Счетная машинка», на эстраде тоже может быть номером. Если актерская индивидуальность обладает необходимой для этого номера природной способностью к быстрому и точному счету, а также умением вести непринужденный разговор со зрительным залом, то из многочисленных вариантов этого задания со временем может получиться номер. Известные исполнители «математического номера» («живая счетная машинка») — Арраго (Р. Левитин), А. Хейфец, М. Куни и др.

Как выше уже было сказано, владение своим вниманием связано с деятельностью органов чувств. Хорошо развитая и тренированная сенсорная система необходима артисту эстрады. Он, выходя на подмостки, лишен многих средств выразительности театрального искусства, за которые можно спрятать свою неумелость и неопытность. Артист эстрады должен сразу почувствовать зрительный зал и мгновенно сделать его своим партнером. От владения всеми видами сенсорного внимания зависит и успешность исполнения номера. Если артист не видит своего партнера-зрителя, не слышит его реплик или не чувствует, каким способом на эти реплики следует отвечать, то его номер рискует быть проваленным. Используемые в практике факультета эстрады упражнения, развивающие систему органов познания, направлены именно на то, чтобы в дальнейшей работе у артиста эстрады не допустить неблагоприятного поворота событий в выступлении. Вот, например, некоторые упражнения:

тактильное (развивает кинестетическое внимание) — с закрытыми глазами, по руке угадать, кто твой партнер;

звуковое (развивает слуховое внимание и чувство равновесия) — с закрытыми глазами, по одному звуку угадать партнера;

визуальное (развивает зрительное внимание) — «фотограф», выбранный из студентов должен мгновенно зафиксировать снимок группы в своем воображении, через какое-то время вернувшийся «фотограф» должен восстановить измененную первоначальную «фотографию»;

телепатическое (развивает интуицию) — стоящие спиной друг к другу студенты должны предугадать жест партнера и т. д. (Последнее особенно ценно для будущих артистов эстрады, так как «момент появления артиста на подмостках требует концентрации внимания, ума и интуиции» [С. С. Клитин, 2008, с. 186].)

Освоив каждый вид внимания, студенты переходят к изучению более сложных упражнений — на переключение внимания с одного вида на другой и упражнения на смешанные типы внимания.

Следующий важный этап для будущего артиста эстрады — овладение *тремя кругами внимания*. Ценность данного упражнения для артистов, выступающих на эстрадных подмостках, отмечал Станиславский: «Вы вполне оцените этот приём только тогда, когда очутитесь на громадной площадке концертной эстрады. На ней артист чувствует себя беспомощным, точно в пустыне. Там вы поймете, что для своего спасения необходимо владеть в совершенстве... кругами внимания» [К. С. Станиславский, 1989, с. 162–163]. В «Работе актера над собой» К. С. Станиславский разъясняет, как лучше осваивать круги внимания.

Малый круг внимания «представляет не одну точку, а целый участок малого размера и включает много самостоятельных объектов. Глаз перескакивает с одного на другой, но не переходит границ, очерченных кругом внимания» [там же, с. 158]. Малый круг (Станиславский сравнивает его с бликами света, которые отбрасывает в темноте лампа) — это студент, который находится в центре круга, и небольшой участок вокруг него. Сначала студенты изучают малый круг внимания, делают простые упражнения в нем. «Такой круг подобен малой диафрагме фотографического аппарата, детализирующей мельчайшие части объекта» [там же]. *Средний круг внимания* также можно представить посредством лампы, которая освещает довольно большое пространство с группой предметов, входящих в этот круг. В центре круга находится актер. Каждый предмет внутри круга является «отдельным, самостоятельным объектом-точкой». *Самый большой круг* тоже можно представить с помощью полностью освещенного лампой пространства. Когда студенты освоили, что представляет собой каждый круг внимания, они по команде педагога начинают тренировать переброску внимания из круга в круг. Нужно вырабатывать у студентов бессозна-

тельный, механический навык перехода от малого круга к среднему, затем к большому и обратно. Этот прием имеет большое практическое значение в их дальнейшей работе. Артист эстрады, стоящий на сцене, находится в малом круге внимания, но при этом он взаимодействует с публикой-партнером, которая располагается в большом круге внимания, и подключает средний круг внимания, когда на сцене появляется партнер (партнеры, реквизит, техническое оснащение, сложные постановочные конструкции).

Обычно у опытного эстрадника в любом жанре все эти переключения происходят мгновенно. В современном эстрадном мире существуют различные концертные площадки — камерные залы и такие огромные, как дворцы спорта или стадионы⁴. Поэтому для студента столь важно научиться управлять своим вниманием, уметь концентрировать его и распределять по всей концертной площадке, мгновенно переключать на малый или средний круги внимания, когда рядом появляется партнер, дополнительное техническое оснащение и т. п. Это еще одно подтверждение того, что структура сценического внимания на эстраде более сложна, чем в драматическом театре. Упражнений на воспитание и развитие сценического внимания множество, каждый педагог выбирает упражнения, учитывая конкретную задачу сегодняшнего урока и индивидуальность курса.

Перечислим основные навыки, которыми должен овладеть студент при изучении данного элемента:

- умение быстро и произвольно сосредоточиться;
- развитие способности неинтересный предмет сделать интересным и необходимым;
- развитие наблюдательности;
- владение внутренними и внешними объектами внимания;

⁴ Даже у таких мастеров эстрады, как Валерий Леонтьев, неоднократно возникало чувство беспомощности и растерянности на таких площадках. Однажды Леонтьев признался в интервью, что, когда начал выступать на стадионах, ему сначала трудно было управлять своим вниманием, он не знал, куда смотреть, кому петь, как взаимодействовать с публикой. Со временем у него «выработался особый внутренний посыл, умение аккумулировать заряд энергии и направлять его на все пространство стадиона» [В. Я. Леонтьев, 1988, с. 313].

владение более сложной структурой — внешне-внутренней формой внимания;
овладение кругами внимания;
умение мгновенно переключаться с одного объекта на другой;
умение удерживать внимание на нескольких объектах (плоскостях) одновременно;
умение регулировать степени концентрации внимания.

Заключение

Воспитание сценического внимания должно реализовываться постоянно в учебно-воспитательном процессе, давая студентам возможность на каждом уроке открывать себя и постигать законы творчества.

Эстрадная педагогика находится в процессе становления, в поиске новых путей развития. Если вначале эстрадную педагогику недооценивали (даже такие выдающиеся мастера эстрады, как Л. Утесов, И. Набатов и Л. Мирон говорили: «Эстрада — это индивидуальность. Школа губит индивидуальность. Поэтому — никакой школы» [И. Г. Шароев, 2003, с. 398]), то сегодня сомневаться в необходимости для актера иметь высокий профессиональный уровень мастерства не приходится. Есть много путей развития эстрадного искусства, и один из них — «предельное усовершенствование старого. Дело в том, что когда доходишь до предела и овладеваешь им, то этим самым переходишь за предел — делаешь шаг и в новую область» [Н. В. Демидов, 2007, с. 13].

Список литературы

- Актуальные проблемы воспитания актерских и режиссерских кадров эстрады в вузе: Сб. науч. тр. / Ред.-сост. И. А. Богданов. Л., 1987.
- Беляков А. О. Алла Пугачева. М., 2009.
- Беседы К. С. Станиславского в Студии Большого театра в 1918–1922 гг. / Записаны засл. арт. РСФСР К. Е. Антаровой. М., 1947.
- Богданов И. А. Постановка эстрадного номера. СПб., 2004.
- Богданов И. А. Художественная структура эстрадного номера и основные методологические принципы его создания: Дис. ... докт. искусствед. СПб., 2005.

Брагина Н. Н., Доброхотова Т. А. Функциональная асимметрия человека. М., 1981.

Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1987.

Горчаков Н. М. К. С. Станиславский о работе режиссера с актером. М., 1958.

Гречишников Л. Ей все кокошники идут! // Бабкина Н. Г. Душа русской песни. М., 2002.

Гройсман А. Л. Основы психологии художественного творчества. М., 2003.

Демидов Н. В. Творческое наследие. В 4 т. СПб., 2004–2009. Т. 3. Кн. 4. Творческий художественный процесс на сцене. СПб., 2007.

Деммени Е. Призвание — кукольник. Л., 1986.

Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. 5-е изд. М., 2008.

Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств: Сб. ст. Л., 1978. С. 5–20.

Клитин С. С. Искусство эстрады XIX–XX веков. СПб., 2005.

Клитин С. С. История искусства эстрады. СПб., 2008.

Клитин С. С. Некоторые вопросы теории и практики советской литературной эстрады: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1973.

Клитин С. С. Эстрада: Проблемы теории, истории и методики. Л., 1987.

Клитин С. С. Эстрадные заведения. М., 2002.

Кнебель М. О. Поэзия педагогики: О действенном анализе пьесы и роли. М., 2005.

Колчин Е. Е., Иванова Л. П. Экспериментальные исследования психологических особенностей актеров эстрады // Актуальные проблемы воспитания актерских и режиссерских кадров эстрады в вузе: Сб. науч. тр. / Ред.-сост. И. А. Богданов. Л., 1987.

Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре. М., 1952.

Кузнецов Е. Из прошлого русской эстрады. М., 1958.

Леонтьев В. Я. Эстрада — это современность // Эстрада: что? где? зачем?: Статьи. Интервью. Публикации / Сост. и отв. ред. Е. Д. Уварова. М., 1988.

Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1963–1967. Т. 3. М., 1964.

Миронова М. В., Менакер А. С. ...В своем репертуаре. М., 1984.

Новицкая Л. П. Изучение элементов психотехники актерского мастерства: Тренинг и муштра. М., 1969.

О воспитании режиссеров эстрады и массовых представлений: Сб. науч. тр. / Ред. и сост. Л. И. Тихвинская. М., 1980.

Проблемы развития современного эстрадного искусства. М., 1988.

Райкин А. И. Воспоминания. М., 1998.

Толиин А. В. Импровизация в процессе воспитания актера: Дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2001 (3.2.2. Послепроизвольное внимание).

Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988—1991. Т. 2. М., 1989.

Тасалов В. И. Об интегративных аспектах взаимодействия видов искусства // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. С. 20—44.

Тетеревкова Т. И. Проблемы взаимодействия современного драматического театра и эстрады: Дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2002.

Тихвинская Л. И. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908—1917. М., 1995.

Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. В 2 т. Л., 1984. Т. 1.

Товстоногов Г. А. Театр и перекресток искусства // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. С. 68—79.

Уварова Е. Д. Как развлекались в российских столицах. СПб., 2004.

Утесов Л. О. С песней по жизни. М., 1961.

Утесов Л. О. Спасибо, сердце! М., 1976.

Чехов М. А. Литературное наследие. В 2 т. М., 1986. Т. 2.

Шароев И. Г. Режиссура массового действия. М., 1980.

Шароев И. Г. Экспериментальный курс // ГИТИС. Жизнь и судьбы театральной педагогики. М., 2003.

Шведерский А. С. О некоторых особенностях воспитания и обучения студентов младших курсов музыкально-речевой эстрады // Актуальные проблемы воспитания актерских и режиссерских кадров эстрады в вузе: Сб. науч. тр. / Ред.-сост. И. А. Богданов. Л., 1987.

Щепкин М. С. Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине / Сост. А. П. Клиничин. М., 1952.

Эстрада: что? где? зачем?: Статьи. Интервью. Публикации / Сост. и отв. ред. Е. Д. Уварова. М., 1988.

СЕМЬЯ КАК ФЕНОМЕН ТЕАТРА В КОРЕЕ

Корея известна как страна с сильными семейными традициями. Традиционная корейская «семейственность», возникшая на основе конфуцианской идеологии, вторгается в личную сферу человека и оказывает большое влияние на индивидуальность. Это обстоятельство определяет пассивное развитие личности, которое в свою очередь затрудняет проявление индивидуальности корейских актеров и режиссеров на сцене.

Ключевые слова: конфуцианское воспитание, семейственность, национальный характер, инфантильность, индивидуальность, импровизация.

Pak Se Hiun. KOREAN FAMILY VALUES – AN INTROSPECTION THROUGH THEATRE

Korea is known as a country with strong family traditions. Traditional Korean attachment to family life which once appeared on the base of Confucianism has been exerting an influence on one's private life and leaves its traces on the national concept of individuality. This circumstance is likely to determine the passive development of the person, and this fact affects among others the performance of Korean actors as well as directors' professional outlook.

Key words: confucian education, familism, National character, individuality, infantilism, improvisation.

Творчество, даже если в нем сильны проявления индивидуальности художника и его личного мировоззрения, всегда зависит от социальных условий и доминирующих ценностных установок соответствующей эпохи.

Конфуцианство издавна имело воздействие на политику, экономику, культуру, повседневные обычаи и образ мышления корейской нации. В частности, основанная на конфуцианской идеологии традиционная семейственность, выйдя далеко за

* Пак Се Хиун — аспирантка кафедры режиссуры драмы Российской академии театрального искусства — ГИТИС. Тел.: 8-926-092-32-35.

рамки ее обычного значения, стала важным фактором, определяющим структуру общества и социальный характер современного человека.

Семейственность — это основной принцип, в соответствии с которым семья имеет более высокое значение, чем отдельные ее члены, а их независимость исключается; этот принцип экстраполируется на общество в целом, поскольку семья считается идеальной структурой.

Таким образом, семейственность вторгается в личную сферу человека и существенно влияет на формирование индивидуального «я».

Западное понимание 'индивида' (Individual) фундаментально отличается от принятого в Корее. На Западе индивид независим и самостоятелен; в Корее, напротив, он является лишь частью некоего целого и его идентичность впервые утверждается только тогда, когда она включает в себя заданные ему роль, социальный статус и отношения в группе, к которой индивид принадлежит.

В воспитании «индивида как части» базовым является представление, что семья, окружающие и общественный порядок имеют бóльшую ценность, чем его личная жизнь, направленная на развитие собственного я. Такое воспитание определяет пассивное развитие личности, которое можно наблюдать и у корейских актеров и режиссеров и которое сказывается в том, что они с большим трудом проявляют на сцене свою индивидуальность. Находясь в ситуации постоянного подавления творческой воли, художник всегда испытывает нерешительность и сомнения в реализации творческого я.

Итак, в семейном коллективе игнорируется существование личности, приоритетной является семья, поэтому к удовлетворению желаний отдельного члена относятся с пренебрежением. При этом особо подчеркиваются обязанности каждого члена семьи.

Конфуцианство учило человека добровольно действовать в интересах других людей, то же предписывали ему и неофициальные правила и законы, и такого рода социальное давление также ограничивало свободу поведения человека.

Обычные люди считают заботу о других в повседневной жизни проявлением любезности и доброты. Однако в ситуации подавления индивидуальности она отвлекает актера или режис-

себя от свободного и откровенного самовыражения и побуждает постоянно прислушиваться к мнению и оценке других, мешая сосредоточиться на себе.

Согласно «Руководящим материалам по основным обычаям повседневной жизни», рассматривающим этикет в семейной, школьной, общественной и государственной жизни, основные установки заключаются в том, чтобы поступать, не огорчая окружающих, и не доставлять им неприятностей [*Han Duk Woong*, 2003, с. 245]¹.

Это имеет положительную сторону, так как делает человеческие отношения гармоничными и уважительными. Однако это и ограничивает свободу действий из-за необходимости постоянного оценивания себя и боязни осуждения себя со стороны окружающих.

Ситуацию, когда забота о внешней оценке не позволяет действовать органично, особенно часто можно наблюдать на занятиях со студентами младших курсов. Осознавая на сцене присутствие других людей, они часто прерывают собственное действие или сосредотачиваются на объектах вне сцены. По реакции людей, наблюдающих за ними из зрительного зала, они постоянно проверяют правильность того, что делают. К улыбкам, взглядам, вздохам и неуместным шуткам товарищей студенты относятся как к свидетельствам их сценического успеха.

Одни студенты находят поддержку в реакции и одобрении товарищей, тогда как другие не чувствуют в ней необходимости и самостоятельно и серьезно выполняют свою задачу. Однако есть и те, кто из-за безразличия товарищей может покинуть сцену, не завершив работу.

Неодобрительные отзывы педагога о студенте, который работал с оглядкой на реакцию зала, вызывают у корейских студентов удивление, равно как и хорошая оценка или похвала в адрес того, кто выполнял задание в отсутствие такой реакции².

¹ «Руководящие материалы по основным обычаям повседневной жизни» были подготовлены Министерством культуры и образования Кореи 12 июля 1982 г. и распространены по всем школам, основным учреждениям и предприятиям.

² Мы основываемся на личных наблюдениях за студентами в Университете искусств Пэкче (г. Иксан, Южная Корея).

Первые из них видят свою задачу не в том, чтобы действовать правдиво, а в том, чтобы рассмешить окружающих. Их цель — вызвать реакцию, а не осуществить замысел упражнения. Для таких студентов характерно также стремление к стабильности в межличностных отношениях вне сцены. Это приводит к тому, что актер, будучи не в состоянии сосредоточиться на своих действиях, становится зависим от окружающих обстоятельств, что еще больше усугубляет мешающее работе психологическое состояние. Таким образом, задача студента искажается, он стремится к тому, чтобы поскорее отработать и уйти со сцены. В результате его действия теряют логическую целостность, становятся приблизительными и неискренними, а возможность проявить свою подлинную индивидуальность выпадает все реже.

Кроме того, общественная атмосфера, для которой характерен акцент на совершенствовании личности через самовоспитание и соблюдение этикета в условиях строгой дисциплины, а каждый поступок подвергается оценке, препятствует проявлению индивидуального характера в публичном пространстве, что становится причиной проблем, связанных со сценическим восприятием.

Для вступительных экзаменов абитуриенты готовят монологи, и большинство абитуриентов одинаково исполняют одни и те же роли³. У них отсутствует индивидуальное понимание персонажа, и они играют, как бы стараясь вежливо и аккуратно отобразить чувства, лежащие «на поверхности» текста.

Конфуцианское воспитание, акцентируя внимание на совершенствовании личности, в повседневной жизни требует прежде всего понять позицию другого и позаботиться о нем и при этом побуждает вырабатывать широту взгляда на возникающие вокруг препятствия и конфликты. Актер на сцене, как бы возносясь над мирским и выходя за пределы собственной роли, занимает объективную позицию, и, таким образом, в событии не возникает конфликта.

Кроме того студенты также, сознательно или бессознательно, отвергают импровизированные действия, и для того,

³ Это показали вступительные экзамены наборов 2007 и 2008 гг. в Университет искусств Пэкче.

чтобы вызвать конфликт, им остается только использовать преувеличенное выражение эмоций.

Вследствие этого актеры находятся под действием противоречия между тем, чему их научили семья и общество, и тем, что спонтанно и для них неожиданно возникает на сцене. Это приводит к пассивности и невозможности бороться, чтобы преодолеть обстоятельства.

Без субъективного мышления и субъективной оценки актера не может быть ни задачи, ни действия, ни внутреннего «зерна» роли. Кроме того, в обстоятельствах, когда жизнь личности не является независимой, а собственное мнение не выражается самостоятельно и не признаётся, исчезают и активная творческая ориентированность в будущее, и конкретная направленность, и ответственность.

Основной проблемой, порождаемой корейской семейственностью, является подавление индивидуальности, которое ведет к формированию несамостоятельного мышления и зависимого характера.

Причиной является отстраненность между родителями и детьми, продиктованная чувством почитания и страха [*Kim Dong No*, 1999, с. 71]. В отношении к родителям требуется хранить дистанцию, ребенок не имеет права вторгаться в их сферу, что создает в нем ощущение неприкосновенности и святости родителей.

Для ребенка это ведет к самоустранению и потере собственного я: на место личности ребенка возводятся родители. Дети могут чувствовать свою полноценность, только если активно отказываются от себя перед родителями. Отказ от себя становится основой утверждения субъективности [там же, с. 73].

Наиболее строгой является дистанция между отцом и сыном, последовательно отчуждающая сына. Придание отцу сакрального статуса, о котором говорит конфуцианство, устанавливает патриархальный порядок в семье, определяющий также и социально-политическое устройство общества. Тем не менее предписывание конфуцианством дистанции между родителями и детьми, в частности, сакрализация отца, несет в себе идею не прогрессивной ориентации на человеческий мир, а регрессивной ориентации на мир природы, к моральным и духовным ценностям.

Таким образом, дух книги Сохак⁴, который в первую очередь требует патриархального семейного уклада при центральном положении отца, может быть истолкован иначе: в этом случае вертикальный порядок распространяется на власть и захватывает не только семью, но и общество, и весь мир в целом. При таком понимании мир вне семьи фактически исчезает, а остается только узкий мир семьи, связанной кровными узами. При этом под запретом оказывается любое желание отдалиться от семьи, а вместе с этим ослабевает самостоятельность, автономность, активность человека.

Здесь коренятся две важные проблемы в актерском и режиссерском мастерстве. Во-первых, такой семейный уклад снижает возможности независимого я в свободном постижении окружающего мира. Во-вторых, отсутствие многогранного опыта делает суждения о вещах неопределенными, а их понимание — невозможным.

Есть спектакли, в которых различия в понимании и выражении сверхзадачи роли зависят от той культурной среды, в которой живет актер.

Например, часто можно видеть, что работы российских студентов в возрасте от 18 до 23 лет оказываются более зрелыми, чем работы корейских студентов той же возрастной группы. Эти различия зависят от уважения к свободной воле личности в семье, от степени богатства человеческого опыта в условиях самостоятельности, независимости и свободы.

Тайваньский кинорежиссер Хоу Сяо-Сьен⁵, создатель фильма «Красный шарик», который был специально снят к 20-й

⁴ *Сохак* — книга, составленная для детей до 8 лет. Она датируется 1187 годом и содержит нормы поведения человека, предписанные конфуцианской моралью. В настоящее время Сохак не является учебным пособием, но нормы, описанные в ней, до сих пор имеют распространение в обществе.

⁵ Хоу Сяо-Сьен (Hsiao-hsien Hou) родился в Китае в 1947 году, окончил Национальную академию искусств в Тайване. Вместе с Эдвардом Янгом он стал одним из лидеров «новой тайваньской волны» и оказал огромное влияние на развитие современного азиатского кино. Снял 13 фильмов, многие из которых участвовали в престижных кинофестивалях. Его фильм «Город печали» («City of Sadness») получил приз «Золотой лев» на МКФ в Венеции, «Кукольник» («Puppet-master») — приз жюри МКФ в Каннах. Фильмы «Хорошие мужчины, хорошие женщины» («Good Men, Good Women»), «Прощай Юг, прощай» («Good-buy South, Good-buy») и «Цветы Шанхая» («Flowers of Shanghai») участвовали в конкурсе МКФ в Каннах и были восторженно встречены критиками.

годовщине открытия Музея Орсе во Франции, так говорит о различиях в работе с актерами конфуцианского и неконфуцианского культурных ареалов: «Работа без репетиций на съемках фильма доступна для актеров западных, но составляет неразрешимую проблему для актеров из Китая или других азиатских стран, и она связана с социумом и культурой».

Западные актеры, в силу существующего в обществе естественного общения между людьми, значительно более самостоятельны, чем китайские актеры. Эти отношения очень отличаются от отношений межличностного общения в Китае. Мы с детства тесно связаны друг с другом»⁶.

Дети (личности), как члены семьи, не могут самостоятельно принимать важные решения (выбор жизненного пути, вступление в брак и т. п.), самостоятельно решать стоящие перед ними насущные проблемы. Их намерения не имеют значения, они должны следовать решению старших, поэтому в итоге возрастает эмоциональная привязанность к семье. Вследствие этого они не могут активно участвовать в возникающих событиях и конфликтах, делаются пассивными, их детское сознание не позволяет самостоятельно анализировать происходящее.

Актер может сформировать оценку прошлых и настоящих событий, а также предлагаемых обстоятельств во время анализа произведения при работе за столом, однако без самостоятельной оценки и осознания их актером на сцене нельзя достичь подлинного восприятия. Отсутствие такой самостоятельности составляет одну из проблем, с которой и сегодня часто приходится встречаться на корейской театральной сцене.

В современных условиях семейственность трансформировалась в псевдосемейственность, когда индивид, формирующийся через отношения внутри семьи, сталкиваясь с внешними обстоятельствами, адаптируется к ним на основе принципов поведения, уже привитых в семье [*Shin Su Jin*, 1997, с. 89]. В традиционном обществе семейный принцип переносился на социальные отношения и государственные структуры, однако с появлением общественных феноменов, четко разделяющих семью и общество,

⁶ Из эксклюзивного интервью Хоу Сяо-Сьена («Le voyage du ballon rouge», 2007, DVD).

постепенно возросло значение семьи как приватного пространства. При этом личность стала испытывать потребность в поиске коллектива вне семьи для формирования чувства собственной идентичности, в поиске эмоциональной поддержки и стабильности. В таких обстоятельствах происходит адаптация семейных отношений к общественным.

Эта псевдосемейственность позволяет личности идентифицироваться и ощутить поддержку в официальных общественных отношениях через осознание коллектива как единой семьи. Однако, с другой стороны, о человеке судят по его окружению, и здесь существует опасность неопределенности разграничения между общественным и личным в соответствии с внутригрупповыми или межгрупповыми интересами. Кроме того, в таких псевдосемейных отношениях возникает обременительная необходимость участвовать в частной жизни каждого члена коллектива.

При псевдосемейственности такого рода возникает свойство зависимости, когда лицо, играющее главную роль в семье, полагается на лиц, играющих главную роль в обществе, как если бы они были его родителями. Зависимость как «характер жизни или существования с опорой на иное» [*Cha Jae Ho*, 1994, с. 122] характеризуется невозможностью человека ощущать себя полноценным и нормальным без уверенности в заботе партнера.

Для актеров (студентов, актеров-любителей) эта черта подобна душевному заболеванию, при котором личность не может выйти из детского возраста. (Такое поведение следует отличать от повседневного поведения человека.) Они действуют и говорят как дети, поэтому, когда им приходится играть персонажей своего возраста или старше, они не только не понимают мировоззрение персонажа, но даже и движения в роли производят впечатление детских, а в их сценической речи появляются детские интонации. Действия и выбор лексики, взятые из их личного опыта, бессознательно отражаются на роли, снижая достоверность и создавая ощущение разнородности персонажа и актера.

«Детскость» порождает и другие проблемы: выходя на сцену, актеры сразу становятся пассивными. Они начинают действовать, только получив указание от «вышестоящего» (педагога или режиссера). Обусловленные «детскостью» пассивные действия

вследствие отмеченного выше недостатка самостоятельного мышления не только приводят к непониманию роли, но и делают невозможной импровизацию в роли, и в итоге происходит обмен заученным текстом в статическом состоянии. Зависимость отражается на эмоциональной сфере и мешает правильной оценке событий, уводя от сути произведения.

У корейцев лучше, чем у какой-либо иной нации, развит психический фактор либидо, направленный на сильную привязанность к какому-либо объекту. На сцене это часто приводит лишь к показу чувств: жалости, самобичеванию, сентиментальности, слезам и т. д.

В настоящее время в Корее появилась эгоистическая семейственность как еще одна, крайняя, форма семейных отношений, при которой семья во всех случаях сохраняет приоритет.

Сейчас, вследствие утверждения капитализма, большое значение придается материальному положению⁷, а жажда достатка при ограниченных возможностях снова вызывает семейный эгоизм. Такой эгоизм способствует укреплению позиции стороннего наблюдателя и безразличия и ко всему, что не имеет отношения к семье. Это приводит к тому, что режиссеры и актеры, в силу узкого кругозора и стереотипных точек зрения, в своих интерпретациях полностью отходят от идеи автора.

Конфуцианство утверждает иерархический порядок в семье, в центре которого находится старший, обладающий абсолютной властью. В семейной иерархии эпохи Чосон⁸ глава семьи обладал огромной властью, претендовать на которую не мог осмелиться никто. Патриарх, как старший мужчина в семье, до сих пор сохраняет право представлять семью, а также материальные привилегии, заключающимися во владении и распоряжении имуществом семьи, и право контроля над жизнью членов семьи и управления ею.

⁷ После освобождения от японской колонизации (1930) и Корейской войны в целях сохранения экономики были поставлены масштабные цели, высокие темпы роста экономических показателей были успешно достигнуты и внимание общества переключилось на достижение материального благополучия.

⁸ Королевство на Корейском полуострове в период с 1392 по 1910 г.

Принцип построения семьи по отцовской линии, составляющий основу семейной структуры, прямо отражается на дискриминации женщин в отношениях между полами: сфера семьи ограничивается коллективом кровных родственников по отцовской линии, прочие же отношения отвергаются. Это говорит об ослаблении роли женщин, так как отцовская линия, т. е. то, что определялось мужчинами, осознавалась ядром семьи.

Женщины традиционного корейского общества, жившие под гнетом норм конфуцианской морали, должны были физически усвоить покорность, целомудрие, верность, послушание и другие добродетели. Эти добродетели не позволяли женщине творчески реализовать независимость и самостоятельность я. В частности, на сцене часто встречаются ошибки в трактовке женских характеров: и режиссер, и актриса при создании женского персонажа выбирают прообраз, соответствующий конфуцианским канонам женского воспитания.

Женскому образу всегда соответствовали покорность, послушание и жертвенность, ей предназначалась не передовая роль в обществе, а вспомогательная роль в патриархальной семье. Поэтому на сцене выводятся безвольные, покорные, пассивные, мягкотелые и бездеятельные женские персонажи второстепенного характера. Даже в изображении конфликта с партнером пассивность не позволяет актрисе выполнять действительную задачу и заставляет уходить в сферу чувств.

Это и здесь проявляется в сценической речи — проблема, которая коренится в особенностях перевода произведений на корейский язык. В них слова жены, обращенные к мужу, детей к родителям и сестер — к братьям переведены с использованием почтительной лексики. Она еще более подчеркивает подчиненность, слабость и пассивность женщины по отношению к мужчине и младшего по отношению к старшему или вышестоящему, делая активные действия абсолютно невозможными. Актю, использующему почтительные выражения в ситуации конфликта, трудно в нем участвовать, но легко впасть в жалость к себе или самобичевание.

Например, в переведенной на корейский язык пьесе «Утиная охота» А. Вампилова Галина в диалоге со своим мужем Зи-

ловым использует вежливые выражения, как это принято в корейском обществе. Из-за этого студентка, игравшая роль Галины, в сцене конфликта с Зиловым каждый раз оказывалась в положении потерпевшей. Взяв за образец покорную судьбе трагическую героиню, студентка играла, жалея себя в своем горе. Стереотипы, заложенные в переводе, запутали студентку и мешали ей понять конкретные обстоятельства, в которых она оказалась. До исправления текста на фамильярный, как это имеет место в русском оригинале, актриса не могла показать сопротивление перед лицом переживаемых ею оскорблений. После такого исправления она смогла действовать активно, проявлять свою волю, и при этом к ней вернулся и ее собственный естественный голос.

Установленное мнение о месте женщины в социуме препятствует самостоятельной жизни и развитию собственного характера актрисы. В частности, женщина, как объект обязательной опеки и контроля в семье и обществе, должна усвоить свою подчиненную роль, которая полностью переносится на сцену.

На современной сцене женские образы безоговорочно интерпретируются в соответствии с традиционными стереотипами, что приводит к созданию шаблонных, мертвых образов. При этом предрассудки относительно личной жизни актрис вне сцены приводят в отчаяние тех из них, кто пытается жить независимо и самостоятельно.

В этом заключается еще одна проблема сценического искусства, обусловленная двойственной половой моралью.

В настоящее время, с открытием и проникновением в Корею западной культуры, ценностные установки, связанные со свободой в культуре полового воспитания, находятся в состоянии хаоса. Он вызван тем, что молодежь, активно заимствуя западную культуру, в семье продолжает получать воспитание, сохраняющее обычаи прежних поколений.

Двойственную позицию в сексуальной культуре молодежи порождают их представление о собственном, личном пространстве, в котором постулируются свободные и открытые ценности, и представление о публичном пространстве, поведение в котором основывается на традиционных ценностях, внушенных родителями и обществом. На сцене актеры и режиссеры

оказываются под влиянием противоречия между этими двумя ценностными установками.

Проблема, которая может возникнуть в сценическом искусстве при такой двойственной половой структуре, состоит в том, что в обществе, где воспитание предписывает женщине сохранять чистоту и целомудрие, у актрис до брака в публичном пространстве, которым и является сцена, выражение любви не является свободным. Для кореянки, особенно остро воспринимающей взгляды других людей, свобода выражения будет становиться все большей помехой и она будет отвергать любовные действия, играть притворяясь или даже откажется от роли, поскольку у тех, кто видит ее активное проявление в любовных сценах с партнером, могут сложиться неверные представления о ее частной жизни.

В Театральном училище имени М. Щепкина был поставлен этюд о добрачной беременности. Этюд стал возможным, так как был поставлен не в Корее, а в Москве и предложил его студент, а не студентка. В корейском учебном заведении появление темы добрачной беременности невозможно, как и совершенно исключено, чтобы она была предложена студенткой.

Сюжет этюда: студентка, которая узнала о беременности за день до Рождества, пришла к своему любимому, чтобы рассказать об этом. Они обмениваются подарками и наслаждаются рождественской вечеринкой. Девушка никак не может найти подходящий момент, чтобы рассказать о ребенке, а когда она на некоторое время покидает комнату, парень сам догадывается обо всем, обнаружив в ее сумке тест. Он резко меняет свое поведение и отношение к ней, требуя сделать аборт. Это оказывается для девушки ударом более сильным, чем сама беременность. Прежде чем решить, делать ли аборт или нет, она должна понять, сможет ли сохранить отношения с любимым.

В итоге этот этюд — слишком смелый для корейских студентов — всегда, не только на репетициях, но и в день экзаменов, заканчивался безрезультатно. Действовать органично студентке мешала сама ситуация добрачной беременности, настолько чуждая и не поддающаяся ее пониманию, что она не могла дать и субъективную оценку события.

Фундаментальная проблема конфуцианства заключается в понимании естественных потребностей и чувств человека ис-

ключительно в связи с моралью. Конфуцианское воспитание приводит к тому, что ценными и достойными внимания признаются исключительно нравственные основы, а природные чувства и потребности считаются низменными и презираются. Такое воспитание лишает человека возможности воспринять жизнь во всем ее многообразии, он наполняется всевозможными предрассудками и стереотипами. Этим тоже объясняется неудача вышеприведенного этюда.

Кроме того, с этой проблемой связаны предрассудки в выборе ролей в пьесе. Это касается, например, роли Паши из рассказа Чехова «Хористка», которая встречается с женатым мужчиной, или проститутки Сони из «Преступления и наказания», или алкоголички Бланш из пьесы «Трамвай „Желание“», ведущей беспорядочную половую жизнь. Актрисы и студентки, даже по-настоящему не поняв биографию персонажа, уже в момент распределения ролей, находясь во власти предубеждений, испытывают чувство отторжения и даже отказываются от роли.

С двойным сексуальным поведением связано еще и другое, противоположное явление. В дипломной работе студентов Отделения кино Университета искусств Пэкче сексуальное поведение юношей и девушек выражалось с такой чрезмерной для студенческого кино грубостью и откровенностью, что даже вызвало сомнения в наличии педагогического руководства.

Этот фильм можно отнести к категории порнографических фильмов для взрослых, он явился результатом недостатка эстетических знаний в отношении сексуального выражения. Слишком откровенное поведение в нем студентов — форма протеста современных молодых людей против подавления культуры полового воспитания. Однако основная причина связана с утратой чувства ответственности художника.

Господствующая патриархальная сексуальная мораль подавляет сценическую свободу выражения и у актеров-мужчин. На сцене они стараются избегать искаженного образа мужчины как покушающегося на женщину, а в публичном пространстве сознательно отказываются от свободного и активного выражения эмоций.

Однако еще более серьезная проблема состоит в том, что патриархальная общественная атмосфера заставляет их самих считать свободные сексуальные ценности преступными. В такой

атмосфере даже современная молодежь, с ее раскрепощенным сексуальным сознанием, оказывается несвободной от предрассудков и стереотипов, и это способствует сохранению двойственного сексуального поведения.

Хаос и противоречия, обусловленные этими ценностными установками, создают беспокойное настроение на каждом занятии или репетиции, оказывая психологическое воздействие даже в совершенно иных, но также требующих концентрации сценах. Игра актеров в таком психологическом состоянии базируется на приблизительном угадывании вещей, ничего общего не имеющем с непосредственным видением и подлинным отношением к профессии художника. Если широко не распахнуть эту запретную дверь, возможность познания и испытания нового мира будет утеряна.

Итак, все рассмотренные проблемы имеют один общий момент. Он заключается в отсутствии субъекта и субъективного восприятия на сцене, т. е. в отсутствии индивидуальности. Именно отсутствие индивидуальности является главной причиной многочисленных проблем современного корейского сценического искусства, и прежде всего актерской игры, которая характеризуется слишком буквальным и поверхностным восприятием содержания пьесы, пафосным стилем исполнения и недостатком физического действия. Отсутствие действия объясняется неправильным пониманием реалистичности, ведущим к потере конкретности и попытке изобразить человека в обобщенных образах, лишенных внутреннего содержания. Кроме того, существуют проблемы пассивного восприятия происходящего и отсутствия импровизации.

Недостаток искренности в игре актера как результат традиционного воспитания исключает из творчества духовную сферу, тем самым низводя корейскую сцену до уровня потребительской культуры, где выбор произведения для постановки диктуют материальные соображения.

Традиционные обычаи на протяжении поколений оказывают влияние на ценностные критерии человека, но художник-артист должен сам развивать в себе необходимые качества, преодолевая негативные свойства национального характера.

Список литературы

Cha Jae Ho. Mynhoasulge simlihak. Seoul, 1994.

Han Duk Woong. Hankyk Uhak Simlihak. Seoul, 2003.

Kim Dong No. Ukeo eya hyundeajuk heasuk. Seoul, 1999.

Shin Su Jin. Hankyke Kajokjyui Juntonggoa g bunhwoa. Seoul, 1997.

 ЖИВОПИСЬ

БРОНЗОВАЯ АНИМАЛИСТИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА
ПЕРВОЙ И ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА.
РАЗВИТИЕ БРОНЗОЛИТЕЙНОГО ИСКУССТВА В РОССИИ

В статье анализируется русская анималистическая пластика первой и второй половины XIX века, которая получила широкое распространение в бронзе. Рассматривается значение бронзолитейных заводов в сложении русской анималистической скульптуры, деятельность известных мастеров — П. Клодта, Е. Лансере, Н. Либериha — в развитии этого вида искусства.

Ключевые слова: бронзовая скульптура, анималистика.

I. Portnova. BRONZE ANIMALISTIC SCULPTURE IN
THE XIX CENTURY AND THE DEVELOPMENT
OF BRONZE-CASTING IN RUSSIA

The article presents an analysis of the development of Russian animalistic sculpture of the XIX century, which usually found its embodiment in bronze. The author examines the works of such prominent masters of the time as the ones of P. Klodt, E. Lanceret and N. Liberich.

Keywords: bronze sculpture, bronze-casting, animalistics.

В первой и главным образом второй половине XIX века большой известностью пользовалась анималистическая скульптура, которая была представлена в станковых формах скульптуры и малой пластике. В связи с популярностью жанровой скульптуры в 1870–80-е годы XIX века в России широкое распространение получают частные бронзолитейные фабрики и мастерские (К. Ф. Верфеля, Ф. Шопена, А. П. Морана), в которых отливались скульптуры известных мастеров русской и европейской школ, в частности французской. Так, в большом количестве были отлиты

* Портнова Ирина Васильевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры архитектуры и градостроительства Российского университета дружбы народов (РУДН), докторант Московского государственного педагогического университета. Тел.: 8-915-136-13-85.

анималистические скульптуры по моделям П. Ж. Мене, Ж. Муанье, А. Л. Бари, П. А. Делапланша, А. Дюбюкана, А.-А. Арсона, Ш. Вальгона, А. Тродо, О. Н. Кена, Ф. Потро, Ф. Картье, А. П. Ришара, со сценами охоты и жизни охотничьих животных. Тщательно моделированные, отточенные по лепке модели французских мастеров хорошо воспроизводились в прочеканенных формах бронзы. Антуан Бари предпочитал изображать драматические сцены, борьбу между животными. Он был основоположником этой линии анималистики во французском искусстве, подчеркивая в барочной пластике стихию природы и жесткость звериных инстинктов. Несколько преувеличенные анатомические тела его хищников, чаще кошачьих (львов, пантер, тигров), выглядят почти геральдическими, некими символами суровой звериной жизни. Такие сцены, исполненные природной экзотики, должны были привлечь внимание французской публики. В среде художников-анималистов они сформировали романтическое направление в анималистическом искусстве. Особой популярностью пользовались работы скульптора-анималиста, ученика знаменитого А. Л. Бари, Пьера Жюля Мене, которому удавалось передать естественность движений животных в бесхитростных, лаконичных по форме сюжетах, создающих впечатление целостного образа, что было характерным для творческой манеры мастера. Модели П. Ж. Мене отливались на бронзолитейной фабрике братьев Сюсс в Париже, которая получила широкую известность не только во Франции, но и за ее пределами благодаря качественной отливке скульптур. Легко патинированная бронза придает телам животных естественный отлив и округлость гладких форм. Сказался опыт Мене в собственноручной отливке своих моделей, их чеканке и способах наложения патины.

В общем характере композиционного решения скульптур этих мастеров, включающих в свои композиции элементы природной среды (трава, камни, кусты), создающих художественный образ природного мира, в котором пребывают его обитатели, в четкой лепке объемов прослеживается эстетика французской школы анималистической пластики. Образцы камерной анималистической пластики французских мастеров, отличающиеся высокой техникой бронзового литья, пользовались популярностью на родине и за ее пределами. Тематика произведений француз-

ской бронзы, общий декоративный строй композиций, стремление к реалистичности и правдоподобию — эти качества были близки стилистике работ русских художников-анималистов. Произведения французских мастеров пользовались известностью в России и способствовали распространению этого вида скульптуры, который предоставлял особые возможности для художественного показа реальности сквозь призму взаимоотношений человека и природы. Кроме того, в России — стране с давними традициями национальной охоты, французская бронзовая анималистическая скульптура с ее охотничьими сюжетами находила живой интерес.

С появлением русских мастеров, которые успешно работали в области камерной скульптуры, расширяя круг выпускаемых изделий, владельцы бронзолитейных мастерских стали отдавать предпочтение отливке произведений национальной тематики. Они постепенно отходили от традиций французских мастеров, которым были свойственны некая дробность форм и смешение стилей. Еще «в середине XVIII столетия, во время царствования императрицы Елизаветы Петровны, остро встал вопрос о своих, отечественных мастерах художественной бронзы. Это, в первую очередь, было обусловлено политическими соображениями. Россия стала крупнейшим европейским государством, могучей империей, влияющей на всю европейскую политику, главным соперником королевской Франции за первенство в Европе. Петербургский двор соперничал с Версалем, и чтобы усилить знаковый образ силы и могущества российского государства, в дворцовых интерьерах должны были появиться художественные изделия из бронзы. Своя русская художественная бронза должна была заменить привозную французскую, подчеркнуть абсолютную независимость России от Франции. Ведь Франция тогда считалась лидером в производстве художественной бронзы, поставляя ее всем европейским дворам и высшей европейской аристократии. Чтобы придать новый импульс формированию отечественного кадрового корпуса мастеров художественной бронзы, в петербургской Императорской Академии художеств, в дополнение к художественным классам были учреждены классы художественного ремесла. В 1760-м г. открыт класс „статуйной“ и орнаментальной скульптуры, где готовили специалистов по фор-

мовке, литью и чеканке художественных изделий из бронзы. <...> В начале своего правления Екатерина II предприняла ряд шагов по укреплению позиций национальной школы художественной бронзы, возложив на Императорскую Академию художеств обязанность обучения мастерству обработки бронзы. В 1764 г. специалистов по художественной бронзе стали готовить в специальном классе орнаментальной скульптуры, который выделили из скульптурного класса. <...> В 1769 г. произошло событие, ставшее рубежом в истории русской художественной бронзы, — из класса орнаментальной скульптуры выделился специализированный класс формовального, литейного и чеканного дела, ставший главной базой подготовки высокопрофессиональных русских бронзовщиков. При классе работала литейная мастерская, „литейный дом“, где русские ученики получали практические навыки художественного литья из бронзы. <...> Литейная мастерская Академии стала одной из главных достопримечательностей столицы; в нее входили, как в театр, чтобы полюбоваться захватывающе интересным процессом отливки» [В. Г. Лисовский, 1982, с. 58, 59].

Таким образом, в течение двадцати лет, с 1760 года, времени организации самостоятельного класса «статуйной» и орнаментальной скульптуры, и до начала 1780-х годов, времени создания Казенной бронзолитейной фабрики, был заложен прочный фундамент для дальнейшего строительства школы русской художественной бронзы.

Анималистический образ в бронзе и чугуне получает широкую интерпретацию у скульпторов-анималистов и мастеров, в творчестве которых образ животного не являлся главным персонажем (П. К. Клодт, Е. А. Лансере, Н. И. Либерих, Р. Р. Бах, Р. К. Залеман, Ф. Ф. Звездин, Е. П. Илинская и другие). Многие произведения художников успешно отливались на Каслинском заводе художественного литья, который к началу 1860–1890-х годов становится одним из ведущих центров по выпуску художественных изделий из бронзы и чугуна не только на Урале, но и во всей России.

Творчеству П. К. Клодта принадлежит основополагающая роль в становлении жанра анималистики. Важно, что Клодт не только лепил, но и сам отливал свои произведения в бронзе. Впервые в истории русского искусства скульптор стал литей-

щиком. Н. Н. Рубцов писал: «В 1838 году после смерти В. П. Екимова он (Клодт. — *И. П.*) был назначен заведующим „Литейным Домом“ Академии художеств. Все это время Клодт помимо совершенствования своего мастерства, как скульптора... изучил попутно в литейной Академии художеств и способы воспроизведения своих скульптур в металле. <...> Клодт был едва ли не единственным из русских скульпторов, который сам оформлял свои замыслы в бронзе и достиг в этом отношении исключительных успехов: большинство отлитых им статуй почти не требовало дальнейшей чеканки или исправлений. Любуясь его знаменитой группой „Укротители коней“ (Аничков мост), наряду с восхищением красотой замысла всей скульптурной группы в целом, изумляешься его непревзойденному мастерству как литейщика: эти вздутые жилы на крупе лошади, эти мускулы и другие детали, создают впечатление, что перед тобою не бронзовые, а живые кони, что вот-вот они сорвутся с места и помчатся вдаль. На отливке отпечатлены даже малейшие следы резца, которым художник поправлял восковую модель — недаром П. К. Клодт как литейщик был достойным учеником и продолжателем В. П. Екимова, также не знавшего неудач при отливке статуй» [*Н. Н. Рубцов*, 1950, с. 38, 39, 42].

В 1838 году, получив звание литейного мастера и возглавив литейную мастерскую Академии художеств, он активизировал и усовершенствовал ее работу: «построил две громадные печи на шестьсот пудов металла и особую литейную для небольших скульптур» [там же, с. 23]. В. М. Максимов вспоминал: «Нас занимала огромная темная яма, которая виднелась в окна огромной мастерской, мы думали, что вот здесь отливались знаменитые кони, памятник Крылову. Самая яма казалась чем-то таинственным, священным» [*В. М. Максимов*, 1850—1867, с. 205]. Процесс отливки как некое священнодействие отмечал А. Г. Ромм: «Отливка из бронзы была особенно торжественна. Часов в 11 утра огромные трубы литейной начинали дымиться и весь Васильевский остров знал по черному дыму, что барон Клодт отливает свои статуи. В верхнюю часть литейной, где были плавильные печи, стекалась масса народа: тут были рабочие, лавочники, извозчики, интеллигенты, все с любопытством следили за результатом отливки, которая продолжалась несколько часов.

Особенно торжественен был момент перед самым выпуском меди в форму. Тогда в мастерской прекращалось всякое движение, даже говорили как-то невольно шепотом. Клодту доносили, что все готово, литейщики-рабочие пробовали отверстие, из которого текла медь, и она начинала литься по разным проводам в формы. Это был критический момент: по ходу раскаленной добела меди можно было судить, удастся ли работа или нет. Мастерская под конец вся наполнялась белым дымом, точно туманом. <...> За короткое время он отлил много вещей, которые бы сделали честь лучшему литейщику. Мельчайшие детали оригинала воспроизводились им в бронзе столь точно, что отливки не нуждались в чеканке» [А. Г. Ромм, 1948, с. 23].

Объединение в одном лице двух профессий дало прекрасные результаты: большинство статуй, отлитых Клодтом, не требовало дальнейших доработок. Имя Клодта стало известно за границей. Ф. И. Булгаков писал: «Еще в 1852 г. Римская Академия С. Луки избрала его своим членом, вскоре такую же честь оказала ему Берлинская академия художеств и Парижская академия изящных искусств. Его лошади служили и там образцом для художников, нуждающихся в моделях лошадей и в изучении движений лошади. <...> Наша Академия художеств обладает множеством разнообразных конных моделей работы П. К. Клодта, которые оказали не мало услуг изучающим батальную живопись» [Ф. И. Булгаков, 1890, с. 196].

Так же как Клодт, хорошо изображал в бронзах лошадей Е. А. Лансере. У Лансере было свое хозяйство, он занимался разведением лошадей и принимал участие в выездах. Он пишет В. С. Россоловскому: «Болгарочка служит теперь мне верой и правдой, хотя для моих лет она немного горяча, но все-таки я езжу на ней с большим удовольствием и очень к ней привязался... Чуварка мне очень нравится, приступаю к ее выезде верхом...» [Е. А. Лансере, Письма, с. 6, 11]. Из высказываний самого скульптора можно сделать вывод, что Лансере, хорошо разбираясь в породах лошадей, отмечал все нюансы и характерные особенности каждой и умел отобразить их в бронзе. Тематический диапазон Лансере был шире, чем его предшественника Клодта. Лошадь фигурирует у него в историко-бытовых композициях, чаще групповых, в разных ситуациях: в сценах охоты, знаменитых тройках,

этнографических мотивах, в которых скульптор точно подмечал характерность движений животного. В этом отношении ни один скульптор не был так разносторонен, как Лансере, к тому же он прекрасно знал анатомию лошади и всякий раз подчеркивал в бронзе ее мускулатуру. «Я не помню его иначе, как согбенного и державшего в руке лошадь из крепкого воска, которую он лепил горячей стеклой», — вспоминал А. Обер [*А. Л. Обер*, 1917, с. 40]. Изображая лошадь, он изображал породу, в которой наглядно присутствовал лошадиный типаж, экстерьер и поведение.

Лансере выполнял преимущественно заказные работы для известных коннозаводчиков, любителей лошадей и вообще для состоятельных ценителей искусства: «Я начал для Бетлинга портрет его жены на лошади, — пишет Лансере, — а для Малютина портрет заводчика чистокровного английского скакуна, имеющего множество призов, что не мешает ему быть урожденным уродом, впрочем к лучшему, так как легче сделать его похожим...» [*Е. А. Лансере*, Письма, с. 6].

Особой схожестью отличаются «Тройки» Лансере. «Следует отметить, — писал И. Шмидт, — что „тройки“ неоднократно встречаются в прикладном искусстве, в творчестве народных резчиков, — в изделиях из кости, деревянных игрушках и т. п. Во второй половине XIX века вместе с развитием жанровой скульптуры „тройки“ начинают появляться и в виде бронзовых изваяний» [*И. Шмидт*, 1954, с. 5]. В его «Деревенской тройке», «На санях», «Тройке» внимание зрителя приковывают динамичные позы лошадей, которые тракуются смело и свободно. Еще большей динамикой и экспрессией отмечены «тройки» В. Я. Грачева: «Тройка у верстового столба», «Тройка с ямщиком», «Тройка лошадей», «Тройка». Бронза, обладающая эффектом «натуральности» и выразительной бликовкой, способствует передаче нужного состояния. Скульптор точно улавливает пластику движущихся фигур лошадей, всех выпуклостей и впадин текучей бронзы. В других произведениях Грачева, изображающих лошадей и всадников («Туркменская лошадь», «Галопирующие черкесы», «Черкес на лошади», «Улан с пикой», «Стрелок и лошадь», «Всадник с короной»), ощутимо напряжение самого действия и его участников. Будучи скульптором-самоучкой, Грачев на собственном опыте постигал науку чеканки и литья из бронзы. Он работал чеканщи-

ком на ювелирных фабриках и фабриках художественной бронзы Петербурга, в частности, К. Ф. Верфеля, П. А. Овчинникова, И. П. Хлебникова, под маркой которых известно большинство его произведений, переведенных в серебро и бронзу. В 1885 году он открыл собственную мастерскую-студию.

Лансере также отводил почетное место технике литья, «за которым наблюдал и руководил сам... глубоко и вдумчиво изучал постановку литейного дела» [Б. Г. Федотов, РГАЛИ, ф. 2780, ед. хр. 4]. Он посещал в качестве любителя мастерские художников, в особенности покойного Либериха, был три раза за границей, в том числе дважды в Париже, в 1867 и 1876 г., с целью ознакомления с музеями и галереями, а также с отливкой художественной бронзы. «Отливка работ Лансере, — пишет И. Шмидт, — проходила на заводах бронзолитейных мастерских различных частных фирм, которые приобретали у мастера его модели и получали право в течение ряда лет отливать и продавать его произведения. <...> Работа бронзолитейных заводов имела то преимущество, что произведения Лансере увековечивались в прочном материале и получали широкое распространение как в России, так и за границей. Но в то же время, покупая у мастера модели, субсидируя подчас его путешествия, фирмы Морана, Шопена, Овчинникова и другие стремились известным образом направлять творчество скульптора. Это выражалось если не в форме прямых заказов, то в отборе произведений определенной тематики и незаинтересованности в отливке и распространении тех работ, темы и сюжеты которых казались представителям этих фирм мало интересными. Последним в значительной мере и объясняется широкое распространение работ Лансере, в которых воссоздавалась “экзотика” жизни горцев и кочевников» [И. Шмидт, 1954, с. 6, 7]. По поводу отливки скульптур у Шопена Лансере пишет: «Я вылепил Шопену 6 вещей: Кабан и два ослика, Араб на ослике, Верблюд, Маленький всадник, Араб на муллах, большая фигура араба верхом с двумя соколами на руках. <...> Статуэтка „Скобелев на коне“ уже окончена и отдана в полную собственность Шопену, он не соглашался дать мне какое-либо участие в ее эксплуатации, а также деньги мне были нужны, и кроме того цена, им предложенная, 300 рублей, то я согласился, руководствуясь при этом кроме материальных

соображений еще и следующим: генерал сделан мной в рутинной позе. Все это не одобряется новейшими ценителями искусства, в глазах которых это есть повторение классических приемов, так что, если представится необходимость, лучше сделать новую фигуру по всем требованиям радикального регламента у Маслова. Лицо Скобелева, впрочем, вышло похоже» (см. [А. Л. Обер, 1917, с. 28, 34]).

В этих композициях Лансере выступает как художник-рассказчик. Данное определение не исчерпывает всех нюансов сцен, но главное в них, пожалуй, передает. Можно сопоставить работы Лансере с близкими по характеру жанрово-анималистическими композициями в бронзе немецких мастеров второй половины XIX века Альберта Морица Вольфа и Ганса Гурадзе. Художников объединяет общая тематика произведений (изображение лошади, этнографические типы героев) и трактовка пластической формы. Вероятно, Вольф и Гурадзе находились под влиянием творчества русских скульпторов второй половины XIX века (в частности, Лансере), произведения которых экспонировались на всемирных академических выставках. Им импонировало своеобразие работ русских мастеров, которые в реалистически-повествовательной сюжетной форме, с большой долей конкретности деталей, дали яркую характеристику национальных типов крестьян, горцев, казаков и их быта. Немецких скульпторов привлекла тема русской тройки (ср. Вольф, «Бегущая тройка», 1880–1890-е, Гурадзе «Русская тройка с молодой парой», 1890-е). А. М. Вольф дает прямое повторение в бронзе скульптуры Лансере «Башкир-табунщик» (1850–1900-е).

В русле передвижнического реализма создавали свои произведения в бронзе Л. В. Позен, Ф. И. Ходорович. Они работали в области жанровой скульптуры, включая в нее животных. Как и Лансере, их привлекали картины народной жизни, типы народов Кавказа (Ходорович), России (Позен), с их выраженным национальным колоритом. Животные в их композициях (лошади, волы, быки) отличаются выразительностью форм и естественностью наблюдаемой сцены. После того как произведения Ходоровича были показаны на Политехнической выставке в Москве, появились заметки в печати с положительными отзывами о его творчестве. Журнал «Всемирная иллюстрация» писал

о его «кавказских типах»: «Ходорович хорошо изучил местные типы, кавказскую жизнь, и сцены его не лишены известного поэтического оттенка. <...> Все фигуры точно вылеплены им прямо с натуры; в них и движение и экспрессия подмечены и переданы с изумительной тонкостью и чутьем. Кто был на Кавказе и видел горцев, тот узнает их в каждом повороте, в их манере и даже в каждой складке их одежд. И если они, может быть, лишены той виртуозности резчика, какой обладал Лансере, то жизненная сила их так велика, что все технические стороны воспроизведения остаются на заднем плане и нисколько не умаляют общих художественных достоинств. Таких групп, а также разных кавказских типов у Ходоровича, за многие годы его деятельности, можно насчитать несколько десятков, и как жаль, что все эти работы за дальностью расстояния, а быть может, и за отсутствием стремления художника к популярности, так мало у нас известны. На воспроизведение этих групп и в гипсе, и в бронзе, нет сомнения, нашлось бы много охотников и каждый из кавказцев, при доступной на них цене, бесспорно приобрел бы многое, как лучшее воспоминание и художественное представление жизни Кавказа» [*Н. Александров*, 1894, с. 50].

Второй крупный представитель анималистики того времени, Николай Иванович Либери́х, был учеником Клодта. Обучаясь у Клодта изображению лошадей, Либери́х особенно ценил гармонию, свойственную его произведениям. «Если бы меня просили в двух, трех словах характеризовать творчество Либери́ха, — говорил Я. И. Бутович, — я бы сказал так: изящество прежде всего, как были изящны его модели» [см.: *К. С. Шиловский*, 1892, с. 76]. В своих воспоминаниях К. Шиловский, знавший Н. И. Либери́ха, отмечает, что «большинство работ его осталось в воске и потому не могло долго сохраниться; с каждого произведения он снимал фотографии, но и их печатал всего в количестве шести экземпляров, после чего уничтожал негативы, так что и фотографические снимки представляют в наше время крайнюю редкость» [там же, с. 57]. Всё же бронзовые произведения, дошедшие до нас, дают представление о его изобразительной манере, которая близка к работам Лансере. Произведения имеют станковую форму, своей детализацией приближаясь к малой пластике, а вот композиционные приемы у Либери́ха проще. Он

изображает одиночных животных в позах стоя, ходьбы, бега. Бытовые сюжеты не вызвали у него интереса, зато животное, полноценное в своей звериной сущности, трактовалось Либерином любовно-скрупулезно. «Тончайший знаток лошади, ее анатомии, пластики, — писал К. Шиловский, — он всегда клал в основание своего творчества строгое изучение природы и был врагом „французского“, как он говорил „шика“ в искусстве. Современная его критика упрекала его в сухости фактуры, излишней мелочности в отделке подробностей, но никогда Николай Иванович не заслужил упрека в анатомической ошибке, неправдоподобности переданного движения и несоответственности пропорций. <...> Может быть, что эта иногда щепетильная законченность малейших подробностей, вроде ремешков и пряжек, уздечек и седел, погонов и пуговиц всадников, придавала некоторую сухость работам Либериного, но мне кажется, что главная причина этой сухости лежала в свойствах самого материала, из которого лепил Николай Иванович. Это была очень твердая восковая масса. В эту смесь всыпал он краски, сажу или мумию, по усмотрению для придачи массе розоватого или серого оттенка. Хорошо смешанную массу Либерин выливал на бумажные листы и затем, остудив, нарезал полосками, чтобы удобнее было разминать ее во время работы, слегка прогреть на лампе. Заканчивать работу можно только посредством подогретых на спиртовой лампе стальных инструментов, формы которых — изобретение самого Николая Ивановича и представляют из себя род подпилков в деревянных рукоятках. Несмотря на трудность техники работы из этой массы, никакой другой материал не поддается такой законченности...» [там же, с. 57, 59].

Либерин одинаково скрупулезно прорабатывал формы в своих маленьких и больших вещах. Помимо бронзовых, у него есть и серебряные скульптуры, в частности статуэтки лошадей, которые, по мнению Я. И. Бутовича, «очень выигрывают, и они менее грубы, чем в бронзе». «Лично я считаю, — пишет Бутович, — что портреты лошадей надо было обязательно лить не из бронзы, а из серебра, и если это не делалось, то, вероятно, лишь потому, что в те годы это был чересчур дорогой металл, причислявшийся уже к числу драгоценных» [Я. И. Бутович, 1997, с. 100]. Либерин также точен и наблюдателен. Острый взгляд

охотника позволял ему подметить характерность всех поз, поворотов и движений зверей. В изображении медведей ему была свойственна «манера передавать покрытые густой шерстью анатомические подробности тела лесного боярина, неподражаемых по совершенству, — вспоминал К. Шиловский. — Выражение глаз и всей морды медведя он разнообразил до бесконечности» [К. С. Шиловский, 1892, с. 60]. Либерих был также большим любителем птиц, он «страстно любил певчих птиц и рыбную ловлю. В окне его кабинета была устроена поместительная клетка-садок, населенная представителями различных пород наших русских лесных певуний. Николай Иванович холил и лелеял их, собственноручно чистил клетку, засыпал корм. Он изучил характер каждой из своих пернатых пленниц и рассказывал мне, бывало, увлекаясь и поэтизируя, все новости своего птичьего мирка. Среди птиц у него были свои особенно любимые экземпляры, как, например, самая миниатюрная из русских лесных пичужек, которую он звал Варенькой. Несмотря на свой невероятно малый рост, Варенька была очень умна и ручна. Она, по первому зову хозяина, бежала к нему (никогда не летела), точно крошечный комочек серого пуху катился по полу, затем по ноге его взбиралась на плечо и пряталась в его густые бакенбарды» [там же, с. 58].

В духе времени и традиционной для скульптуры второй половины XIX века манере работал А. Л. Обер. Он изображал диких и домашних животных, птиц, охотничьих и ездовых собак, мотивы охоты. По мироощущению произведения Обера близки барочным творениям французского скульптора А. Бари, который был сосредоточен на показе битв животных, их преследований друг другом. Обер был лично знаком с Бари и «знал его как преподавателя лепки и рисунков в зоологическом саду» в Париже. «Но что за учитель! — вспоминал скульптор. — В скромности и самоунижении редко такого найти, казалось, он краснел при проверке наших ученических работ, голос его был наитишайший, и модели зверей в его школе были все, кроме его собственных произведений. Ему как будто совестно было ставить свои произведения как образец преподавания. И вот в этом тихом почему-то зародилась страсть и удивительное понимание хищной и свирепой львиной породы. Сколько я видел львов до Бари —

все они были ради гривы: лев, а не собака. Первое, что бросается в глаза, — это именно лев по существу своему, и когда таковым уже впечатлишься, что он из бронзы и формы, походка, повадки — все есть жизненная натура, как бы пахнет зверем» [А. Л. Обер, 1917, с. 37].

Скульптуру Обера нельзя назвать барочной в полном смысле слова. Некая барочная экспрессия сочетается у него с чрезмерной детализацией, словно художник желает увековечить зверя во всей его подробной наглядности и характерности. В таком стиле выполнены работы, хранящиеся в ГРМ, «Белый медведь» (1898), «Медведица» (1899), «Свинья и боров» (1886), «Шимпанзе» (1898), «Играющая кошка», «Борзая» и др. Создается впечатление, что скульптор воспринял несколько натуралистическую манеру моделировки у западных коллег — анималистов-иллюстраторов XIX века. В воспоминаниях Обер объясняет свой метод работы скульптора, рассуждая о значении эскиза, о важности законченной работы с тщательной проработкой всех форм и деталей. «Все прошлое в искусстве, в его шедеврах показывает вполне законченную работу. В воплощении эскиза, наброска художник воплощает свою духовную мысль, затем дорабатывает до формы более совершенной, до окончательного исполнения. Эскиз сам по себе необычайно драгоценен, и он вполне определяет мысль художника, но должно ли искусство остановиться только на этой фазе творчества? Эскизы набрасываются не только заправскими художниками, но и любителями, способными очень сильно выражать свою мысль, но последний, как и средней руки художник, не имея знания даже наброска, не в состоянии идти и почти неузнаваем в законченной работе по слабости исполнения ее. В таком только смысле эскиз важнее законченной работы, а не в том, что работа законченная не удовлетворяет... Теперь в моде ничего не доканчивать. В скульптуре между долизанностью и наброском громадная разница, но все же это не живопись, и кляксами работать нельзя, в скульптуре только и есть одна форма для выражения обдуманного. <...> Ссылаясь на образчики бывших школ скажу: „усовершенствуйтесь и не оставайтесь на степени эскиза или незаконченной работы, подтверждающей только неумелость неудачника“» [там же, с. 141, 143]. В законченности художественного образа Обер видит передачу характерного: «для более под-

черкнутой характеристики я придал все мое знание касательно внешних деталей» [там же, с. 176]. В этом смысле бронза выступает органическим материалом, в которой возможна техническая завершенность всех форм и деталей.

Таким образом, первую и вторую половину XIX века можно назвать временем расцвета и распространения русской бронзовой скульптуры, в которой анималистический образ занимает достойное место. Произведения скульпторов-анималистов вполне отвечали запросам своего времени. Они подробно знакомили зрителя с миром диких и домашних животных, их бытием, а бронзовая скульптура малых форм, или, как ее называли, «кабинетная», украшала интерьеры дворцов и частных особняков, становясь главным элементом в их декоративном убранстве. Скульптура, обладающая высоким качеством литья, необходимыми чертами декоративности, получила возможность широкого экспонирования на выставках и могла легко конкурировать с произведениями знаменитой французской школы художественной бронзы. В этом процессе анималистика стала своего рода визитной карточкой русской художественной бронзы, делала ее узнаваемой на Всероссийских и крупных международных художественно-промышленных выставках того времени.

Список литературы

Александров Н. Скульптура Ф. Ходоровича // Всемирная иллюстрация. 1894. №1329. С. 50.

Булгаков Ф. И. Наши художники. Т. 2. СПб., 1890.

Бутович Я. И. Каталог моей жизни: Описание Прилепской коннозаводской галереи // Наше наследие. 1997. №41. С. 79–96; №42. С. 88–104.

Лансере Е. А. Письма В. С. Россоловскому // ОР ГРМ. Ф. 38. Ед. хр. 2. (16.VIII.1877, 28.IX.1882).

Лисовский В. Г. Академия художеств. Л., 1982.

Максимов В. М. Автобиографические записки. 1850–1867 // ОР ГРМ. Ф. 18. Ед. хр. 2.

Обер А. Л. Воспоминания. Май 1917 г. // РГАЛИ. Ф. 1956. Ед. хр. 13.

Ромм А. Г. Петр Карлович Клодт: Очерк. 1948 // РГАЛИ. Ф. 2067. Ед. хр. 25.

Рубцов Н. Н. В. П. Екимов и П. К. Клодт — выдающиеся мастера русского художественного литья. М., 1950.

Федотов Б. Г. О творчестве Н. А. Андреева, И. Шадра; Памятники русской монументальной скульптуры. Е. А. Лансере // РГАЛИ. Ф. 2780. Ед. хр. 4.

Шиловский К. Воспоминания о Николае Ивановиче Либерихе // Русский художественный архив. 1892. Вып. 2. С. 57–61.

Шмидт И. М. Евгений Александрович Лансере. 1954 // РГАЛИ. Ф. 652. Ед. хр. 718.

 *KUHO*

РЕАЛЬНОСТЬ И ИЛЛЮЗИЯ
В ФИЛЬМАХ «РАСЁМОН» И «ГРАЖДАНИН КЕЙН»

Статья посвящена разграничению таких характеристик бытия, как «незавершенность» и «раздробленность». Первая характеристика имеет отношение к метафизической реальности, вторая отражает один из важнейших аспектов иллюзии. Так, не выяснены и не могут быть до конца выяснены обстоятельства смерти самурая из фильма А. Куросавы «Расёмон», не завершено и не может быть завершено расследование человеческого существования. Даже раздробленное, а потому и лишенное глубины бытие Кейна из фильма О. Уэллса «Гражданин Кейн» остается загадкой для падкого на сенсации мира.

Ключевые слова: реальность, иллюзия, событие, вещь.

R. Perelshtein. THE REALITY AND THE ILLUSION IN 'RASHOMON'
AND 'CITIZEN KANE'

Article makes a distinction between such characteristics of existence as 'incompleteness' and 'fragmentation'. The first characteristic is related to the metaphysical reality — life in all its incomprehensibility and variety. The second characteristic reflects one of the most important aspects of the illusion. The circumstances surrounding the death of the Samurai in the film 'Rashomon' by Akira Kurosawa are vague and may not be made clear. The investigation of human existence cannot come to an end. Fragmented and therefore devoid of depth, the existence of Kane in 'Citizen Kane' by Orson Welles remains a mystery to the world susceptible for sensations.

Key words: reality, illusion, event, Orson Welles, Akira Kurosawa, "Rashomon", "Citizen Kane"

Реальность события во всей его полноте есть тайна. Событие обладает как видимой стороной (она же часто сторона иллюзорная), так и стороной незримой, духовной, связанной с первозданной реальностью, корни которой уходят не столько в

* Перельштейн Роман Максович — кандидат искусствоведения, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова.

почву истории, сколько в почву *сказания*. Поэтому любое наше суждение о реальности как целом, т. е. духовном мире, не сводится к фиксации и констатации фактов эмпирического характера, хотя совершенно пренебрегать ими было бы тоже неверно. И все же, взятые в отрыве от целого, эти факты только запутывают нас, морочат.

Реальность события во всей его полноте зависит вовсе не от того, произошло ли оно в историческом смысле, а от того, прибавило ли это событие что-либо существенное к реальности первозаданной, по выражению М. Элиаде, «более величественной и богатой смыслом, чем реальность современная» [М. Элиаде, 2001, с. 47]. На это же обстоятельство указывает и С. Булгаков, разрешая спор, ведущийся натуралистами и буквалистами вокруг сказаний Пролога Библии: «Нет никакой необходимости приписывать им исторический характер в том смысле, как он свойствен событиям эмпирической жизни этого мира, ибо ими вовсе не исчерпывается вся полнота и глубина бытия... Сказание III главы Бытия о грехопадении хотя и есть история, но именно как метаистория, и оно есть в таком качестве миф, который больше и значительней в своих обобщенных символических образах, нежели вся *эмпирическая история*» [С. Булгаков, 1945, с. 183, 185 (цит. по: А. Мень, 2004, с. 598—599)]. У каждой эпохи и этноса свои представления о первозаданной реальности, важно, что эти представления существуют и оказывают огромное влияние как на повседневную жизнь, так и на все то, что находится за чертой обыденности.

Событие высшей, или первозаданной реальности, существует не столько как факт, сколько как столкновение фактов, которые до некоторой степени противоречат друг другу. Однако для нас важно не столько то, что факты духовной реальности вступают в противоречие, сколько то, что они способны приоткрывать разные стороны сокровенного бытия. Событие метафизической реальности существует в виде множества версий, ни одна из которых не может быть окончательной, а главное — единственной.

Чаща криптомерий, в которой разворачиваются события фильма Акиры Куросавы «Расёмон» (1950), — это пространство духовной реальности. Несмотря на то, что имеются показания всех участников события — разбойника Тадземуру, жены убитого самурая, дровосека, ставшего свидетелем убийства, и даже духа

жертвы, который говорит с нами через ведьму, — мы никогда не узнаем, что же произошло в чаше на самом деле. Четыре версии, и каждая по-своему правдива. Сюжет «Расёмона» — не игра ли это ума, которому надоело быть рабом факта? Нет, это больше чем игра, это уже сама вечно ускользающая от нас реальность. Выслушав разбойника, жену самурая, дровосека и духа самурая, мы столько узнали о нас самих, поневоле оказавшись на границе двух миров (без показаний духа убитого самурая идея фильма не была бы реализована и наполовину), сколько не способно вместить в себя одно событие — событие, разворачивающееся только до обидного здесь, в *эмпирической* истории. Сколько не способен в себя вместить один случай, поневоле имеющий характер чего-то случайного. Воистину духовная реальность — это сад расходящихся тропок. Она вбирает в себя не только брэнное и бессмертное, видимое и незримое, что отражено в христианской картине мира, но и разные вариации одного и того же события, вплетенного в канву действительности. Таков один из ответов Страны восходящего солнца, которая, прежде чем говорить о каком-либо предмете, погружает его в полумрак, окутывает туманом и скрывает за пеленой дождя, дабы удержаться от не терпящего возражений суждения о нем. Однако финал «Расёмона» — это как раз попытка подняться над брэнным, назвать вещи своими именами ясно и четко. Зло — это сорвать с подкидыша последнюю пеленку. Добро — это крепко прижать его к себе и поделиться с ним жизнью.

Вечно ускользающая истина, ускользающая реальность, явленная в «Расёмоне», уравнивается поступком дровосека, который больше не сомневается в том, что есть истина. Истина — это жертва, на которую он идет, когда решается вопреки «мудрости века сего» приютить подкидыша. Непрочность нашего суждения о реальности как целом и не может быть преодолена, и может. Тут все решает движение сердца, на которое мы либо способны, либо нет, но никак не движение ума. Тут либо лицо побеждает, как тихий дерзкий вызов, брошенный миру, либо маска, как адвокат заведенного порядка вещей. Примечательно в этой связи предостережение А. Эйнштейна: «Не стоит обожествлять интеллект. У него есть могучие мускулы, но нет лица» [А. Эйнштейн, 2007, с. 804]. Сердце, или внутренний человек, «сокровенный сердца че-

ловек», есть символ целостности нашего бытия, всегда незавершенного, пребывающего в становлении. Однако не следует путать *незавершенность с раздробленностью*, так как последнее чаще всего присуще именно тому, что остановилось в своем развитии, приобрело монументальные формы, застыло, подобно замку Ксанаду из фильма Уэллса «Гражданин Кейн».

Анализируя картину Орсона Уэллса, С. Кузнецов в статье «Гражданин Кейн, или Видение во Сне (Ксанаду как метафора)» пытается проследить генеалогию таинственного замка Чарльза Фостера Кейна. «В эссе „Сон Колриджа“ Х. Л. Борхес писал: „От дворца Кубла Хана остались одни руины; от поэмы, как мы знаем, дошло всего-навсего пятьдесят строк. Судя по этим фактам, можно предположить, что череда лет и усилий не достигла цели. Первому сновидцу было послано ночью видение дворца, и он его построил; второму, который не знал о сне первого, — поэма о дворце. Если эта схема верна, то в какую-то ночь, от которой нас отделяют века, некоему читателю ‘Кубла Хана’ привидится во сне статуя или музыка“. Борхес редко загадывал загадки, не приготовив разгадки заранее; уже то, что кино не было названо им среди возможных реинкарнаций Ксанаду, подсказывает ее. Все вышесказанное убеждает нас в том, что „Гражданин Кейн“, кстати, ценимый Борхесом, вполне может претендовать на роль отгадки этого ребуса» [С. В. Кузнецов, 1996].

В приведенных цитатах для нас важен иллюзорный характер того мира, который создал господин Кейн и цитаделью которого является рукотворная гора Ксанаду с фантастическим замком на вершине. Страшно не то, что замок оказался так и не достроен его хозяином (незавершенность — органичное свойство реальности), а то, что жизнь Кейна безжалостно раздроблена им же самим. Отсюда и ощущение, что Кейн, вольно интерпретируя Борхеса, досматривает чужой сон, приснившийся то ли Кубла Хану, то ли Колриджу, и никакие стены не защитят хозяина горы и замка от призрачности собственного существования.

Один из самых богатых людей Америки, герой фильма Уэллса «Гражданин Кейн» (1941), коллекционирует не вещи, а иллюзии. И чем больше иллюзий окружает Фостера, тем поначалу реальнее его существование. Однако под занавес жизни от подлинной реальности Кейну удается урвать и унести с собой в

могилу только один клочок — стеклянный, помещающийся в ладони шар, в который запаена заснеженная лачуга на краю мира. Там, в одном из сугробов, заключенных в шар, а может быть, в одном из реальных сугробов, более реальных, чем гора Ксанаду, замок и тысячи акров «сплошных статуй», покоятся санки Чарльза, его тайна. Вокруг этой тайны вьется стая менее преуспевающих коллекционеров иллюзий. Будучи верными «декларации принципов» Кейна, обернувшейся отсутствием всяких принципов, они готовы превратить в газетную сенсацию, т. е. в очередную иллюзию, всё — но сама реальность восстает против такого вторжения. Брошенные в печь рукой рабочего салазки Кейна с заветной надписью никогда уже не попадут на первую полосу, в передовицу. Слишком много газетный магнат Кейн наштамповал иллюзий. В конце концов из их хозяина он превратился в их раба, в очередную пылящуюся на складе истории иллюзию. Даже не в вещь, а именно — в иллюзию или в дубликат, в топорно, на скорую руку сработанного двойника реальности. После ухода от Кейна его второй жены Сьюзен он громит ее будуар, а затем сам оказывается «разгромлен» зеркалом. Отразившись в двух друг против друга поставленных зеркалах, «император газетного станка» подвергается такому тиражированию, которое не снилось ни одному из его изданий.

Будучи *мифологической* личностью, Кейн заслуживает того, чтобы *историю* о нем мы услышали из уст разных людей, прикоснулись, так сказать, к судьбе «великого» человека. Мы и имеем пять рассказчиков, пять взглядов на Кейна, однако все эти истории, в сущности, изложены не уникальными людьми, имеющими свой взгляд на вещи или являющимися носителями разных идей, а все тем же гражданином Кейном. В каком-то смысле Кейн из самой могилы продолжает манипулировать сознанием своего ближайшего окружения, так как это окружение, хочет оно того или нет, является продуктом цивилизации кейнов.

Открытым остается вопрос, обладают ли рассказчики-персонажи, которые из второстепенных, каждый в свой час, превращаются в главных, таким собственным уникальным видением, которое бы говорило о них как о толкователях мифа? На наш взгляд, не обладают. И не потому, что им не хватает проницательности, а потому, что лишен духовной реальности сам

миф о «Великом Человеке». Опекун Кейна банкир Тэтчер, управляющий Кейна и его первый покровитель Бернштейн, друг Кейна репортер Лиленд, вторая жена Кейна певичка Сьюзен Александр, наконец, дворецкий Кейна повествуют о том, свидетелями чего они были лишь отчасти. Порой то, что им известно, — известно со слов самого Кейна, однако показания всех пятерых, их характеристика Кейна не входят в противоречие друг с другом. Это происходит еще и потому, что мы видим все события не только их глазами, но и глазами журналиста Томпсона, ведущего свое расследование и пытающегося свести концы с концами, преследуя, в общем-то, корыстную цель. По крайней мере, когда Томпсон листает дневник банкира Тэтчера, мы поневоле смотрим на происходящее глазами сидящего в библиотеке журналиста. Итак, мы имеем целых шесть взглядов, шесть монологов, которые сливаются в хор: «...хотя некоторые эпизоды повторяются в разной вариации, все же перед нами выстраивается жизнь героя в ее естественном развитии», — отмечает кинокритик С. Кудрявцев [*С. В. Кудрявцев*, 2008, с. 251]. В хоре важна слаженность голосов, хор подчинен воле дирижера, чего не скажешь о взгляде на событие, пусть и на одно событие, в фильме «Расёмон».

Взгляд Куросавы на события и их взаимосвязь, в отличие от взгляда Уэлса, принципиально диалогичен, принципиально многовариантен. Вероятно, это происходит оттого, что взгляд Куросавы брошен на духовную реальность, а не на ее двойника, не на иллюзию реальности. Да, в чаще совершено убийство, однако каждый из участников события берет всю вину на себя. Мотивы такого поступка туманны. То, что мы принимаем за покаяние, может оказаться и приступом гордыни, но в данном случае важно не это. Важно невероятное напряжение духа, близость героев к черте, у которой сходятся два мира, что и придает происходящему его истинную реалистичность, а событию его истинный масштаб. Что же мы видим в «Гражданине Кейне»? Иллюзия, словно, страшась того, что ее разоблачат, «обкладывает» себя так называемыми духовными ценностями, например, античными статуями, которых хватило бы не на один музей. Иллюзия напускает туман таинственности, подсовывая участникам событий, да и самим зрителям фильма «Гражданин Кейн» бесконеч-

ные головоломки, превращая в интеллектуальную загадку то, что могло бы стать последней тайной.

Не парадоксальна ли сама ситуация? Пять очевидцев и участников событий — банкир, управляющий, репортер, жена и дворецкий — рассказывают нам о том, чего они, если разобраться, не видели. Они ничего не видели, поэтому никто из них и не смог разгадать тайну «розового бутона». Другими словами, каждый из них был занят исключительно самим собой, но при этом их показания не противоречат друг другу. Отсюда и возникает ощущение «жизни героя в ее естественном развитии». Четыре же истинных свидетеля события — разбойник, жена самурая, дух самурая и дровосек (не только свидетели, но и активные участники) — дают в суде принципиально разные показания. Все дело, как нам кажется, в том, что чем больше реальность приближается к своей полноте, тем она непостижимее, и чем реальность беднее, иллюзорнее, тем отчетливее ощущение, что истина ухвачена. Не поэтому ли авторы «Гражданина Кейна» решают утаить от читателей газет истинный смысл последних слов Кейна? «Розовый бутон» — это не просто торговая марка детских санок, это ключ к духовной вселенной Кейна, ключ от двери, ведущей в его подлинную жизнь, той двери, которой он так и не успел воспользоваться. Последний раз Кейн, окруженный весьма искусными и дорогостоящими иллюзиями, стучится в эту дверь, но она так и не открывается. Кейн умирает на пороге своей так и не начавшейся жизни и лишь наполовину досмотренного чужого сна.

«Розовый бутон» — «последний недостающий кусочек головоломки» — не найден журналистом Томсоном. Не удастся выложить мозаику и Сьюзен Александр. Нам снова не хватает какого-то одного последнего фрагмента, чтобы составить верное, истинное суждение о человеческой жизни. Мы помним, что *незавершенность* и *раздробленность* не одно и то же. Мозаика с недостающим фрагментом — символ целостности бытия, тогда как эклектичность и избыточность замка Ксанату, в каком-то смысле тоже являющегося мозаикой, есть уже символ раздробленности. Готический камин соседствует с античным Геркулесом, а египетский сфинкс с венецианским барокко [см.: С. В. Кузнецов, 1996] так же, как принципы гражданина Кейна с беспринципностью

господина Кейна. Заметим мимоходом, что *незавершенность* и *раздробленность* часто оказываются синонимами в эстетике постмодернизма, которая ставит под сомнение саму возможность целостности мироздания. В силу этого обстоятельства незавершенность и раздробленность легко заменяют друг друга. Эклектичность ничтоже сумняшеся выдается за незавершенность. И в то же время тяга ненормативной эстетики постмодернизма к *иному*, к *другому*, к *выходящему за рамки*, культ «другого» суть не что иное, как попытка преодоления раздробленности. Примечательно то, что авторы фильма режиссер Уэллс и сценарист Манкевич уверены — Манкевич в большей степени, Уэллс в меньшей, — что недостающий фрагмент мозаики, символический фрагмент символической мозаики, существует. Существуют санки, существует последний фрагмент картинки, которую выкладывает Сьюзен, ведь не могла же фабрика «ошибиться» и не вложить в упаковку мозаики последнюю деталь. Тогда как Куросава дает нам понять, что этого последнего фрагмента, последней детали нет и быть не может. Во-первых, мозаика не имеет границ, можно бесконечно приставлять к ней все новые и новые фрагменты, а во-вторых, духовную реальность невозможно промерить материальными величинами. Все же, что предлагает нам фильм Уэллса, материально — начиная от символических санок и заканчивая символическим фрагментом мозаики. Обнаруженная зрителем фильма «Гражданин Кейн» главная недостающая деталь — санки — придает и представлению о реальности ту законченность истории, против которой протестует Куросава фильмом «Расёмон» и о которой начинает задумываться в начале сороковых годов Уэллс, противопоставляющий надломленности и раздробленности своего героя вечную незавершенность как надежду на его же спасение.

Обращаясь к биографии Уэллса, С. Кузнецов подмечает следующую особенность. Почти ни один из творческих проектов режиссера не был доведен до конца или был завершен не им. «Мы видим, что что-то в творческой судьбе Уэллса располагало к незавершенности: возможно, его собственные глубинные эстетические пристрастия. Может быть, в этих пристрастиях заключена еще одна причина недовольства Уэллса саночками Манкевича: возможно, сам он, в глубине души, предпочитал открытый финал,

наподобие того, что смог себе позволить Антониони в „Blow-up“, где тайна так и остается неразгаданной. Для этого, однако, должно было пройти более двадцати лет» [С. В. Кузнецов, 1996].

Мотив незавершенности, а именно он лежит в основе фильма А. Куросавы «Расёмон», чрезвычайно важен в отношении *реальности* как запредельной полноты беспрестанно обновляющегося бытия. И так же, как незавершенности противостоит раздробленность — реальности противостоит иллюзия. Любое строительство, будь то строительство замка, поэмы, сновидения, самой жизни в ее земном измерении, непременно будет приостановлено. Любое расследование рано или поздно за недостаточностью улик, фрагментов, деталей зайдет в тупик. Именно это и показал О. Уэллс в картине «Гражданин Кейн». Гораздо большую опасность представляет подмена целого, пусть и вечно не завершенного, частями, которые не слышат друг друга, внутренний строй и порядок которых нарушен. И чем же нарушен? Погоней за внешним строем и порядком, погоней за видимой стороной осязаемых вещей.

Список литературы

- Булгаков С.* Невеста Агнца. Париж, 1945.
- Кудрявцев С. В.* Гражданин Кейн // 3500: Книга кинорецензий: В 2 т. Т. 1. А—М. М., 2008.
- Кузнецов С. В.* Гражданин Кейн, или Видение во Сне (Ксанаду как метафора) // Киноведческие записки. 1996. №29. С. 193–208. Цит. по: <http://www.hitchcock.ru/cine/kane2.htm>.
- Мень А.* Магизм и единобожие. М., 2004.
- Эйнштейн А.* Энциклопедия мудрости. Можайск, 2007.
- Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 2001.

 *музыка*

ВОКАЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

Наличие вокальных задач в жесте хормейстера существенно отличает хоровое дирижирование от симфонического дирижирования. В основе вокальной методики лежит взаимосвязь глубокого певческого дыхания, высокой вокальной позиции и чёткого, понятного слова — хорошей дикции при свободном артикуляционном аппарате, которые обеспечивают единую манеру вокализации в хоре. В статье рассматривается соотношение проблем вокальной технологии с задачами хорового дирижирования.

Ключевые слова: единая манера вокализации, глубокое певческое дыхание с опорой на диафрагму, дикция, головные резонаторы, однородность гласных звуков, активность согласных звуков.

L. P. Zinovjeva. VOCAL OBJECTIVES OF CHORAL CONDUCTORSHIP

The presence of vocal objectives in the work of a chorus master distinguishes choral conducting from the symphonic one. The basis of the vocal technique consists of the interrelation between deep singing breath and high vocal position as well as of the presence of precise and clear diction. These components provide a uniform manner in vocalisation of chorus. The article examines the correlation between vocal technology tasks and vocal objectives of choral conductorship.

Key words: uniform manner of vocalisation, deep singing breath, diction, head resonators, uniformity of vowel sounds.

Организация певческого дыхания в хоре является первостепенной задачей хормейстера. В хоровом коллективе необходимо выработать единообразный тип певческого дыхания. «В педагогической практике существует три основных типа дыхания: верхне-реберное (ключичное), средне-реберное (боковое) и нижне-реберное

* Зиновьева Лариса Павловна — соискатель кафедры звукорежиссуры Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, преподаватель дирижирования и хоровой практики ГОУ Санкт-Петербургский музыкально-педагогический колледж № 3. Тел.: (812) 605-33-72.

(диафрагмальное). Первые два типа дыхания вряд ли следует считать правильными для хорового, да и вообще любого пения, т. к. при пользовании им заполняется воздухом только часть легких, ограниченная объемом верхних ребер грудной клетки, а выдох во время пения не имеет хорошей опоры» [А. И. Анисимов, 1976, с. 51].

Самым удобным для хорового пения является диафрагмальный тип дыхания, при котором исполнители поют на «задержанном дыхании», а главная задача певцов заключается в осторожном и равномерном «расходовании» воздуха при постепенном и пластичном торможении диафрагмы. Дирижерский жест должен способствовать диафрагмальной дыхательной опоре в пении. Если дирижер ощущает певческий звук кончиками пальцев (или на кончике дирижерской палочки), то опору жеста на «дирижерскую плоскость» можно сопоставить с ощущением вокального звука, опирающегося («поставленного») на «диафрагмальную подушку» певческого дыхания, что гораздо ближе вокальной природе хорового пения. Если опора певческого дыхания на диафрагму является основой вокализации, а «дирижерская плоскость» — опорой дирижерского жеста, то, сопоставляемая с диафрагмой, «дирижерская плоскость» становится опорой и голоса, и жеста. Дирижер ощущает под рукой объем задержанного дыхания. Дирижерский жест, поставленный на диафрагмальную опору дирижерской плоскости, приобретает объемность и больше воздействует на хоровой коллектив.

Фиксированные (неподвижные), прижатые к туловищу локти дирижера маловыразительны и вызывают скованность хористов. Приподнятые плечи дирижера, соответствующие ключичному (верхнереберному) дыханию, настраивают хор на неправильное «бездыханное пение» и неудобны в дирижировании. «Положение рук должно быть срединным, предоставляющим возможность делать движения в любую сторону — вверх, вниз, к себе, от себя» [И. А. Мусин, 1967, с. 24]. Дирижерская плоскость как «диафрагмальная клавиатура» срединна по своей сути, а значит, удобна и для дирижирования, и для пения.

Процесс дыхания состоит из трех фаз: 1) вдох соответствует «точке-импульсу» ауфтакта в технологии дирижирования; 2) задержка дыхания — после импульса ауфтакта в дирижерском жесте происходит мгновенная фиксация взятого дыхания; 3) выдох —

собственно пение — «точка начала звука» в дирижерском жесте, соответствует по времени началу хорового звучания. В хоровом дирижировании ауфтакт, организуя дыхание, вместе с разнообразными исполнительскими задачами одновременно настраивает хор на высоту вокальной позиции, образность слова и глубину певческого дыхания. «Точка ауфтакта», организующая певческое дыхание, должна быть идентична «точке начала звука». Единообразное диафрагмальное дыхание в хоре вырабатывается с помощью подбора поэтапных дыхательных упражнений:

1. Тренировка певческого дыхания должна начинаться с беззвуковых дыхательных упражнений: а) активные движения диафрагмы и брюшного пресса, позволяющие хористам сконцентрировать внимание на диафрагме; б) быстрый активный вдох по руке дирижера, задержка дыхания и выдох: сначала активный, сильными рывками, развивающий пружинистость, эластичность мышц, а затем постепенный выдох.

2. Развитие фонационного дыхания: вдох, задержка, выдох — сильными рывками на гласных звуках «у», «о», «а», способствующих глубокому дыханию: а) вдох—задержка—выдох на протяженном гласном звуке, сначала ровном — для равномерного расходования воздуха, а затем в различных динамических условиях, обращая особое внимание на исполнение тихих нюансов, которые требуют более глубокого и активного дыхания; б) отдельно отрабатывается эластичность дыхания на *diminuendo*, т. к. филирование звука зависит от умения эластично управлять дыханием; в) заполнение долгих звуков пульсацией четвертных длительностей с чередованием разных гласных звуков, при котором сохраняется суть протяженности единой звуковой линии и достигается однородность гласных звуков. Равномерное распределение дыхания, плавное перетекание одного гласного звука в другой выравнивает мелодическую линию кантилены и помогает развитию «чувства вокальной линии». При этом сущность постепенного и равномерного расходования дыхания остается такой же, как и при исполнении долгих звуков. Скачкообразные упражнения целесообразно сочетать с примерами поступенного движения, заполняющего уже отработанный интервальный скачок. «По моему методу, надобно сперва усовершенствовать натуральные ноты (то есть без всякого усилия берущиеся), ибо

усовершенствовав их, мало-помалу, потом можно обработать и довести до возможного совершенства и остальные звуки» [М. И. Глинка, 1950, с. 8].

3. Развитие певческого дыхания на интервалы разного диапазона — от секунды до октавы. Точность интонирования интервалов разной широты требует разной активности дыхания и поэтому должна создаваться разными по силе, активности и величине амплитуды ауфтактами. Выстроенные поэтапно, фонационно-дыхательные упражнения по сути являются вокально-дыхательной гимнастикой, приучающей певцов к вокальной расчетливости, слуховому контролю и бережному отношению к голосу.

В целях активизации дыхания можно использовать отрывистые штрихи (*staccato*, *marcato*, *non legato*). Для точного интонирования больших интервалов (больших секунд, терций, секст, септим) используют широкий, активный дирижерский жест. Штрих *legato* логично применять при исполнении малых интервалов, решаемых небольшой амплитудой дирижерского жеста с интонационной направленностью тяготений неустойчивых ступеней в устои лада. Характерные особенности исполнительских штрихов можно использовать для достижения точного интонирования в гаммообразных упражнениях. Пружинистость *staccato* на повторяющихся звуках каждый раз активизирует дыхание, подготавливая связное соединение ступеней гаммы в восходящем движении, а плавность *legato* способствует вокально-слуховому дирижерскому контролю позиции в нисходящем движении.

На качество интонации в пении могут влиять многие факторы: 1) неумение правильно, равномерно и постепенно расходовать дыхание; 2) отсутствие вокально-слухового контроля певца, неумение слушать и управлять вокальной интонацией с помощью дыхания; 3) форсирование звука, когда поиски неестественной силы звука приводят к излишней вибрации и качанию голоса; 4) вялое звукообразование.

Вместе с ощущением глубины певческого дыхания единовременным ауфтактом настраивается высокий позиционный уровень, при котором, в результате активизации верхних головных резонаторов, звук приобретет звонкость, летучесть, интонационную точность. Упражнения на сохранение высокой позиции в нисходящем движении должны (так же, как и фона-

ционно-дыхательные экзерсисы) постепенно увеличиваться в диапазоне (от терцового до децимы).

В отличие от гласных, произношение согласных звуков зависит от упругости артикуляционного аппарата, особенно губ. Активная артикуляция согласных звуков инстинктивно связана с дыхательной функцией. Губные и взрывные согласные непроизвольно активизируют певческое дыхание. Звуковое сочетание *бр* инстинктивно вызывает диафрагмальный толчок. Только при энергичном произношении согласных достигается резонанция верхнего, твердого нёба. Принцип произношения букв, слогов и слов в пении часто является хорошим средством нахождения нужной вокальной позиции звука. Для ощущения звуковых позиций хоровые занятия полезно начинать с пения «закрытым ртом» на звуке *м*, или «прикрытым ртом» на звуке *в*. Дирижерский жест — с собранными пальцами рук, при котором большой и указательный пальцы соединены, — как бы иллюстрирует пение закрытым или прикрытым ртом. Согласные звуки *й*, *х* активизируют верхнее нёбо. Йотированные гласные звуки *йё*, *йа*, *йю* настраивают хор на высокую певческую позицию, усиливают роль головных резонаторов.

При подчеркнутым произношении согласных гласные звуки принимают более определенную форму и не выжимаются. При активности согласных звуков, без лишней затраты энергии, без нажима и форсирования, увеличивается сила звука, певческое дыхание становится объемным, а звук полетным. Четкая дикция укрепляет певческое дыхание.

Список литературы

Анисимов А. И. Дирижер-хормейстер: Творческо-методические записки. Л., 1976.

Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса и вокализы-сольфеджио. М.; Л., 1950.

Мусин И. А. Техника дирижирования. Л., 1967.

ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ БЕРНГАРДА РОМБЕРГА

В статье на материале виолончельных концертов Б. Ромберга рассматриваются музыкально-исторические предпосылки и стилистические черты виртуозного концерта. Показано соотношение между процессом технического усовершенствования виолончели и быстрым развитием виртуозного стиля. В анализе концертов Ромберга особое внимание уделено проблеме эволюции жанра.

Ключевые слова: виртуозный стиль, сольный концерт, фигурация, фигуративный тематизм, артикуляция.

A. Ivanov. CONCERTS FOR CELLO BY B. ROMBERG

In the article on cello-concerts by B. Romberg the author explores the stylistic traits of virtuoso concerts, the musical material itself and the historical background for their appearance. This analysis led the author to trace a connection between the musical language of concerts and the material changes in the structure of the bow and the cello.

Key words: virtuoso style, virtuoso concert, solo-concert, figure, articulation.

По словам Хуго Беккера, виолончельное исполнительство XIX–XX веков обязано своим происхождением творчеству трех выдающихся музыкантов — Б. Ромберга, Ф. Сервэ и К. Давыдова [Х. Беккер, Д. Ринар, 1978, с. 268]. В этом ряду имя Бернгарда Ромберга (1761–1841) стоит первым не только по хронологии, но и благодаря чрезвычайной популярности его творчества в первой трети XIX века. И хотя педагогическая деятельность Ромберга носила нерегулярный характер, только в России среди его учеников и последователей можно выделить таких видных музыкантов, как виолончелисты князь Н. Б. Голицын и граф Матвей Виельгорский, скрипач А. Ф. Львов и прочие. О популярности произведений немецкого виртуоза свидетельствуют многочисленные, как

* *Иванов Андрей Витальевич* — соискатель кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Тел.: 8-981-785-32-85.

восторженные, так и критические, отзывы современников¹. Сегодня в нашей стране обращение к творчеству композитора имеет место только в учебном процессе. Вместе с тем в последние годы в западном исполнительстве отчетливо наметилась тенденция пересмотра музыкального наследия XIX века и особенно той его части, которая долгое время была предана забвению. В связи с этой тенденцией необходимо отметить интерес некоторых исполнителей и к творчеству Б. Ромберга, вылившийся в ряд аудиозаписей его виолончельных произведений, которые не исполнялись почти двести лет².

Сравнение камерной и оркестровой музыки Ромберга выявляет многообразие творческой природы автора. Например, в сонатах особенности его музыкального языка прямо указывают на пристальный интерес композитора к творчеству Л. Бетховена, с которым Ромберга связывала многолетняя дружба. Стилистика же виолончельных концертов обращена к одному из влиятельных направлений в музыке первой половины XIX века, оставшемуся в истории под названием виртуозного стиля.

Отсутствие устоявшегося определения виртуозного стиля не позволяет с точностью определить время его бытования. Соответственно и время появления отдельных жанров, связанных с виртуозным стилем, определяется специалистами по-разному. По мнению одних музыковедов, виртуозный концерт обязан своим происхождением Пьеру Гавинье (1728–1800), по мнению других — Дж. Б. Виотти (1755–1824). Первенство Гавинье убедительно отстаивает Г. Энгель [*H. Engel*, 1932, S. 230]; с другой стороны, авторитетные энциклопедические издания (MGG, S. 666; МЭ, с. 922) связывают появление виртуозного концерта с деятельностью Дж. Виотти и его учеников. В словаре Гроува [*The New Grove Dictionary*, p. 635–636] творчество Виотти отно-

¹ Приведем красноречивое высказывание Ленца: «В то время страшно увлекались Гайдном и Ромбергом, в меньшей степени Моцартом, который считался несколько беспокойным...» (*Lenz W. von. Beethoven: Eine Kunststudie. Bd 2. Cassel, 1855; цит. по: [Л. Раабен, 1961, с. 61]*).

² Среди прочих следует отметить записи Сонаты для виолончели и фортепиано Es-dur (A. Bylsma, S. Hugland, «Anner Bylsma — 70 years» © Sony) и Концерта для двух виолончелей с оркестром (W. Thomas-Mifune, A. Meneses, G. Schmicne, B00008FA45© Koch Schwan).

сится авторами к раннему романтическому периоду развития концерта, а виртуозный период связывается с именами его учеников Байо, Берйо (ученик Байо) и Паганини. А. Шеринг, отмечая исключительную роль виоттиевской школы в создании нового типа концерта, подчеркивает в то же время ее тесную связь с французской и итальянской скрипичной школой XVIII века, в особенности с произведениями Ж.-М. Леклера и Г. Пуньяни [*A. Schering*, 1905, S. 166—175].

Основной проблемой при определении жанровых признаков виртуозного концерта является стилистическая разнородность составляющих его элементов. Наличие ярких виртуозных разделов, основанных на моторике, объединяет очень большое число произведений, различных по своим эстетико-стилевым качествам и написанных в разные музыкальные эпохи. Поэтому, говоря о виртуозном концерте, кроме основного его признака — выпуклых, блестящих фигуративных разделов — необходимо учитывать целый комплекс тематических, формообразующих, фактурных, артикуляционных средств. Так как наиболее распространенными в смычковых концертах первой половины XIX века стали характерные особенности поздних концертов Виотти, то, на наш взгляд, правильнее было бы начать историю виртуозного концерта именно с деятельности этого виртуоза.

В своих последних десяти концертах для скрипки с оркестром (с 19-го по 28-й) Виотти связал несколько разнонаправленных тенденций западноевропейской музыки в единое образно-эстетическое направление. Несмотря на то, что в рамках нового стиля развивался целый ряд жанров, показательных для стиля, концерт для солирующего инструмента с оркестром остался среди них самым излюбленным как для композиторов-виртуозов, так и для слушателей. Виртуозный концерт, опираясь на принципы классического концерта, вобрал в себя многие тенденции романтизма. Связующая роль между двумя эстетическими направлениями, которую сыграл виртуозный концерт, хорошо прослеживается не только при сравнении разных этапов развития жанра от Виотти до Л. Шпора (1784—1859) и Н. Паганини (1782—1840), но также на протяжении творческого пути одного автора. В ранних концертах Виотти, Шпора, Ромберга

отчетливо видна классическая основа, в то время как в поздних опусах достаточно ярко проявляются романтические тенденции.

Тематизм виртуозных концертов опирается на широкий круг источников. Весьма ощутимы его связи с оперной интонацией (в особенности, с мелодикой итальянской оперы buffa, французской комической оперы и оперы спасения), заметна опора на традицию инструментальных концертов (итальянского, мангеймского, венского классического). Но главной особенностью виртуозных концертов был тематизм иного плана. Не песенная или ариозная мелодика, не жанровая определенность ритмически упругой танцевальной или маршевой интонации, а яркая моторика, динамика фигуративно-орнаментального движения, основанная на общих формах звучания, стала опознавательным знаком виртуозной стилистики.

Фигуративно-моторный тематизм был призван не только демонстрировать профессиональную оснастку исполнителя, но придавать фактуре и форме всего произведения особенную живость и блеск. Индивидуальный облик каждого из фигуративных разделов возникал благодаря индивидуализированной трактовке средств артикуляции и динамики, а также напряженному интонационному развитию. Хотя процесс индивидуализации моторного материала наметился уже в крупных развивающих разделах мангеймских и венских классических концертов, своей высшей точки он достиг именно в концертах виртуозного типа.

Новые выразительные возможности фигуративных разделов во многом связаны с активизацией процесса совершенствования струнных инструментов, расширившего границы техники игры на них до самых дальних пределов. Это прежде всего касается реформы смычка, проведенной в конце XVIII века Ф. Туртом-младшим, в результате которой смычок приобрел свой современный вид. Ромберг также внес вклад в процесс усовершенствования своего инструмента. Развивая технику игры в высоком регистре с помощью «ставки» (использования большого пальца), виолончелист столкнулся с необходимостью большей подвижности инструмента, в связи с чем стал использовать подставку-скамеечку, которую во второй половине XIX века сменил виолончельный штык.

Практически во всех концертах Ромберга фигуративные разделы являются самостоятельными в тематическом отношении.

Композитор рассчитывал на собственную феноменальную исполнительскую технику, поэтому технические возможности инструмента раскрывал в каждом произведении с максимальной полнотой. Следствием этого является постоянное обновление тематизма таких разделов в процессе развертывания произведения; при этом каждый из них был построен на определенном сочетании фигур, связанных с соответствующими видами техники. Так как фигуративные эпизоды занимают большую часть сольной партии, одним из результатов этого стало преобладание принципа экспонирования над принципом развития. Наиболее пространственным фигуративным разделом, в котором Ромберг ставит перед исполнителем самые смелые технические задачи, обычно является заключительная часть экспозиции сонатной формы. В репризе этот раздел часто получает дополнительное расширение благодаря соединению с моторной кодой.

Движение тематизма внутри фигуративных разделов базируется на общем принципе развертывания: в начале раздела несколько оборотов представляют характерное образно-тематическое ядро и те виды техники, которым будет уделено в ходе развития особое внимание; далее это ядро постепенно растворяется в потоках секвенций и общих форм движения. Этот принцип прослеживается во всех концертах Ромберга. В некоторых концертах (Первом, Втором, Четвертом и Пятом) в первых частях намечается определенная закономерность: фигуративные эпизоды, основанные на движении шестнадцатыми нотами, и эпизоды, основанные на движении триолями, чередуются между собой.

Уровень концентрации фигур остается высоким и во вторых частях, где помимо украшений, фигурационного варьирования рельефных тем имеется и самостоятельный фигуративный эпизод, как правило, в среднем разделе части.

Уже в Первом концерте Ромберг в полной мере демонстрирует выразительные возможности моторного виртуозного тематизма. Сравнение этого раннего сочинения с произведениями современников композитора, придерживавшихся более консервативных взглядов и ориентированных на нормы, заложенные в классическом концерте (А. Крафт, Ж. Б. Триклир, И. Й. Плейель), наглядно демонстрирует тот технологический прорыв, который совершил в исполнительском искусстве Ромберг.

Образцами для него служили произведения для скрипки, созданные композиторами-виртуозами (Дж. Виотти, П. Роде, Р. Крейцером, П. Байо и другими) в конце XVIII — начале XIX века. Объективные причины, связанные со строением инструмента, в частности с длинной грифа, не позволяли виолончелистам приблизиться к скрипичному уровню владения грифом без кардинального пересмотра аппликатурных принципов. Реформа в этой области как раз и принадлежит Ромбергу, установившему в высоких позициях использование не только большого пальца левой руки, но и мизинца³, что сделало сопоставимым хват позиции на скрипке и на виолончели. Это открытие так вдохновило Ромберга, что во всех своих концертах он последовательно развивал возможности своего инструмента, ориентируясь на технику игры на скрипке. Первый концерт Ромберга, таким образом, открыл совершенно новую страницу в области виолончельной техники.

В этом же концерте проявляются и особенности рельефного тематизма, ставшие характерными для всех последующих виолончельных произведений композитора.

Прежде всего необходимо отметить широкий регистровый хват рельефных тем. Как один из величайших исполнителей на своем инструменте, Ромберг хорошо понимал, что смена регистра влечет за собой смену тембра, и постоянно пользовался этим средством выразительности, придавая темам тембровое разнообразие, сообщаящее им особенный блеск.

Другим характерным свойством рельефных тем ромберговских концертов является обилие украшений. Ни у одного из современников Ромберга сольная партия не насыщена таким количеством фиоритур. Кроме группетто, фор- и нахшлагов и трелей, значительную часть орнамента составляют пассажи, заполняющие крупные скачки основного мелодического контура⁴. Однако кроме декоративной орнамент выполняет определенную формообразующую роль. В фигурациях, постепенно заполняющих пространство рельефной темы, накапливается кинетичес-

³ Ромбергу также принадлежит и активное использование мизинца в высоких позициях, что отмечается Х. Беккером [*Х. Беккер, Д. Ринар, 1978, с. 268*].

⁴ Возможно, что Ромберг, который, по его собственному признанию, недолюбливал частое применение вибрации (в отличие от многих своих современников), таким образом компенсировал ее отсутствие.

кая энергия, разряд которой наступает впоследствии, в фигуративном разделе.

Всего перу композитора-виртуоза принадлежит десять концертов. Их музыкальный язык претерпевает некоторую эволюцию. Первые четыре концерта написаны в течение одного десятилетия, с 1790 по начало 1800-х годов. Концерты с Пятого по Десятый созданы в период с 1810-х по 1830-е годы. Сразу же необходимо отметить, что Третий, Пятый и Десятый концерты дошли до нас только в редакции Грюцмахера, известного своей свободой обращения с оригинальным текстом⁵.

Основные темы ранних концертов Ромберга проникнуты инструментальным характером, большинство из них не обладает таким качеством, как напевность. Их сдержанный благородно-героический тон находит отражение в строгости формы, артикуляции, фактуры. Главная тема первой части обычно открывается достаточно ярким, но построенным по типовой модели тематическим зерном (несколько выдержанных половинных нот, движущихся гаммообразно или по звукам аккорда). Ее начальный оборот, занимающий, как правило, не более двух тактов, становится наиболее узнаваемым музыкальным элементом всей части.

Начало побочной темы может иметь ариозное происхождение, однако ее развитие «утопает» в украшениях и виртуозных пассажах.

Лирические, лирико-драматические образы содержат в основном вторые части концертов. Обычно это инструментальный романс, интонации которого вызывают в памяти салонную музыку эпохи. Лирическое начало пронизывает также некоторые эпизоды финалов, чаще всего минорные (как, например, в Первом и Третьем концертах).

Главная тема Первого концерта напоминает многие темы концертов мангеймской школы, на что, в частности, указывают характерные мелодические «мангеймские вздохи». Вторая часть написана в форме строгих вариаций, что в виртуозных концертах является едва ли не исключением. Ритмическая основа финала

⁵ Об этом свидетельствуют обнаруженные оригиналы произведений старинных мастеров, долгое время исполнявшиеся в редакции Грюцмахера (как, например, концерт В-dur Боккерини).

(Allegro, 6/8) также более характерна для финальных частей концертов мангеймских мастеров⁶ и венских классиков, так как большая часть финалов виртуозных концертов написана в двухдольном размере⁷. Однако при всех чертах, указывающих на тесные связи с традициями жанра, главной особенностью концерта, позволяющей отнести его к виртуозному стилю, является наличие во всех частях пространственных фигуративных разделов, заполняющих большую часть сольной партии.

Во Втором концерте тематические связи с прошлым жанра ослабевают, однако сохраняются некоторые общие идеи, идущие от творчества мангеймцев и венских классиков. В частности, можно указать на финал концерта, написанный в жанре менуэта. В центре части Ромберг помещает масштабный эпизод в стиле испанского Fandango, что напоминает об эпизодах в скрипичных концертах Моцарта (№4 и 5), также основанных на подчеркнуто контрастном тематизме.

В Четвертом и Пятом концертах усиливается драматический пафос высказывания, свойственный концерту №22 Виотти, но в еще большей степени концертам его учеников, прежде всего Крейцера и Родэ.

Начиная с Шестого концерта становится более выпуклым тематический контраст между частями, что в известной степени обусловлено «военной» программой цикла. Первая его часть выдержана в характере торжественного шествия, вторая представляет собой траурный марш, а третья более всего напоминает музыку триумфальных парадов того времени.

В Седьмом, Восьмом, Десятом и особенно Девятом концертах становится ярче образная характерность и индивидуализация тем внутри каждой из частей. Побочные темы в первых частях не только имеют более лирический характер, отличающийся от характера главной темы, но и наделены яркими интонациями во-

⁶ Ср., например, два из трех виолончельных концертов К. Стамица с финалами в размере 6/8 (№1 G-dur, №2 A-dur).

⁷ Отголоски традиции финалов с трехдольной танцевальной основой в творчестве Ромберга встречаются еще в Третьем концерте. При этом, несмотря на то, что и финал Седьмого концерта написан в размере 6/8, авторская образная характеристика части (Pastorale) и всего концерта («Швейцарский») указывает уже на несколько иные жанровые источники.

кального происхождения, получающими определенное развитие в течение части. В противопоставлении основных тем экспозиции заметную роль играет принцип фактурного контраста между главной и побочной темами, имеющий место во всех концертах, начиная с Седьмого.

Фигуративные разделы поздних концертов написаны наиболее изобретательно в интонационном, артикуляционном и техническом отношениях. В отличие от первых концертов, здесь чаще сменяются типы фигур, штрихи, фактура (например, широко используется техника двойных нот), динамика, регистр. В некоторых случаях благодаря таким сменам раздел может делиться на два и более подразделов (как, например, в первой части Седьмого концерта). Интонационная и артикуляционная рельефность отдельных фигурных комбинаций позволяет идентифицировать их как синтаксические единицы более высокого порядка (мотивы, предложения)⁸.

В своих последних трех концертах Ромберг приближается к устойчивому равновесию художественных и технологических задач, что позволяет ярко демонстрировать выразительные и технические возможности виолончели, не нарушая художественной целостности произведения. Музыка поздних концертов была по достоинству оценена виолончелистами-современниками (в частности Ф. Сервэ, К. Шубертом, Ф. Дотцауэром, Ф. Куммером, чуть позже К. Давыдовым), благодаря исполнительской и педагогической деятельности которых эти произведения остались в числе выдающихся образцов виолончельного репертуара первой половины XIX века. При обращении к концертам Ромберга необходимо помнить, что их техническая составляющая является лишь частью общей виртуозной эстетики. Владение ее характерными особенностями позволяет исполнителю не только прочувствовать художественные критерии той далекой эпохи, но и раскрыть для себя ее глубинные связи с виртуозным началом в высочайших образцах инструментального концерта, принадлежащих перу Мендельсона, Шумана, Брамса, Чайковского, Сен-Санса, Дворжака и других мастеров.

⁸ Особенно обращает на себя внимание ритмическая и артикуляционная детализация в фигуративных разделах Десятого концерта, однако вопрос о том, принадлежит ли она Ромбергу или Грюцмахеру, остается открытым.

Список литературы

Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели. М., 1978.

МЭ — Музыкальная энциклопедия. В 6 т. М., 1973—1982. Т. 2. М., 1974. С. 922.

Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961.

Engel H. Das Instrumentalkonzert. Leipzig, 1932.

MGG — Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil Bd 5. Kassel, 1996.

Schering A. Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. Leipzig, 1905.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 4. London, 1995.

ОБРАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ — ОСНОВА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

В статье рассматривается актуальная проблема современного хореографического искусства — создание хореографического образа. Анализируются понятия образности, образного движения, образного композиционного приема, приводятся примеры различных методов постановочной работы при создании хореографического образа.

Важный аспект исследования составляет влияние смежных с хореографией искусств на создание пластического образа. Подробно рассмотрен вопрос взаимосвязи музыки и хореографического образа как в области эмоционального воздействия, так и в области структуры музыкального языка.

Ключевые слова: хореографический образ, образность, образное движение, образный композиционный прием, смежные с хореографией искусства, взаимосвязь музыки и хореографии.

Y. Ryazanova. THE MOVEMENT AS A PLASTIC OUTLINE IN CHOREOGRAPHY

One of the actual issues of the modern choreographic art is the process of creation of a choreographic image. The author analyses such concepts as figurativeness, expressive movement, emotional composite method and gives examples of various techniques used in an on-stage work.

This article describes the way other branches of art exert an influence on choreography in the creation of an image in movement. The question of correlation between music and choreographic image, both in the field of the emotional influence and in the field of the structure of the musical language is given a detailed analysis.

Key words: choreography image, figurativeness, figurative movement, figurative composition method, adjacent arts with a choreography, correlation music and choreography.

Хореографический образ — это танцевально-пластическое воплощение жизненного содержания, настроения, чувства, со-

* Рязанова Юлия Юрьевна — аспирантка кафедры сценического танца Российской академии театрального искусства — ГИТИС. Тел.: 8-903-572-38-09.

стояния, действия, проникнутых мыслью и находящих свое проявление в особой системе выразительных движений человека. Через воплощение в танце мыслей и чувств хореография раскрывает характеры и поступки людей, идет к отображению их взаимоотношений и жизни в целом.

Основой хореографического образа становится образное движение или образный прием. В работах ряда исследователей образное движение называют еще выразительной пластической интонацией и выразительным мотивом. Однако мы придерживаемся понятия «образное», так как именно в этом определении заложена связь движения-лейтмотива и создаваемого пластического образа. Под образным движением мы понимаем любой элемент хореографической лексики: позу, движения, танцевальный жест, положение в пространстве и т. д. Поскольку хореографический образ может строиться не только за счет какого-либо движения, но и на основе рисунка танца, ритма, темпа, других композиционных приемов, то мы говорим и об образном композиционном приеме. Для иллюстрации приведем примеры образного движения или образного композиционного приема. М. Петипа на вариации одного движения (*pas de chat*, которое переводится как «кошачий шаг») построил всю композицию *pas de caractère* (Кот в сапогах и Белая Кошечка) в балете «Спящая красавица», показав и резвость, и кошачью грацию, и шаловливость этих героев. В том же балете в качестве основного пластического лейтмотива в партии принцессы Авроры хореограф использует *attitude en face*, который олицетворяет мотивы юности, расцветания, открытости навстречу миру и жизни, и в то же время горделивой, утверждающей себя красоты. Как один из наиболее ярких композиционных приемов можно отметить непрерывную смену хореографических «рисунков» в «Половецких плясках» в постановке К. Голейзовского, благодаря чему создавалось ощущение непрерывно меняющихся узоров восточного ковра. Другой пример образного композиционного приема — движение кордебалета ритмизованным шагом вперед на авансцену в «Пламени Парижа» В. Вайнонена, когда у зрителя создавалось ясное ощущение непрерывного и все сметающего на своем пути наступления.

Уже в обыденной жизни человеческой пластике свойственны элементы образной выразительности, так как в бытовых движениях, походке, жестах, пластических реакциях выражаются осо-

бенности характера, эмоционального состояния, своеобразие личности человека. Во всем этом коренятся истоки художественно-образной природы танцевального искусства и его специфического языка, где характерно-выразительные пластические мотивы отбираются из множества обыденных движений, обобщаются и гиперболизируются, организуются по законам красоты, ритма, симметрии, орнаментальности, художественности и декоративности целого.

Хотя мы и не можем точно истолковать то или иное танцевальное движение или позу, но в каждом пластическом жесте кроется некий смысл, выраженный в своего рода символе, который мы пытаемся разгадать.

Движения танца так же значимы для понимания общей композиции хореографии, как линии в древнем орнаменте, как музыкальные «формулы» (например, так называемые мотивы «Креста», «Голгофы», «Вознесения») композиторов эпохи барокко в их произведениях. Отдельно взятая нота или элемент орнамента, так же как и отдельно взятое движение, конечно, не несет такого же прямого и определенного смысла, как отдельное слово, но в общей композиции последовательность нот, линий и завитков или движений приобретает весьма определенное значение, не говоря уже об эмоциональном воздействии.

Поэтому можно сказать, что в образном движении или образном композиционном приеме концентрируется самая суть пластического воплощения, оно становится как бы символом всего решения хореографического образа. Через образное движение непосредственно или через его варианты и связи с другими движениями раскрывается смысл танца, сцены, действия, а также грани созданного артистом образа сценического героя. Балетмейстеры прошлого прекрасно чувствовали и знали семантику движений при создании своих произведений, сознательно выбирая то или иное движение, группу движений или приемов из всего многообразия хореографических средств.

Объясняя выбор движений для партий Арапа и Петрушки из своего балета «Петрушка», М. Фокин говорил: «Главная разница: Арап — весь „en dehors“, Петрушка — весь „en dedans“. Никогда еще мне не приходилось чувствовать, что эти два положения тела так много говорят о душе человека, как при этой

постановке. Самодовольный Арап весь развернулся наружу. Несчастный, забитый, запуганный Петрушка весь съежился, ушел в себя» [М. Фокин, 1981, с. 157].

Джордж Баланчин, работая над балетом И. Стравинского «Аполлон Мусагет», высказал точную мысль, что, как и композитор, балетмейстер должен ясно понимать образную задачу своей постановки и соответственно ей отбирать движения или приемы. «Эта партитура, — говорил он, — по дисциплине и сдержанности, по единству тона и чувства оказалась подлинным открытием. Из нее мне впервые стало ясно, что я не вправе был свободно пользоваться любой из моих идей; что я тоже был обязан отбирать. И я постепенно стал понимать, что могу добиться ясности, ограничивая, отбирая из тех мириад возможностей, которые возникали, ту одну, что является единственной и неизбежной. <...> Изучая партитуру, я впервые понял, что жесты, как тональности в музыке или краски в живописи, имеют особенности, которые объединяют их в группы. И группы эти подвержены определенным законам. Чем сознательнее действует художник, тем глубже он постигает эти законы и подчиняется им. <...> С момента моей встречи со Стравинским при подготовке балета я всегда развивал свою хореографию внутри тех рамок, которые предопределены подобной групповой общностью» [см.: Е. Суриц, 1987, с. 84].

Хореография по своей природе искусство синтетическое, связанное с литературой, изобразительным искусством, скульптурой, театральной режиссурой. Поэтому хореографический образ может рождаться из образа литературного, живописного, скульптурного, из общего образа режиссерской концепции. Так, пластические образы и соответствующие им танцевальные мотивы Джульетты, Тибальда, Кормилицы, Меркуцио и других героев балета «Ромео и Джульетты» на музыку С. Прокофьева в постановке Л. Лавровского созданы под сильным впечатлением от литературных образов одноименного произведения Шекспира. То же можно сказать и о героях в балетах Р. Захарова по произведениям А. Пушкина, во многих балетах Н. Боярчикова («Три карты», «Макбет», «Женитьба», «Фауст»), созданных по мотивам произведений мировой литературы, в балетах Дж. Кранко («Ромео и Джульетта», «Евгений Онегин», «Укрощение строптивой») и постановках многих других хореографов, черпавших вдохновение в литературе.

То же можно сказать об изобразительном искусстве и скульптуре. Так, балет «Карьера мота» Нинет де Валуа, одной из основательниц английского балета, создан под впечатлением серии картин У. Хогарта. Известно, что постановки М. Фокина вдохновлены многими работами художников, а иногда и целым художественным стилем: в балете «Египетские ночи» использованы профильные позы и жесты, характерные для барельефов и росписей Древнего Египта, в балетах на античную тему («Эвника», «Вакханалия», «Нарцис», «Дафнис и Хлоя») — позы и жесты с греческих скульптур, барельефов и росписей. Отчасти позы и положения рук и корпуса для балета «Послеполуденный отдых фавна» в постановке В. Нижинского навеяны греческой архаикой.

Ряд миниатюр Л. Якобсона создан по скульптурам Родена — например, «Вечный идол», «Поцелуй». Здесь скульптура, являясь начальной или конечной позой танца, дает исток для хореографического развития, пластический мотив, который уже дальше разрабатывается хореографом.

Значительную роль в построении хореографического образа может играть и режиссерский замысел, концепция всего спектакля в целом. В качестве примера можно привести работу М. Фокина в опере В. Глюка «Орфей» (режиссер В. Мейерхольд). В этом спектакле «античность» XVIII века сочеталась с символистской концепцией «театра неподвижного действия» [В. Красовская, 1971, с. 474]. В первом акте, у гробницы Эвридики, как вспоминал М. Фокин, «почти вся картина без движений, только один жест: снимаются с голов траурные плащи и затем опять надеваются. Несколько ритуальных движений, возлияния, возложение венков на могилу.. и затем медленный, печальный уход хора» [М. Фокин, 1981, с. 389]. Подобное решение было и в сцене у врат Ада, где хор, танцовщики и ученики балетной школы «лепились» по скалам, свешивались в пропасти, сплетались в судорожных позах. «Во время пения хора: „Кто здесь блуждающий, страха не знающий и т. д.“ — вся эта масса тел делала одно медленное движение. Один страшный коллективный жест, будто одно невероятных размеров чудовище, до которого дотронулись, зловеще поднимается. Один жест во всю длинную фразу хора. Потом вся масса, застыв на несколько минут в новой группе, так же медленно начинает съезжаться, потом переползает» [там же, с. 388]. Создание пластических

сцен и хореографии здесь, таким образом, подчинялось прежде всего исходной концепции Мейерхольда.

Другим примером влияния режиссерской концепции на хореографию может служить балет О. Виноградова «Ярославна», созданный балетмейстером в соавторстве с известным драматическим режиссером Ю. Любимовым. Балет сочинен композитором Б. Тищенко по тексту «Слова о полку Игореве», которое и легло в основу режиссерского решения и оформления спектакля: задник с письменами «Слова», который незаметно тлел и к концу спектакля почти весь выгорал, костюмы русичей из светлой мешковины с проступавшими древними литерами и, как противопоставление им, костюмы половцев из темной мешковины с черным псевдоиероглифом на спине. Из этого решения рождались и хореографические образы, например, образ половца, составленный тремя танцовщицами, похожий на знак-иероглиф или насекомое с множеством рук и ног, и образные композиционные приемы. В качестве примера такого приема можно привести первую мизансцену при поднятии занавеса, когда в кордебалете, стоявшем сначала неподвижно, сливаясь одеждой с задником, по ходу действия кто-то отделялся от своих групп и затем снова к ним примыкал. Создавалось впечатление, что все персонажи выходили из текста и в него же возвращались.

Можно говорить и о других примерах воздействия различных видов искусств на хореографию, однако в основе хореографии прежде всего лежит музыка, что определяет ее ведущую роль в рождении образа. Музыка усиливает выразительность пластики и создает ее эмоциональную и ритмическую основу. Здесь мы рассматриваем природу сценических видов танца, поскольку именно для них музыка является основополагающим элементом (хотя изначально древнейшие виды танца исполнялись и без музыки). В сценических видах хореографии невозможно говорить об отсутствии музыкального элемента, даже если танец исполняется только под ритмический аккомпанемент или — что бывает крайне редко — в полной тишине. Об этом пишет Р. М. Хьюз (*La Meri*) в своей книге «Композиция танца. Основные элементы»: «Танец без элемента музыки невозможен; если ритм — это элемент музыки, то нет и движения без ритма. Танец под барабан? Это ритмическая музыка. Танец под произносимые слова? Это ритмическая музыка.

Танец в полной тишине? Это танец под ритм сердца и дыхания. Без ритма развалилась бы вселенная, не говоря уже о композиции танца» [*La Meri*, 1965, р. 43–44; перевод наш].

Основополагающее значение музыки в создании хореографического образа в целом и образного движения или композиционного приема в частности обусловлено глубоким внутренним родством этих двух искусств, поскольку их образная природа во многом схожа.

Музыка опирается на выразительность интонаций человеческой речи, подобно тому как хореография опирается на выразительность движений человеческого тела. В основе музыки и танца лежит эмоциональный образ, воплощение состояния, чувства, но сопоставление и развитие и музыкальных, и пластических образов может выражать сложные жизненные отношения и смысл событий. Кроме того, музыкальная драматургия определяет хореографическую драматургию. Музыка выражает чувства, состояния, характеры, раскрывает ситуацию и развитие действия, создает лейтмотивы, выявляющие многообразные отношения, которые возникают между героями в течение действия.

Родственность хореографии и музыки проявляется не только в плане содержания, но и формы, поэтому особенности музыки проникают, наравне с драматургией, и в структуру хореографии. Так, понятие «симфонический танец» характеризуют свойственные понятию «симфоническая музыка» тематическая разработка, структурная полифония, динамическое развитие. По аналогии с музыкой в хореографическом искусстве существуют такие формы, как хореографическая полифония, хореографическая форма сонатного аллегро, хореографические формы канона, рондо, сюиты и т. д.

Пластическое воплощение музыкального текста требует от балетмейстера расшифровки всех слагаемых музыкальной ткани. Однако естественно, что в большинстве случаев отправной точкой, имеющей наибольшее влияние при создании хореографического образа, становится какая-то одна из составляющих музыкальной речи (мелодия, гармония, ритм, оркестровка и т. д.), при том что все остальные средства музыкальной выразительности находят смысловое выражение в средствах хореографии. Это может быть определено в зависимости от образно-художественного содержа-

ния той или иной музыки или задач балетмейстера по воплощению этого содержания, так же как композитор выбирает ключевые средства музыкального языка для создания нового произведения.

Для музыки и для хореографии, как для искусств, развивающихся во времени, огромную роль в создании образов играет ритм. Все богатство и многообразие танцевальных ритмов задается прежде всего музыкой. При этом соотношение музыкального и танцевального ритма может быть различным — хореографический образ не является копией музыкального. Они взаимодействуют чаще по принципу контрапункта, поскольку танец призван воплощать прежде всего не структуру музыки, а ее содержание. «Ритм — это душа движений, — писал Бурмейстер. — Танец немислим вне ритма, так как он есть развивающееся действие, а ритм присущ всему, что проходит процесс развития. Последний же непременно сопровождается наличием препятствий, которые необходимо преодолеть. Ритм есть выражение этого преодоления — он не может течь спокойно и однообразно, он должен подниматься и падать, чередование этих вздыманий и падений, то мерное, то усиливающееся и ускоряющееся, и есть ритм. Именно потому, что ритм является выражением борьбы, преодоления, именно потому, что он есть явление диалектическое, составленное из противоположностей, он обладает огромной силой. Найти нужный ритм, пронести его сквозь весь танец, согласовав с музыкальными образами, — задача балетмейстера, желающего слить танец и музыку в единое гармоническое целое» [Владимир Бурмейстер, с. 95–96].

Ритмический рисунок музыки влияет на пластический образ как структурно, так и эмоционально, задавая характер пластики, определяя образы героев, создавая определенную образную идею. В «Ромео и Джульетте» С. Прокофьева, используя жесткий, часто пунктирный ритм, Ю. Григорович создает и акцентирует в пластических образах идею конфликта, непримиримости, столкновения.

Огромное значение для создания пластического образа имеют и другие средства музыкальной выразительности, такие, как фактура, гармония, мелодика, оркестровка, динамика и т. д. Например, пластическая образность «Лебедя» К. Сен-Санса в постановке М. Фокина создана как хореографическая интерпретация горизонтально-вертикального сложения фактуры данного музыкального произведения. Мерный пульсирующий аккомпа-

немент в пластическом образе трансформируется в непрерывное движение на пуантах (*pas de bourrée suivi*), а мелодическая линия широкого дыхания отражается в певучей кантилене движений рук. Так же интересно и соответственно музыке решает М. Фокин и хореографию «Половецких плясок» на музыку А. П. Бородина, отталкиваясь в своей работе именно от фактурного своеобразия этого произведения. Сам балетмейстер писал о «Половецких плясках»: «Откуда брались мои *pas*? Я бы сказал, из музыки. Иногда я приступал к постановке во всеоружии, напивавшись историческими, этнографическими, музейными и книжными материалами. На этот раз я пришел с нотами Бородина под мышкой, и это было все мое оружие. <...> Все рисовалось мне ясно, и я верил, что если половцы танцевали и не так, то под оркестр Бородина они должны были танцевать именно так» [М. Фокин, 1981, с. 129]. Действительно, образность хореографии рождалась из музыки, из хорового, ансамблевого сложения музыкальной ткани, выражаясь в коллективном, ансамблевом пластическом решении, где предполагается не самодавление яркой сольной партии Главного воина над фоновым орнаментом, а становление солирующей партии некой высшей точкой в едином пластическом образе. «Главная сила „Половецких танцев“, — подчеркивает Фокин, — не в центральной партии, а в ансамбле, который являлся не фоном, не аккомпанементом, а коллективным действующим лицом» [там же, с. 130].

Очень часто балетмейстеры опираются на мелодическую линию или интонационную сферу музыкального произведения как на основу для своей хореографической интерпретации. Весьма точно и интересно мелодико-интонационная линия музыки воплощается во многих работах Дж. Баланчина. Так, в «Аполлоне Мусагете» мелодический рисунок музыки, представляющий собой «динамическое сцепление коротких и очень ярких интонационных образований» [Ю. Абдоков, 2009, с. 36], балетмейстер переводит в непрерывное пластическое развитие рельефных статических поз. Работая с музыкой С. Прокофьева в балете «Блудный сын», контурные изломы, экспрессию и геометрически сложный абрис мелодической линии Дж. Баланчин воплощает в угловато-напряженной линии хореографического рисунка, экспрессии поз и движений.

Лад, тональность, созвучия, аккорды — все эти элементы гармонической сферы музыкального языка несут важное ассоциативное значение для пластического воплощения музыкального колорита. Различные типы гармонии вызывают совершенно различные эмоциональные образы, сообщая хореографии различные типы движения и влияя тем самым на построение пластического образа. Так, «мерцающая» гармония, использование тритонов и неустойчивых интервалов в сценах Жар-Птицы в одноименном балете И. Стравинского создают ощущение нереальности, фантастичности, неуловимости и сверкания в образе таинственной девушки-птицы, отражаясь и в его хореографическом решении.

Ярким примером трансформации таких средств музыкальной выразительности, как динамика и оркестровка, в хореографические образы может служить «Болеро» М. Равеля в постановке М. Бижара. Простота и оригинальность принципа темброво-оркестрового *crescendo* в музыке «Болеро» пластически реализована Бижаром в постепенном количественном увеличении танцующих и динамическом нарастании экспрессии их партий. А представление солирующей хореографической партии в виде темброво-пластического «голоса», который, как стержень, организует вокруг себя хореографическую композицию, дает адекватное пластическое решение музыкальной оркестровке произведения. В хореографии метафорически оказывается выражена идея танцевально-ритмической остинатности в процессе развития главной партии.

Подводя итог анализу влияния музыки на создание пластических образов, важно отметить, что музыке подвластна передача всех форм движений и эта ее способность оказывается самой важной для танца, поскольку последний в определенном смысле выражает свободные ассоциации балетмейстера по поводу музыкальных метафор движения.

Исследования в области аудиовизуальных искусств и технических средств их репродуцирования в XX веке предложили новое общее понятие для выражения смысла деяния в слове, музыке, живописи, пластике — понятие *жестовости*. Отсюда появились размышления о жестовости музыки различных композиторов, о жестовости лаконичных строк японской поэзии, о «жестовости, как некой общей, искомой основе для перевода смысла с языка одного искусства на язык другого» [О. Левенков, 2007, с. 106]. По-

этому жестовость явилась путем к пониманию общих смыслов музыки и пластического языка хореографии. Творческое кредо Дж. Баланчина «видеть музыку, слышать танец» относится именно к понятию жестовости, присущему и музыке, и танцу, и расшифровывается именно как способность через хореографию раскрыть образы, заложенные в музыкальном произведении.

Важно отметить, однако, что природа музыки как искусства конкретного и определенного в своем эмоционально-смысловом содержании, но неопределенного и многозначного в передаче наглядных представлений видимого объективного мира допускает разные образные истолкования одного и того же музыкального произведения. Благодаря этому открываются возможности для различной пластической интерпретации в творчестве разных балетмейстеров. Это прекрасно видно на примере «Русского танца» на музыку П. И. Чайковского в постановке А. Горского и К. Голейзовского. Постановка А. Горского была построена как свадебный танец Царь-девицы в балете «Конек-Горбунок», а К. Голейзовского — как отдельный сольный номер, который, по мысли балетмейстера, танцевала «сенная девушка». Обе постановки, не противореча музыке, раскрывают образы русских девушек, но разница в трактовке и контексте идей дают разные пластические решения. Обе хореографические композиции основываются на русском переменном шаге и припаданиях, а в быстрой части еще добавляются вращения, как заложено в самой музыке. Однако Царь-девица А. Горского в каждый момент — в лирической ли задумчивости, в нежной грусти, в разыгравшемся веселье, — всегда остается царевной. Это свойство находит свое отражение в танце на пуантах, в ракурсах величаво-горделивых поз, в движениях рук, особенно кистей, то создающих образ распускающегося цветка, то передающих игру жемчужными браслетами на запястьях.

У Голейзовского те же переменные шаги и припадания, выполняемые уже не в пальцевой технике, а босиком, создают ощущение идущей по росе ранним утром простой юной девушки, а в «кружевном плетении» движений рук словно видится тонкая летняя паутинка. Во всех позах чувствуется не величавость царевны, а стать и нежность простой русской девушки. И смена настроений в музыке воспринимается уже несколько иначе: то

легкая задумчивость и грусть, то лукавость, то резвость расшавившейся еще совсем юной девочки-подростка.

У обоих балетмейстеров в этих постановках роль образных получают движения рук и техника исполнения одних и тех же переменных шагов и припаданий (в одном случае на пуантах, в другом — босиком). При этом и там, и тут мы можем говорить о точном прочтении музыки композитора и создании самоценных по своему художественному тексту хореографических решений.

Подводя итог, важно подчеркнуть необходимость для будущих артистов и хореографов анализировать образцы классического наследия балетного театра, как и новых балетмейстерских постановок, именно с целью понимания художественно-образного языка танца. Так же важны практические занятия по развитию способности воспринимать, оценивать, находить и применять образное решение того или иного хореографического текста в зависимости от поставленных задач и под влиянием смежных искусств, прежде всего музыки. Эти задачи должны быть поставлены перед учащимися наравне с задачами технического освоения специальности, поскольку только так можно воспитать отношение к хореографии как к искусству, в котором главным всегда будет оставаться не формальное высокотехническое исполнение, а художественно-образное, содержательное начало.

Список литературы

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

Владимир Бурмейстер / Сост. В. И. Уральская, Н. А. Вихрева, Г. В. Иноземцева. М., 2001.

Красовская В. Русский балетный театр начала XX века: Хореографы. Л., 1971.

Левенков О. Джордж Баланчин. Ч. 1. Пермь, 2007.

Суриц Е. Джордж Баланчин — истоки творчества // Музыка и хореография современного балета. Л., 1987.

Фокин М. Против течения. Л., 1981.

La Meri [Hughes, Russell Meriwether]. Dance Composition: The basic elements. Lee, Mass., 1965.

ИСТОРИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ
О БОГОСЛУЖЕБНОЙ ТРАДИЦИИ ПЕНИЯ
С ИСОНОМ В ЭПОХУ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (XI—XIV ВВ.)

Статья посвящена малоисследованному типу церковного многоголосия — пению с выдержанным тоном, называемым исоном. Изучение вопроса происхождения начального знака древнерусской нотации параклита позволило выдвинуть предположение о существовании традиции пения с исоном в культуре Древней Руси. Секреты интерпретации средневековых роспевов в многоголосной манере хранят в наше время монахи горы Афон в Греции, где эта традиция передается из поколения в поколение.

Ключевые слова: диафония, исон, невма, параклит, ревма, роспев, строка.

**E. E. Turchin. HISTORICAL INFORMATION ABOUT
THE LITURGICAL TRADITION OF SING-ING
AND ISON IN THE MIDDLE AGES (XI — XIV CENTURIES)**

The article is devoted to a poorly studied type of church-singing — singing with a mellow tone, called the ison. This phenomenon originated in ancient times, the tradition of chant performance with ison saw the rise in Middle Ages, as evidenced by many tracts from XI—XIV centuries, which survived to these days. These tracts give profound description of this style of singing both in the Eastern Orthodox and in Western Catholic worlds. The Byzantine manuscript called Codex Petropolitanus Graecus 497(XIII century), and Western treatise Summa musica (1200) supply some very important details about this technique of singing. The studies of the origins of the initial sign of the Old Russian notation paraklit allow to put forward the assumption of the existence of the tradition of singing with ison in the culture of Ancient Rus. The secrets of the medieval interpretation of the melody in polyphonic fashion are preserved by the monks of the Mount Athos in Greece, where this tradition has passed down from generation to generation.

Key words: diafonia, ison, neume, paraclit, reuma, melody, stroca.

* Турчин Евгений Евгеньевич — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского гос. педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург). Тел.: (812) 585-75-49.

Православное пение в поместных церквях Восточной Европы и Ближнего Востока представляет огромный научный интерес, поскольку здесь до сих пор во многом сохранились древнейшие формы богослужебного пения. В отдаленных монастырях Афона, Палестины, Египта и сегодня существуют певческие традиции исполнения, восходящие еще к средневековой культуре. При знакомстве с аудиозаписями¹ богослужебного пения в этих труднодоступных «хранилищах древности», библиотеки которых переполнены неисследованными древними пергаменами с невменными обозначениями [см.: ПЭ, с. 201], поражает обилие архаических приемов звукоизвлечения в пении местных монахов. Это горловые, грудные и носовые способы подачи звука, обилие микрохроматических движений, частое «глиссандирование», вставка в литургический текст особых слов *ана-нэ, анэ-а* (известных также на Руси XVI — первой пол. XVII в. как аненайки²), *э-нэ-нэ, ти-рэ-рэ*.

Однако наиболее сильное впечатление оставляет исполнение традиционных (одноголосных) роспевов с бурдонирующим звуком, называемым обыкновенно исоном (от греч. *isos* ‘равный’). Сопровождение богослужебной мелодии непрерывно звучащим на одной высоте тоном — традиция, которую сегодня можно услышать повсеместно на православном Востоке: в греческих храмах, монастырях Афона, в сербском, болгарском, румынском богослужении. Исон присутствует в богослужебно-певческом обиходе церквей на островах Кипр и Крит, в древнейшем монастыре Святой Екатерины на горе Синай, в кавказском Симоно-Канонитском монастыре в Новом Афоне.

Прибавим, что знакомство современных русских певцов, регентов, монахов-паломников с традицией пения с исоном на православном Востоке привело к распространению его и в некоторых

¹ Имеются в виду аудиозаписи из монастырей и храмов православного Востока, собираемые нами в течение многих лет. См., например, компакт-диск: Святая Пасха. Братский хор Святой Великой Обители Ватопед / Критский ун-т; Моск. подворье Троице-Сергиевой Лавры, 2002.

² Об «аненайках» в пении Древней Руси см. [И. А. Гарднер, 1998, с. 503]. Подобные долговременные певческие вставки знаменуют «неизреченное горнее звучание», не изобразимое обыкновенными земными словами. См.: [Глас Византии, с. 49], [А. Л. Дворкин, 2007, с. 176].

храмах и обителях русской православной церкви³, а также в исполнительской практике отечественных хоровых коллективов⁴.

Когда возникла эта своеобразная традиция пения, столь широко распространенная географически, имеет ли она древнюю историю или появилась недавно?

Существует мнение, что исон возник в Греческой церкви в XVII веке и появление его связано с турецким влиянием на православную культуру балканских стран в это время⁵. Однако исследование древних памятников показывает, что эта точка зрения спорна. Исон — исконная принадлежность православного богослужебного творчества, феномен, рассматриваемый на страницах многих византийских и греческих памятников, посвященных вопросам церковного пения не только до XVII столетия, но и до 1453 года — времени падения Византии⁶.

Исон был издревле известен как знак византийской невменной нотации, который впервые фиксируется в палеовизантийской системе периода X—XI веков. В этой традиции его графическое начертание представляло собой простую горизонтальную линию «—» [Е. В. Герцман, 1988, с. 212].

В средневизантийской нотации (конец XII — XIV в.), а также в поздневизантийской (XIV в. — 1818 г.) и новогреческой (с 1818 г. до нашего времени) исон занимает положение начального невменного знака и изображается закругленной в начале линией (↵).

Имел ли знак исона уже в древний период византийской истории значение бурдона? Тексты византийских трактатов (из которых можно было бы почерпнуть сведения об этом) отличаются крайне туманными толкованиями практического звучания пения в храмах того времени. Обыкновенно все практические руководства по византийскому пению (трактаты)

³ С исоном поют в Валаамском монастыре, Свято-Елизаветинском в Минске, Ново-Тихвинском в Екатеринбурге, в Успенском подворье Оптиной пустыни в Петербурге.

⁴ Например, хор Изд. отдела Моск. патриархии «Древнерусский распев» под. упр. Анатолия Гринденко, Праздничный мужской хор Свято-Данилова монастыря.

⁵ См.: D. Conomos, 1982, p. 2 (см. также электр. ресурс: dyak-oko. mrezha. ru).

⁶ См., к примеру, византийскую рукопись XIV века афонского происхождения из монастыря Костамонит: РНБ. Codex Kostamonitus 86. Л. 13.

открываются следующей стандартной формулой: «Начало, середина и конец, система всех восходящих и нисходящих знаков — исон, ибо без исона все они беззвучны»⁷. Но можно ли считать фразу «начало, середина и конец» образным выражением бурдонного значения исона, как тона, звучащего на протяжении всего песнопения?

Среди этих двойственных и расплывчатых средневековых описаний обнаружен источник, непреложно свидетельствующий об исоне как невме, обозначающей бурдонный тон. Это рукопись Codex Petropolitanus Graecus 497 из монастыря св. Екатерины на горе Синай (Египет), приобретенная преосвященным Порфирием Успенским во время его путешествия на Ближний Восток и привезенная в Петербург.

Текст этого древнего памятника написан на двух языках, греческом и арабском. При этом арабские объяснения различных предметов церковно-певческой практики по содержанию во многом отличны от греческих. Именно арабская часть проливает свет на звучание исона в живой практике исполнения как выдержанного тона: «Каждый отрывок поется по своей мелодии: начало, середина и конец — основа всех знаков повышения и понижения правильный длительный звук — ровный, а неровный — неправилен. <...> Сколько знаков поют дамаскинцы? Три: *протянутый*, звучание выше и звучание ниже» [там же].

Несмотря на то, что первый обнаруженный византийский памятник, объясняющий исон как бурдон, относится к XIII веку, можно считать эту традицию известной и раньше, что доказывают сведения о бурдонном сопровождении средневековых распевов в западноевропейских трактатах XI–XII веков — «Микрологе» Гвидо Аретинского [см.: В. Г. Карцовник, 1988, с. 28] и «Сумме музыки» Анонима из монастыря Сент-Галлен в Швейцарии.

В трактате «Сумма музыки» (Summa musica, 1200 г.), описывающем практику XII столетия, можно узнать о том, как исполнялось пение с исоном григорианских распевов в то время: «Основная диафония — это манера пения двумя голосами, когда один певец непрерывно держит одну ноту, которая является основой для другого певца, который начинает гимн или в квинту,

⁷ Codex Kostamonitus 86 [цит. по: Е. В. Герцман, 1997, с. 133].

или в октаву. Когда он восходит, когда спускается — постоянно согласуется в паузах с первым, который держит основу для него» [Summa Musice, p. 124, перевод наш].

В период безлинейной записи древних роспевов латинского богослужения (григорианского, беневентинского, мозарабского, галликанского и других) в Западной Европе применялись общие с византийскими теоретические основания построения мелоса в его взаимосвязи с высотой основного тона. В григорианской невменной системе первым знаком нотации был *tractulus*, который по начертанию тождествен палеовизантийскому исону и представляет собой горизонтальную линию (—) [В. Г. Карцовник, 1986, с. 45].

Значение латинского слова *tractulus* — ‘тянущийся’⁸ дает основание предположить, что этот певческий знак служил указанием на основной певческий уровень в роспеве, на практике исполнявшийся как бурдон. Вероятно, что звучание выдержанного тона во время пения мелодии было во многом теоретической необходимостью, оно позволяло постоянно слышать звуковысотный «уровень», с которым сверялось «чтение» невменной записи.

Быть может, изобретение в XI веке нового принципа расположения знаков вокруг длительной прочерченной линии было письменной «проекцией» исона, прочерченного теперь на листе? Изобретатель линий Гвидо Аретинский в радости восклицал по этому поводу: «Итак, не следует нам, встретившись с незнакомой мелодией, непременно пускаться на поиски человеческого голоса либо какого-нибудь инструмента, чтобы не уподобляться слепцам, которые никогда, кажется, не передвигаются без поводья» [Гвидо Аретинский, 2000, с. 219].

Таким образом, культура бурдонного сопровождения литургических роспевов была известна уже в XI–XIII веках не только православному, но и латинскому богослужению и оказала влияние на становление новой системы линейной музыкальной письменности в Западной Европе.

Как было отмечено выше, пение с выдержанным тоном известно современной практике православной церкви в России. Однако встает закономерный вопрос: был ли известен исон пев-

⁸ От *tractus* — ‘протяженный, растягивающийся, течение’ [см.: И. Х. Дворецкий, 2000, с. 778].

ческой культуре Древней Руси? По этому поводу высказано много полярных точек зрения⁹. В середине XX века русский ученый И. А. Гарднер выдвинул предположение, что путно-демественный знак Э, встречающийся в рукописях конца XV—XVII веков, имеет значение неподвижного тона — исона [И. А. Гарднер, 1998, с. 532]. К пониманию такой расшифровки знака Э Гарднер пришел в результате общения со староверами, сообщившими ему, что в Закарпатской Руси сохранилась традиция исполнения демественного распева с пением знака Э [там же]. Некоторые отечественные коллективы исполняют исон в древнерусских распевах согласно расшифровкам А. В. Конотопа, развившего и обосновавшего точку зрения Гарднера в своих исследованиях о значении невмы Э как исона [А. В. Конотоп, 2005, с. 13].

Между тем исследователи до сих пор не обращали внимания на то, что подобная «э-образная» графема, только зеркально повернутая, открывает запись почти всех песнопений древнейшего периода (XI—XIV вв.). Это параклит (ξ) — начальный знак древнерусской нотации на протяжении всей истории древнерусского церковного пения. С течением времени его начертание эволюционировало, и с XV столетия (когда и появляется знак Э) параклит приобрел иной вид.

Происхождение параклита, вероятно, восходит к византийским знакам параклитики (в т. н. куаленовской нотации) и ревма (в шартском кодексе) — (ξ), тождественным по начертанию¹⁰. О важности начальной невмы в культуре Древней Руси говорит тот факт, что *Paracletus* в переводе с греческого языка означает ‘Утешитель’, в христианской семантике третья Ипостась Святой Троицы — Дух Божий. Как и исон в Византии, параклит на Руси имел высший смысл Божественного знаменья, которым открывалось исполнение литургического распева. Пение распевов в

⁹ Так, например, Б. П. Кутузов отвергает предположение о пении с исоном на Руси [см.: Б. П. Кутузов, 2008, с. 247–248]. Напротив, поддерживают это предположение С. В. Смоленский, И. И. Вознесенский [см.: С. В. Смоленский, 1893, с. 10; 1906, с. 34; И. И. Вознесенский, 1896, с. 17], среди современных ученых — Т. Ф. Владышевская (см. электр. ресурс Old-portal-slovo.ru), Герасимова-Персидская [см.: А. В. Конотоп, 2005, с. 2].

¹⁰ Например, К. Флорос считал их значение тождественным [см.: Е. В. Герцман, 1988, с. 215].

древнерусском храме передавало образ знамени небесных, горных звуков (отсюда название «знаменное пение»). Греческое слово *rheima* переводится как «течение», «поток» и имеет одинаковый смысл с латинским словом *tractulus* [там же].

Выскажем предположение, что в древнейший период русской певческой культуры именно параклит был знаком, тождественным византийскому исону. В теоретическом значении параклит, вероятно, указывал на единый высотный уровень — «строку»¹¹ и на практике исполнялся как непрерывное «течение», звуковой «поток» — выдержанный тон, сопровождающий интонирование мелоса.

Традиция богослужебного пения с исоном насчитывает много веков и может считаться старейшей многоголосной формой исполнения средневековых роспевов, присущей певческой культуре многих стран Европы и Ближнего Востока. Эта традиция, некогда возобладавшая практически во всем христианском мире, ныне сохраняется в церковном обиходе тех стран, где тенденции европейской культуры Возрождения и Нового времени не стали монопольно господствующими, но оставили простор для сохранения и культивирования традиций, восходящих к глубокой древности.

Список литературы

Бражников М. В. Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV–XVIII вв. М., 1972.

Вознесенский И. И. О пении в православных Церквях греческого Востока с древнейших до новых времен. Кострома, 1896.

Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви: Сущность, система, история: В 2 т. Т. 1. Сергиев Посад, 1998.

Гвидо Аретинский. Послание о незнакомом пении / Перев. с лат. и коммент. С. Лебедева // Лебедев С., Пospelова Р. *Musica Latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке: Хрестоматия.* СПб., 2000. С. 124–132 (лат. текст); с. 217–231 (рус. перевод).

Герцман Е. В. Византийское музыкознание. Л., 1988.

Герцман Е. В. Петербургский теоретикон. Одесса, 1997.

¹¹ О древнерусском феномене «строки певчей» см. [М. В. Бражников, 1972, с. 102].

Глас Византии: Византийское церковное пение как неотъемлемая часть православного предания. М., 2006.

Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. 6-е изд. М., 2000.

Дворкин А. Л. Афонские рассказы. М., 2007.

ПЭ — Православная энциклопедия / Рук. С. Л. Кравец. Т. 18. М., 2008.

Карцовник В. Г. О невменной нотации раннего Средневековья // Эволюционные процессы музыкального мышления. Л., 1986. С. 21–41.

Карцовник В. Г. Секундовая диафония в средневековой Италии и на Балканах // Вопросы народного многоголосия: Тезисы Респ. науч. конф. Тбилиси, 1988.

Конотоп А. В. Русское строчное многоголосие XV–XVII вв.: Текстология. Стилль. Культурный контекст. М., 2005.

Кутузов Б. П. Русское знаменное пение. М., 2008.

Смоленский С. В. Из «дорожных впечатлений»: (О церковном пении). Спб., 1906.

Смоленский С. В. О русском церковном пении. М., 1893.

Conomos D. Experimental polyphony «According to the... Latins» in Late Byzantine Psalmody // Early Music History. 1982. Vol. 2. P. 1–16.

Summa Musice: A Thirteenth-Century Manual for Singers / Ed. by Chr. Page. Cambridge, 1991.

Художник С. Архангельский
Редактор М. Григорян
Корректор Н. Медведева
Оригинал-макет О. Белковой

Адрес редакции и издателя

Россия. 125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6,
Российская академия 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
Издательский дом «Экономическая газета»
124319 Москва, ул. Черняховского, д. 16.
тел.(495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 17.1.11. Формат 60x90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 11,5. Заказ №
Отпечатано с готового оригинал-макета
в ГУП ППП «Типография «Наука»» АИЦ «Наука» РАН