

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА—
ГИТИС

театр

живопись

КИНО

музыка

1 • 2016

Ежеквартальный альманах

Издается с 2008 года

МОСКВА

Учредитель
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ 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, С. М. Бархин, Д. А. Бертман,
С. В. Женовач, Б. Н. Любимов, Р. Г. Косачева, М. Г. Литаврина,
В. Ю. Силюнас, В. М. Турчин (отв. секретарь), Е. Г. Хайченко,
Н. А. Шалимова, А. Л. Ястребов**

Перевод на английский
Ю. М. Авакова

На обложке:
«У моря. Сфинкс». 1908.
Художник М. Сарьян

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

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

© Российский институт
театрального искусства –
ГИТИС, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕАТР

Е. И. Кузнецова
ТЕАТРАЛЬНЫЕ СИСТЕМЫ КАК ПОИСКИ СМЫСЛА9

Ю. М. Орлов
ПРИНЦИПЫ И ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА
РОССИИ КОНЦА ДВАДЦАТОГО— НАЧАЛА
ДВАДЦАТЬ ПЕРВОГО ВЕКА29

Д. Г. Самитов
ДЖОЗЕФ ПАПП — ПРОДЮСЕР PUBLIC THEATER55

Квон Джунгтак
У ИСТОКОВ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
КОРЕЙСКОГО ТЕАТРА75

Н. Л. Фролова
ОСНОВНЫЕ ПРИЗНАКИ СОВРЕМЕННОГО
РОССИЙСКОГО РЕПЕРТУАРНОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО
ТЕАТРА И КРИТЕРИИ ПОСТОЯНСТВА ТВОРЧЕСКИХ
КОЛЛЕКТИВОВ89

ЖИВОПИСЬ

А. И. Струкова
АНТОН ЧИРКОВ — ХУДОЖНИК И ПЕДАГОГ.
ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА
1920—1940-х ГОДОВ103

О. В. Шереметьев
ВОЕННЫЕ СЮЖЕТЫ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ
А.О. ОРЛОВСКОГО ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА123

Т. Э. Асатуров
РАННИЙ М. САРЬЯН. СТАНОВЛЕНИЕ МАСТЕРА146

Т.В. Малова ВИЗУАЛЬНОЕ РАБЛЕЗИАНСТВО ЭРРО	163
---	-----

Д.В. Родионов «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» П.И. ЧАЙКОВСКОГО В ОФОРМЛЕНИИ К.Ф. ВАЛЬЦА	187
--	-----

МУЗЫКА

А. В. Аксенова ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТА ЛИБРЕТТО Ф.М.ПЬЯВЕ К ОПЕРЕ ДЖ. ВЕРДИ «РИГОЛЕТТО»	199
--	-----

Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC

Quarterly review
Established in 2008

THEATRE

E. Kusnetzova
THEATRE SYSTEMS AS A SEARCH FOR MEANING9

Y. Orlov
THEATRE BUSINESS IN RUSSIA
(THE END OF THE XX – BEGINNING
OF THE XXI CENTURY):
MAIN PRINCIPLES AND PROBLEMS29

D. Samitov
JOSEPH PAPP AS A PRODUCER
OF THE PUBLIC THEATER55

Kwon Jungtaek
THE BEGINNINGS OF THE PROFESSIONAL
KOREAN THEATRE75

N. Frolova
THE ESSENTIAL FEATURES OF MODERN RUSSIAN
REPERTOY DRAMA THEATRE AND STABILITY
REQUIREMENTS TO ITS RESIDENT CAST89

FINE ARTS

A. Strukova
ANTON CHIRKOV AS AN ARTIST AND EDUCATOR.
FROM THE HISTORY OF RUSSIAN ART OF THE 1920—1940’s103

O. Sheremetev	
MILITARY PLOTS IN A.O. ORLOVSKY CREATIVE HERITAGE OF FIRST THIRD OF THE XIX CENTURY	123
T. Asaturov	
EARLY M. SARYAN. BECOMING AN ARTIST	146
T. Malova	
ERRO'S VISUAL RABELAISIANISM	163
D. Rodionov	
“SWAN LAKE” IN K.F.VALTS SET DESIGN	187

MUSIC

A. Aksenova	
LINGUOSTYLISTIC PECULIARITIES OF THE LIBRETTO WRITTEN BY F.M. PIAVE FOR G.VERDI'S OPERA «RIGOLETTO»	199

■ *meamp*

Е. Кузнецова

*Российский экономический университет имени Г. В. Плеханова,
Москва, Россия*

ТЕАТРАЛЬНЫЕ СИСТЕМЫ КАК ПОИСКИ СМЫСЛА

Аннотация:

В статье рассматривается историческое развитие театральных систем в их отношении к пространству и времени. Анализ театральных систем рассматривает визуальные образы, действия и диалог. Одержимость современного театра пространством приводит к пересмотру его взаимодействия со временем и словом. Постдраматический театр заполняется нераскрытыми смыслами, что является следствием пути театра, ставшего магистральным.

Ключевые слова: театральные системы, действие, диалог, смыслы, пространство и время в театре.

E. Kusnetzova

*Plekhanov Russian University of Economics,
Moscow, Russia*

THEATRE SYSTEMS AS A SEARCH FOR MEANING

Abstract:

The article portrays different theatre systems in their historical development, outlining their attitude to the core attributes of the concept of being - the space and the time. Visual representation, performance and dialogue (the spoken word) are crucial to the nature of theatre and thus present themselves to the said analysis. Theatre space, being “active”, reviews the connection between the time and the word. Postdramatic mainstream theatre deals with unrevealed meanings.

Key words: theatre systems, performance, dialogue, meanings, space and time in theatre.

В истории искусств значительное место занимают художественные системы, которые манифестируют определённый способ мышления, свойственный конкретному времени и конкретному

историческому пространству. Этот определённый способ мышления в искусстве может быть воплощен и в понятии художественного направления, и в понятии стиля. В изобразительных искусствах это было продемонстрировано и в египетском стиле, и в классицизме, и в барокко... Новейшее время представило уже множественность точек зрения на существо и смысл художественного процесса. Однако наиболее отчётливо художественное мышление и его особенности были продекларированы в театральном искусстве, поскольку театр, безусловно, самый древний вид искусства и непосредственным образом связанный с человеком. Жест и мизансцена, рождённые для выражения пространственных представлений человека, гораздо старше, чем выразительные средства живописи, архитектуры и скульптуры. Феномен игры, где человек сам по себе является выразительным средством, есть наиболее органичное для него состояние. Кроме того, самые важные компоненты театра и драматургии — действие и диалог — тоже явились предельно значимыми понятиями для всей человеческой истории.

Чтобы проследить развитие смыслового наполнения театрального процесса в истории, найти моменты некоей бифуркации в его становлении, поначалу стоит обратиться к наследию писателя, глубокого театрального аналитика и критика, драматурга и автора знаменитого романа «Человек без свойств» Роберта Музиля, одним из первых поставившего вопрос о «магистральном развитии» театра. Ему принадлежат, возможно, самые прекрасные и содержательные строки, которые были написаны о театре:

«Есть место в событиях и страстях, где можно выразить себя только при помощи движения плеч, улыбки, ухода, действия, нового физического выражения. Мы, обреченные в течение пяти тысяч лет на размышления, которые нас никогда не покидают, берущиеся за большие и малые дела при наличии самых разных точек зрения на те или иные события, что имеют наиболее глубокие среди нас и наименее ограниченные в духовном отношении люди — между тем не выявляем того, что называется безмолвным духом, и вспоминаем, что мы, подобно физическим телам и вещам, безответны, единственны и абсолютны, как плывущие по небу облака или как круг, который описывает в небе ястреб. Пожимая плечами там, где надо думать, мы чувствуем себя вернувшимися в свою крепость. Кружатся планеты, соеди-

няются элементы по законам, которые в свою очередь зависят от других законов. Но в каждом законе, и мы это знаем, — происходит, как и в нас, нечто — как оно есть, какая-то константа, факт, иррациональная, единственная, нелогичная личная часть; иррациональность мимики пантомимическими средствами дотрагивается здесь до сердца мира, приключение и неведомое соединяются в миг удавшегося жеста» [9, s. 224—225]. (*Здесь и далее перевод автора статьи.*)

В этом высказывании о самой сути театра поражает все. И то, как в этой редкостной по красоте поэтической амальгаме соединяется поэзия и научное знание — у Музиля всегда только так и происходит, и то, откуда, с какой точки зрения писатель видит театр, с его культом жеста — будто с далекой звезды другой Галактики. И то, как поразительно быстро и органично может меняться фокус его зрения и сама оптика. И то, что театр ему видится в соответствии с Абсолютом и Единым, в контексте множества законов и в поле единого великого Закона. И в то же самое время Р. Музиль видит театр так реально, живо и осязаемо, в формате человеческой судьбы, слез, горя и радости, земной участи человека, смотрящего, однако, в небо и ощущающего восходящий к небу теплый поток воздуха, который держит крылья парящей птицы. Земля и небо, реальный человек на фоне конкретного исторического пейзажа и метафизика его бытия — вот «театр без свойств» Роберта Музиля.

Роберт Музиль говорит о выразительных средствах театра, такого театра, который имеет отношение к первоосновам жизни. Этот театр включен в систему основных закономерностей Вселенной, он умеет в свои самые счастливые моменты дать то, чего не может дать ни один вид искусства — конкретное чувство защищенности (чувствуем себя «вернувшимися в свою крепость») и ощущения близости какой-то первоосновы жизни. Самое непосредственное и живое отношение к главным атрибутам бытия — времени и пространству.

С точки зрения гносеологии и онтологии в подобной защищенности и близости к основам жизни и заключена бессмертная суть театра. Пространство, жест, действие это и есть его первооснова. Ею человек в театре защищён. Чтобы понять это, надо усвоить сам феномен зрительного, пространственного восприя-

тия, нужно представить себе его механизм. Самым наглядным образом это представлено в книге Бориса Раушенбаха «Геометрия картины и зрительное восприятие» в главе «Зрительное восприятие и системы перспективы». Предмет во внешнем пространстве отражается на сетчатке глаза в перевернутом состоянии. Изображение фиксируется мозгом, и затем он, этот видимый образ предмета в пространстве, возникает в сознании человека (мозговая картина). В результате возникает два образа. Один получается на основе образа, возникшего на сетчатке глаза, другой — опирается на мозговую картину. Мозговая картина возникает благодаря субъективно воспринятой наблюдателем картине реальности. Эта мозговая картина складывается из зрительного восприятия глаза и преобразующей работы сознания. И эта мозговая картина, по свидетельству Б. Раушенбаха, является тем центральным объектом, «с которым надо сравнивать и по которому надо оценивать все» [5, с. 12]. Здесь особенно важна для жизни субъекта-зрителя устойчивость, константность этого образа, его нахождение в сознании достаточно длительное время, что обеспечивает его надёжную сохранность в памяти. Этот феномен хорошо известен художникам, которые на протяжении достаточно длительного исторического периода писали объекты и предметы только по памяти. По памяти работал и И. Айвазовский, передавая все изумительные, каждое мгновение меняющиеся оттенки моря и неба. Увиденный образ «стоит» перед глазами человека и художника во всей своей конкретности и полноте. Он является носителем информации о пространственных соотношениях реальности, о тех изменениях движения, которые происходят в пространстве. Возникает оценка удалённости и приближенности предмета, процессов изменения и статики пространства. Это самая важная информация для всего живого в природе, потому что для процессов выживания любой организм — от самого простого до сложнейшего — обязан в поисках энергии/пищи хорошо ориентироваться в пространстве. Важность визуальной пространственной информации, гештальта для формирования живого организма доказана биологическими экспериментами и об этом говорит в своей знаменитой статье «Стадия зеркала» Жак Лакан [4, с. 60].

Ощущение времени появляется у человека по историческим меркам довольно поздно. Еще Средневековье не имело четких

представлений о времени, кроме времени Вечности. Таким образом, для обеспечения процесса жизни и для пространственной ориентации лучше всего подходит именно визуально полученная информация. Известно, что основной объём информации человек получает через зрение.

Вместе с тем жизнь, трактуемая как процесс познания (Конрад Лоренц), осуществляется через непрерывный процесс становления, в котором участвуют наряду с пространственным восприятием, мышление и язык. Анри Бергсон механизм нашего обычного познания уподобляет природе кинематографа [1, с. 294]. Здесь отпечатки реальности оживают в глубине человеческого аппарата познания. Интеллект освещает все человеческие действия, и возникает движение образа, олицетворяющего жизнь. Отсюда можно заключить, что визуальная коммуникация, будучи самой древней формой познания для всего живого, является и самой важной, надежной, конкретной и самой действенной из всех приобретённых коммуникаций человека. В связи с этим следует заметить, что каждый новый канал коммуникации возникает не с открытием новых технологических возможностей, а под напором на порядки увеличившегося объёма информации.

Однако визуальное познание, созерцание сформировались не только в рамках биологической эволюции, но и в рамках социально-исторического развития, на основе практической деятельности человека. Визуальное познание, основанное на зрительном восприятии, оснащается знаковой системой, усложняется с развитием истории, обретает возможность проектировать, забегать вперед и дополнять действительность. Таким образом, познание через пространственные образы, пожалуй, с любой точки зрения является самым древним и надежным способом познания.

Вместе с тем нам нужно, когда Музиль говорит о театральности, выраженной через пространство, действие и жест, не пропустить и невероятный парадокс: «Пожимая плечами там, где надо думать...» Человек лишь пожимает плечами, вместо того, чтобы думать? Что это — запечатленный наряду с величием и грандиозностью театра — отказ его от мысли? Упрек в сторону театра? Этот момент у Музиля заставляет взглянуть на театр с иной стороны, не только со стороны блеска и успеха, но и на его

древнюю сущность с точки зрения пребывания в потоке современности, изменчивого и требующего от него постоянной адаптации к меняющимся во времени условиям.

Процитированный отрывок о сути театра взят из статьи Р. Музиля «Театр как симптом», где дан театроведческий и социологический анализ положения австрийского и немецкого театра конца XIX — начала XX века. Другая его аналитическая статья, посвященная театру, называется «Закат театра». Она увидела свет в июле 1924 года. А сам же он, конечно, назвал свою статью, имея в виду работу известного немецкого философа Шпенглера «Закат Европы», на которую ему пришлось в свое время написать критический отклик. В своей статье он вывел кризис театра из кризиса образования и индустрии развлечения. С тех пор прошло девять! восемь с лишним десятков лет, и на первый взгляд вполне уж очевидно, что и Европа никуда «не закатилась», и театр все еще здравствует. Однако вывод такой будет сделан действительно, лишь по первому взгляду.

Современный театр явно переживает не лучшие времена, и о нем действительно лучше размышлять, чем смотреть спектакли. Уж лучше думать о том, что подражание, лежащее в основе театра, явилось решающим фактором, который обеспечил человеку возможность усвоения внегенетической информации. Можно с восхищением читать о том, какое место занимал театр в древности и в Новое время. В Древней Греции театр служил ареной для обсуждения актуальнейших проблем общественного порядка. Это был театр мизансцены, диалога и Слова. Слово несло свои общественно значимые смыслы: Жизни, Судьбы, Необходимости. В Новое время в системе классицизма театр формализовал и ограничил все атрибуты театра — место, время и действие, чтобы выделить трагическую коллизию выбора между общественным долгом и личным чувством. Это тоже требовало яркого и убедительно звучащего Слова. История, событие и Слово чувствуются даже в живописи Нового времени: композиция четко определена, цвет чист и локален, как это может быть в абсолютном пространстве Ньютона. Смыслы тоже соответствуют Абсолюту: Жизнь, Вечность, Долг. И нужно обязательно знать историю персонажей, рассказанную зрителю в мифе или в Святом Писании. Иногда

текст в живописи прямо обращен к зрителю, как это делается на полотнах Н. Пуссена.

На протяжении самых значительных исторических переломов в драматургии и театре Слово занимало такое же важное место, как и жест, а пространственное изображение — мизансцена — было важно наравне с действием. Потому что осознание себя человеком, располагающимся в истории, возможно только через Слово, при помощи Слова. Гёльдерлин говорит об этом: «С тех пор, как мы суть разговор» [7, с. 37]. То есть с тех пор, как мы сознаем себя людьми историческими, существующими в потоке времени, с тех пор как мы способны себя осознавать людьми развивающимися, изменяющимися. Отсюда возникает величие феномена театра Шекспира, который жив и до сих пор. Театр и Шекспир совпали по сути, и Шекспира на театре играют вот уже пятое столетие. Но можно поставить вопрос и конкретнее — в чем же совпадение сути театра и Шекспира? В театре Шекспира очевидна энергетика пламенеющего слова Средневековья и едва-едва начавшаяся смысловая относительность и недоверие к слову Нового времени: «Слова, слова, слова...» — говорит Гамлет. Р. Музиль особенно отмечал эту суггестивную, проповедническую стихию шекспировского поэтического слова. Шекспир велик не только потому, что он просто гений, а и потому, и в большей мере потому, что в феномене Шекспира сошлись две необходимости для театра и поэзия средневекового слова, и энергичного действия эпохи Возрождения, которые он блестяще выразил. Больше такого равновесного состояния двух этих ипостасей в театре не будет... И Шекспира больше не будет..

Театр эпохи Просвещения полон диалогов, монологов и действия. Он современник Великой французской революции и без огромного, смыслового монолога Фигаро о преимуществах буржуазного способа жизни по сравнению с аристократическим его просто сложно представить.

Европа пребывает в революционном брожении, и театр романтизма отражает это в действии и, между прочим, в поэтическом Слове. Так, Сирано де Бержерак отстаивает новые критерии подхода к личности, ценимой не только за внешность и импозантность, но и прежде всего за ум и талант.

Наиболее близким Р. Музилю был театр К.С. Станиславского, последний тоже ненавидел в театре театр. В его знаменитой Системе жизнь человеческого духа высвобождается методом физических действий, когда при их помощи артист выявляет внутреннее действие персонажа и это стимулирует его творческое подсознание. Актер фиксирует внимание на сознательном действии с тем, чтобы освободить свою бесконечную бессознательную природу. Но социальная природа действия, характерная для театра в целом, Р. Музиля не устраивала, так как он понимал отчуждающую и искажающую человека природу действия в социуме. «Действие есть символ косвенных отношений между государством и человеком. Это ставшая без вкуса, запаха и веса жизнь, кнопка, на которую нажимают до тех пор, пока человек не умрет. И только тогда перестают нажимать, когда исчезает объект насильственного манипулирования. Действие есть приговор суда, газовая атака, это чистая совесть наших мучителей. Оно расщепляет природу человека и делает его бездуховным частным лицом и функционером» [11, s. 216]. Он знал, что все действия в социуме приобретают лишь формы и заготовки, предлагаемые обществом, и потому оно слишком мало говорит о самом человеке.

Новые для XX века театральные представления выразил А. П. Чехов. Его ставили во всем мире чаще и охотнее других. Но это был тоже театр поэтического слова и новых представлений о действии. Он слова не избегал. Но он предлагал изменившиеся смыслы для театра. Социальное действие поставлено под вопрос, есть великая Необходимость и долг, с маленькой буквы, поскольку он касается повседневности. Они-то, эти изменившиеся смыслы и были не поняты на первом представлении «Чайки» в Александринском театре. И эти смыслы опять напоминают об относительности значения слова. Но частичной относительности. И тогда, откликаясь на новую драматургию, театр изобретает понятие подтекста.

Но постепенно, в процессе всемирного шествия драматургии А. П. Чехова по мировым сценам, слово станет тем, что надо преодолевать. Теперь же, когда смысл чеховского слова истончился, в постановки по пьесам Чехова пришла стихия пространства, мизансцены, жеста наперекор слову. Театр постепенно станет отходить от того действия, которое выражено в слове и облечено словом.

Чрезвычайно интересны и те посылки, из которых возникают сходства и различия театральных воззрений Р. Музиля и А. Арто, создателя «театра жестокости». Будучи современниками и одинаково негативно воспринимая современное состояние театра, они тем не менее делают совершенно противоположные выводы. Они оба отрицают бытовую психологию, они оба исходят из целостности, присущей театру. Они оба хотят изменить предназначение слова в театре и наряду с игрой воспевают в нем серьезность. Но Арто уходит к метафизике и отвергает речь, бессильную что-либо выразить. Если он и воспринимает значение слова, то как звучащее во сне. Живой, конкретный человек в театре Арто поставлен под сомнение, его органы, тело уподоблено знаку, а его сущность усечена до родовой сущности. Его мыслительный акт совершается только в результате жестокого насилия, потому как мышление изначально чревато ошибками. Это прежде всего театр жеста, движения, это театр-ожог, где боль анестезируется шоком. В нем происходит возвращение к истокам магии и подчинение категории необходимости, впадение в бессознательные структуры с тем, чтобы произвести анестезию конкретной современной боли.

Р. Музиль развернул свой театр в перпендикулярном направлении к уже существующему театру. Вместе с жестом и символикой он дает простор человеческому слову, его возможностям и даже бессилию выразить мысль. То, что мышление чревато ошибкой, его не смущает, как Арто. Он идет этой проблеме навстречу. Он не сужает, подобно Арто, область применения языка, а ставит его как проблему для самого человека. Он не отказывается, как Арто, от пьесы, а настаивает на театре Поэта, где Слово исполняет свою миссию приобщения человека к своей трудной и трагической истории. Здесь он смыкается и спорит с М. И. Цветаевой, сказавшей, что Театр неблагоприятен для Поэта. Он соглашается с этим, имея в виду настоящее состояние театра, и знает, что преодолеть замкнутость театра сможет только слово Поэта, знающего цену Смыслу, заключенному в Слове.

Театр Брехта обращается к разуму своего зрителя в безумное время нацизма в Германии. И он усиливает значение Слова зонгами, прямым обращением к зрителю. Действие и Слово идут в этом театре рука об руку.

С театром абсурда и «дада» у Музиля свои точки соприкосновения. Абсурд подвергает сомнению саму возможность понимания через слово. Разочарование в слове достигает критических размеров. Скажем, Р. Витрак, с его преодолением буржуазного разговорного театра, находится в сложной корреляции с театром Музиля. Вторая пьеса Музиля содержит в себе черты абсурда, и представляет собой почти полную инверсию первой пьесы, показывает как раз буржуазную действительность с ее типологизированными масками и действиями.

Если продолжить линию развития театра, то послевоенный этап в Европе отмечен ярким явлением «бедного театра» Ежи Гротовского. То, что его интересует прежде всего сущность человека вне социологии, возможности человека, которые он исследует в лабораторных опытах, — это все очень близко «театру без свойств». Но вместе с тем, Гротовский напрямую связывает сущность человека с импульсами тела. Он рассматривает человеческий организм как данную телесность и приближение к сущности здесь рассматривается в фокусе телесного выражения. Особое место в опытах Гротовского занимает ритуал, как время великой интенсивности. Здесь, в «бедном театре», опять наблюдается это движение вспять, к истокам ритуального действия, опять актер должен открыть то, что забыто. Телесность «бедного театра» настолько находится в русле развития всего театра, что он становится действительно событием послевоенной Европы. Знаменитый режиссёр П. Брук сравнивает его с древним искусством иконописи. И те средства выразительности, которые искал Гротовский, та «чистая золотая вибрация, идущая от великого актера» (Брук), она, конечно же, находится в сфере исканий «театра без свойств», но явно имеет другой вектор развития. Не тело-и-сущность Гротовского, а сознание-и-сущность Музиля, не древние импульсы организма, а «древнее раздвоение» сознания, не открытие того, что забыто, а открытие того, что ново, не замкнутость тела, а открытость разума. И здесь опять театр Музиля будет находиться в перпендикулярном направлении к магистральному развитию театра.

В «театре без свойств» одержимость пространством, во все времена присущая театру, уступает место пристальному вниманию к проблеме времени, которое можно трактовать и как под-

робнейшее чередование на жизненном пути персонажа его духовных внутренних состояний. «Человек без свойств», находясь в непрерывном духовном становлении, меняется в изменчивом мире, пропуская через себя всю трансформацию пространства и времени, он способен духовно осмыслить все те изменения, которыми чревато развитие человечества. Но не надо путать его с Протеем, который меняет лишь свои облики!

На примерах выдающихся достижений мирового театра видно, что в свои звездные моменты театр выражал очень важные общественные идеалы и делал это при помощи Слова. Это не отменяет первоосновы театра, верности пространственной коммуникации, ориентации, жесту и мизансцене в пространстве. Но, помыслив себя человеком в истории, он обязательно обратится к Слову.

А Слово сегодня изгоняется из театра, оно не востребовано, из пьесы извлекается только действие, мизансцена, танец в пространстве. Слово, некогда обретшее актуальную жизнь в классике, то есть в прошлом, вообще не используется. Театры заполняются зрителями, но театр не становится необходимым явлением в жизни общества. Он словно бы отодвинут на обочину духовного развития. Театр оказался самодостаточным и замкнутым явлением. Он и раньше был таким, однако на этом он не так упорно настаивал, теперь же эта его всегда декларированная «избранность» замкнула его на самом себе и высветилась в новых обстоятельствах жизни как ограниченность. Мир изменился до неузнаваемости — а что же театр? Если совсем коротко, то в театре почти нет современных пьес, значимых для общественности. В театре играют классику XVII, XVIII, XIX, XX веков. Это не плохо, ведь любая классика есть свидетельство того, что автор-драматург коснулся чего-то такого в персонаже, таких его онтологических глубин, которые во все времена суть одно и то же. Однако эта самая глубина, выраженная в слове, считается теперь современной публикой иначе, чем это делалось при жизни автора. Она зачастую уже не находит отклика в современности. Семантическая широта классического слова в современной интерпретации может быть растянута до противоположного значения — заставьте чеховскую Сою на своем прекрасном монологе про небо в алмазах

вязать на спицах и вы получите значение, противоположное чеховскому смыслу. Жест и мизансцена преобразуют первозданный смысл. Смысл же не может быть дан нам раз и навсегда. Он рождается и существует только в актуальный момент настоящего, когда в результате понимания и усвоения какого-то опыта он, путем приложения духовных усилий по его расшифровке, предстает новым явлением. Собственно, торжеством настоящего момента и живо искусство театра. Смысл классической пьесы был рожден в соответствующей ему актуальности, и пусть он имеет достаточный объем для интерпретации, он не может под влиянием новой реальности становиться своей противоположностью! В современной демографической ситуации можно ставить «Три сестры» А. П. Чехова с Наташей в главной роли, ведь эти самые сестры лишь тоскуют и ничего полезного не делают... А Наташа, слава Богу, мать своих детей. Современное сознание требует своего выражения, сущность должна являться только в своей актуальности. Но современной драматургии в ее общественном звучании сейчас нет.

Но поставим вопрос конкретнее: а может ли драматургия как определённая поэтика или техника написания текста вообще состояться в настоящее время? Глобализация поставила мир перед совершенно новыми проблемами и вызовами. Она решает проблемы коммуникации, но проблем Смысла она не решает. Более того, современность словно бы отрешается от смыслов. Она предлагает снять проблемы Смысла в классическом понимании этого слова, когда ищут Смысл всей жизни. Да и исторически смысл всегда располагался за пределами земной жизни — он был в той праведной жизни, последняя оценка которой свершалась по Божьему промыслу. Смысл теперь не трактуется даже в рамках абсурда, где все-таки предполагается, что смысл должен быть где-то, что он все же существует. Теперь же, когда скука стала для общества потреблением и развлечения основной дефиницией существования, надо все время ее преодолевать каким-то невероятно активным детективным действием или головокружительным саспенсом, постоянно развлекая зрителя. Нигде и никогда не намекая на серьезность содержания, человеку предлагают искать лишь ближний и узкий смысл внутри самой жизни, лишь в ее пределах, не уповая ни на какие-то там идеалы, доставшиеся нам от Средневе-

ковья, Ренессанса и Просвещения. Подлинные человеческие ценности, такие, как семья, общество, долг, любовь к Родине, превращаются лишь в инструментальные ценности. Упрощение и форматирование человеческих отношений приводит к тому, что для человека возникает ситуация метафизической потребности в действии ради действия, постоянного преодоления скуки, возникающей от того, что человек должен все время удовлетворять потребность в потребности. Человек в течение всей своей истории имел метафизические ценности, и его разум был адаптирован к ним. Теперь же упадок прежних ценностей приводит к тому, что человек живет в мире инструментальных ценностей, и отсюда неизбежно возникает картина бессмысленности существования. Тогда действительно получается совершенно новая коллизия для разума и для драмы. И эту коллизию никакой прежней драматургией не выразить. И здесь заключен парадокс: чтобы эту коллизию как-то осмыслить, нужно, чтобы драматург имел хотя бы относительно целостное мировоззрение. А его нет, оно распалось на пиксели, и теперь мы говорим даже не о клиповом мышлении, а о пиксельном. Подобное мировоззрение может быть выражено в романе, повести, рассказе, а как в драматургии? Ведь драматургия — это прежде всего мышление о целостности в целостных образах. По той простой причине, что человек на сцене предстает всегда в своей наглядной и реальной целостности, хотя бы и внешней. Вот почему не пишется современная драматургия, вот почему театр по-прежнему обращается к классике и пытается влить новое вино в старые сосуды. А оно вливается с трудом, потому как мир и человек в нем изменились колоссально. Перегорание метафизических предохранителей, когда окончательно утрачена вера в справедливость и правое дело, случилось лишь при нас. Как говорит Бенно Хюбнер, «чтобы появились права человека, Бог должен лишиться прав на человека» [8, с. 241]. Человек не хочет больше быть никому должным, ему кажется, что он должен только самому себе. Но тогда он как минимум должен взглянуть внутрь самого себя, а там он находит только влечения, инстинкты, потребности... И желание удовлетворять свои потребности, а далее — отделаться от своего скучающего «я». Это совсем новая драматическая ситуация, которая деформирует личность. Прежде человек и мир менялись тоже, но не наступало разрывов из-за более или менее успешной адапта-

ции человека к меняющимся условиям. Да, человек ощущал в некоторые периоды истории распадающуюся связь времен, но теперь изменения столь решительны, что человек не успевает за ними, его психология и этика не отвечают изменившимся условиям. Тому есть уже масса примеров. В театре это особенно видно по одной, но существеннейшей основе психологического театра — изменилась сама суть актерской пристройки. Все, кто знаком с практикой театра, знают, о чем идет речь. На этом, собственно, и строилось все общение на сцене, ведь самое ценное, что есть в театре, — естественное человеческое общение. Произошло такое уплотнение времени, что реальные контакты между людьми уступают место знаковым формам поведения. Человек пользуется Интернетом и из общения изымается то, что для театра является альфой и омегой — язык жеста, мимики, глаз, интонации, запах волос, значительность паузы и т.д. Человек разучивается считывать информацию с этих значений. К тому же вездесущая реклама приучает нас оперировать символами и знаками, ведь так быстрее можно сообщить нужную информацию. В бытовое общение входит легковесное понятие «твитить», то есть щебетать. Театр не может игнорировать подобную ситуацию. Он стал пользоваться символами и знаками более активно. Вот в Россию привозят из Германии пьесу А. П. Чехова в куклах. Вместо живых, страдающих героинь — знаковые персонажи — так трансформировались чеховские барышни. И, следуя за современным мировоззрением, это есть честное прочтение классики именно сегодня. Но, продолжая оставаться по природе своей явлением и выражением человеческой целостности, театр вдруг запнулся, растерялся, поскольку такая ситуация встречается впервые за всю историю театра. Эта новая целостность может быть найдена только через новую драматургию, если она сможет переосмыслить эту самую надорванность и дробность бытия.

В театре, говорит нам Р. Музиль, необходим «другой» ум. Какой такой «другой ум»? Здесь мы обратим внимание на то, что практически во все времена актёр или позже режиссёр, взявший ту или иную пьесу, непременно будет считать человека неизменным существом в изменчивом мире.

Да, человек неизменен — в своих физиологических потребностях: в еде, воде, убежище, отдыхе и сексуальности, в потребностях

безопасности и защищенности, в потребности принадлежности и причастности — словом, в социальных потребностях, в потребностях признания и самоутверждения. Об этом говорит классификация потребностей А. Маслоу. Но вот пятая — потребность самовыражения, потребность в творчестве — носит глубоко индивидуальный характер, и здесь человек очень меняется! Да даже третья — социальная и четвертая — потребность самоутверждения — суть уже не совсем те, что были раньше. Значит, настаивая на том, что человек неизменен, режиссер или драматург сознательно отводят в духовном развитии нашей эпохи театру место отнюдь не первое. Философ и историк науки А. Уайтхед предостерегал, что «неизменная личность с фиксированными обязанностями, которая в предшествующие времена была находкой для общества, в будущем может представлять собой социальную опасность» [6, с. 258–259].

Отсюда, из обращения к якобы неизменной личности, и вытекает особая специфика драматургии как вида искусства. Приблизительно об этом писал Р. Музиль, когда отмечал разницу эпических идей и драматургических: «Весьма примечательно, что идеи, даже если и не вполне соглашались с этим, есть самое ценное во всех великих произведениях, и в то же самое время — есть “идеи только для пьесы”, это то, что автор фарса и писатель-однодневка ставят на вершину своего искусства. Весьма примечательно и то, что и Гёте, и Геббель, и Бюхнер, и, наверное, даже Ибсен, имели такие идеи для пьес, не говоря уж о том, что великие эпика в своем искусстве, стоящем выше драмы, их не знают. Здесь заключено нечто сомнительное, некая опасность. Я не хотел бы на этом настаивать и произносить слова об искусстве с ущербностью, но с другой стороны, нужно же все-таки Богу служить, а не ублажать зрителя пошлой арией» [12, с. 271].

Так, может, и действительно, в театре «другой» ум?! Театр жив, утверждая лишь жизненность, давая энергетику, создавая ощущение, что жизнь продолжается и торжествует. Да, там человек действует, и это дает самое естественное основание для познания человека, ведь «подлинный человек есть только действующий человек — остальное в нас нельзя узнать достаточно достоверно как подлинное» [12, с. 138]. Действие присуще человеку, он не может не действовать. Но каким тогда должно

быть действие? М. Мамардашвили говорит: оно должно быть избыточным, направленным на отделку собственной личности. Так делает Ульрих, протагонист романа «Человек без свойств». Так делают герои драмы Р. Музиля «Мечтатели». Такого действия в истории театра достаточно мало. Даже Гамлет не всегда «тянет» на такой образ действий. «Другой» ум театра — это все-таки действительно «другой» ум, не претендующий на интеллектуальное адекватное познание жизни, а лишь на приспособление к ней.

В XX веке проблема истины связана прежде всего с языком. Ведь, по свидетельству Ж. Лакана, «измерение истины возникает с появлением языка» [3, с. 83]. Желание познавать новое неизменно связано с применением слова, а здесь возникает очень уязвимая ситуация с диалогом, поскольку «истина получает свои гарантии не от реальности, к которой она имеет отношение, а от Речи» [там же, с. 162], и здесь любое желание связано с «желанием Другого, но так, что в самом узле этом живет желание знать» [там же, с. 157].

Театр, как правило, старается избежать этой ситуации уязвимости познания с помощью слова. Музиль включает эту уязвимость познания через слово в театральную сферу. В своем письме к Стефани Тырка от 22/III—1905 года он формулирует категорию трагичности: «“Я” расщепилось, отсюда возникает двойное основание, и сквозь его мутные стекла видят одни лишь таинственные движения, не имея возможности их себе уяснить. Я нахожу это трагическим» [9, с. 14]. Стихия диалога уводит в глубоко бес-сознательное, но выполняется существами осознающими, и здесь выявляется скрывающее — раскрывающее существо языка, его дерзость и его неопределенность, поскольку любое слово располагает «гибким веером значений» [2, с. 59]. Во времена глобализации, когда порталы всемирной сцены раздвигаются непомерно, язык, с одной стороны, становится препятствием для понимания, и театр охотно его игнорирует, перенося акцент на образное решение пространства, на мизансцену, движение и жест, с другой стороны, потребность в понимании становится трагической, и это видно прежде всего из разочарований от многочасовых переговоров в актуальной политической жизни. «С тех пор, как мы суть разговор» — это откровение Гёльдерлина, столь ценимое М. Хайдеггером, театр старается игнорировать. Значение диалога, полилога возрастает в современном мире на по-

рядки, лишь театр не замечает этого, он от Слова бежит и вновь и вновь подтверждает свою одержимость пространством. Театр Р. Музиля принимает вызов, заключенный в стихии языка, и строит наряду с пространственным решением драматической коллизии поиска истины сложнейшие диалоги, способные убирать эти «мутные основания» нашего познающего разума и отнесенность высказываний персонажа.

Про «мутные» основания разума ответ можно найти не сразу. Оказывается, наш разум дает верные ответы на вопросы по поводу наших первичных потребностей только в минуту непосредственной опасности. А все, что касается других потребностей, — наш разум дает лишь приблизительные ответы. Это потому, что мы только отчасти принадлежим природе и своим сознанием противопоставлены ей...

Интересно, что современник Р. Музиля Герман Гессе в своем «Степном волке» открывает двери Магического театра только для сумасшедших, где плата за вход — разум. Он тоже по-своему отказывает своему театру в разуме. Это театр цветущей плоти, чувственности, телесности, там жест и движение предельно выражены, там все танцуют, там царит веселье и сияют улыбки — словом, жизнь бьет ключом! Здесь дышат дурманом сообщества и отдаются ритму музыки, здесь теряют свою идентичность и отдаются своей родовой сущности. Освобожденный от самого себя человек погружается во всеобщее опьянение и не знает больше мыслей. Здесь время преодолевается пространством, а от мучительной многомерности личности спасаются тем, что довольствуются своими инстинктами. В этом театре Гессе социальная сущность тоже низведена до знака (типа) на шахматной доске, где характер связи между фигурами гораздо важнее их самобытности, где дрессура заступает на место глубокого осмысленного действия и воплощает в себе неестественность поведения и того, кто подвергнут дрессуре, и того, кто дрессирует. Здесь, в Магическом театре можно вернуть время и заново, с предельной интенсивностью прожить свою молодость и воскресить любовь. Этот театр, как и вообще театр, погружен в потоки времени, устремленные вспять. (Вот почему театр всегда возвращается к ритуалу!) Так что не надо упрекать Василия Васильевича Розанова за его мысли о том, что театр

старомоден. Именно так. Ибо он обращен всей своей сутью в сторону прошлого. «...Почему, — спрашивает Музиль, — в наших играх мы возвращаемся, стилизуя и сопереживая, будто любители изысканных блюд, к прежним временам? Мы играем в игры, но мы никогда не играем наше собственное» [12, с. 37—38]. Да, в театре происходит, по словам В. Розанова, поклонение родовой бесконечности. Но вместе с тем нельзя и забывать, что здесь, в театре, происходит открытие мира через шок, остолбешение, здесь происходит освежение чувства для преодоления скуки «повторения подобного» нашей повседневной жизни. Игровая сущность театра, столь любимая режиссерами, которые в последнее время ею так сильно увлекаются, от частого употребления изрядно износилась. Да и стоит заметить, что она бывает ярко обозначена либо на нейтральном фоне, либо на фоне хотя бы относительной серьезности. Если нет серьезности, то не бывает и игровой стихии. Сейчас игра пропитала все — и реальность, и политику, и коммуникации... Такая игра на фоне игры — разве станет она событием?

И, наконец, другая ипостась театра — его действительная социальность — она тоже испытывает невиданные трансформации. Можно сказать, что театр вообще возник, например, в Древней Греции как потребность в актуальном обсуждении событий войны и мира. В современном театре, правда, возникают слабые попытки уловить эту новую социальность, когда актеры приносят для театрального процесса свои разрозненные наблюдения из жизни и на них строится спектакль. Но без целостности мировоззрения эти театральные опыты не становятся событием для общества. Жизнь ставит перед человеком все новые проблемы, некоторые из них можно разрешать при помощи театра, а кое-что может разрешаться только в театре и лишь на подмостках сцены. Для этого нужно только переставить в этом живительном виде искусства акценты и приоритеты. Жест и мизансцена обладают достаточной емкостью и даже могут оставаться в истории. Как остался в истории жест императора, посетившего мастерскую Тициана и поднявшего для него упавшую кисть. Но при этом надо все же знать, кто такой был Тициан... А без слова этого сделать невозможно...

Мысль просмотреть основные театральные системы возникла из желания проверить современные представления, что

природа театра заключена лишь в пространственных решениях и суть его заключена в жесте и мизансцене. Слово давно попало под подозрение. Но история говорит иначе. Пространство, жест, мизансцена, действие и слово могли работать на один смысл, и мы в результате имеем великие образцы драматургии и театра. Хотелось бы думать, что изгнание слова из театра есть лишь временное явление и может ещё при нашей жизни произойти обращение к новому Смыслу и новому Слову.

Не хочется думать, что театр просто исчерпал свои коммуникативные возможности и может служить нам только в прежних, древних формах и что в театре уже нельзя больше выявлять все тонкости и нюансы современности?

Список литературы

References

1. Бергсон А. Творческая эволюция. М., 1998.
Bergson A. Creative evolution. Moscow, 1998.
Bergson A. Tvorcheskaja jevoluzija. M., 1998.
2. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
Gadamer G.-G. The relevance of the beautiful. Moscow, 1991.
Gadamer G.-G. Aktualnost prekrasnogo. M., 1990.
3. Лакан Ж. Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда. М., 1997.
Lacan J. The instance of the letter in the unconscious or reason since Freud. Moscow, 1997.
Lakan J. Instanzija bukvy, ili sudba rasuma posle Frejda. M., 1997.
4. Мазин В. Стадия зеркала Жака Лакана. СПб., 2005.
Mazin V. Mirror stage by Jacque Lacan. Saint Petersburg, 2005.
Mazin V. Stadija zerkala Zhaka Lakana. SPb., 2005.
5. Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие. М., 2012.
Raushenbach B. The Geometry of a picture and its visual perception. Moscow, 2012.

Rauschenbach B. Geometrija kartiny I sritelnoe wosprijatie. M., 2012.

6. *Уайтхед А.* Избранные работы по философии. М., 1990.

Whitehead A. Selected works on philosophy. Moscow, 1990.

Uajtched A. Isbrannye raboty po filosofii. M., 1990.

7. *Хайдеггер М.* Гёльдерлин и сущность поэзии. М., 1991, № 1.

Heidegger M. Hölderlin and the essence of poetry, Moscow, 1991, Nr.1.

Hejdegger M. Goelderlin I suschnost pojesii. M., 1991, № 1.

8. *Хюбнер Б.* Смысл в бес-Смысленное время. Мн., 2006.

Hübner B. The meaning in the time devoid of meaning. Minsk, 2006.

Hubner B. Smysl v bessmyslennoe vremja. Mn., 2006.

9. *Musil R.* Briefe. Hamburg, 1981.

10. *Musil R.* Theater. Kritisches und Theoretisches. Hamburg, 1965.

11. *Musil R.* Essays, Reden, Kritiken. Berlin, 1984.

12. *Musil R.* Tagebucher. Hamburg, 1976.

Данные об авторе:

Кузнецова Евгения Ивановна — доктор искусствоведения, доцент кафедры рекламы, дизайна и связей с общественностью РЭУ им. Г.В. Плеханова. E-mail: PM Ewgenija@yandex.ru

Data about the author:

Kusnetzova Eugenija — PhD in the History of Art, dozent of the Department for Advertisement Design Communication of the PRUE. E-mail: PM Ewgenija@yandex.ru

Ю.М. Орлов

*Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия*

**ПРИНЦИПЫ И ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА
РОССИИ КОНЦА ДВАДЦАТОГО —
НАЧАЛА ДВАДЦАТЬ ПЕРВОГО ВЕКА**

Аннотация:

В предлагаемой аналитической статье впервые в театроведении комплексно и системно рассматриваются состояние и проблемы развития российского театра на грани XX—XXI веков. Структурируя театр как сложную систему, автор исследует его в трёх основных взаимосвязанных составляющих — вид искусства, социальный институт, производство. Важно, что при этом прослеживаются взаимосвязи театра и зрительской аудитории. Методический подход к исследованию позволяет нам объективно оценить все виды ресурсов для достижения художественных и социальных целей отечественного некоммерческого театра.

Ключевые слова: театральное дело, репертуарный театр, театральное искусство, социальный институт, театральное производство, формирование репертуара, формирование труппы, театральный менеджмент, театральное планирование, формирование зрительской аудитории.

Y. Orlov

*Russian Institute of Theatre Arts — GITIS,
Moscow, Russia*

**THEATRE BUSINESS IN RUSSIA
(THE END OF THE XX — BEGINNING OF THE XXI CENTURY):
MAIN PRINCIPLES AND PROBLEMS**

Abstract:

This article constitutes a pioneering complex research pertaining to the problems and the underlying conditions that define Russian theatre at the turn of the XXI century. Theatre, being of a complex nature, allows itself to be examined in three dimensions: as an art form, as a social institute and as a theatre production unit, where the interaction between the theatre and the auditorium remains one of the key interconnections. The methodological approach allows to outline all kinds of resources that can be put in place to attain cultural and social goal of a non-profit theatre in Russia.

Key words: theatre business, repertory theatre, theatre art, social institute, theatre production, repertoire formation, company formation, theatre management, theatre planning, theatre auditorium.

В театре, где произведение искусства рождается не только творческой деятельностью режиссёра-постановщика и артистов, а совместными усилиями представителей различных профессий и обязательно — в присутствии зрителей, содействует значительное число разнородных элементов, связи между которыми нередко сложны и более того — уникальны. Можно сказать, что специфика театральной организации — сочетание несоединимого.

С научной точки зрения театр как целостный объект — система, состоящая из сложной структурной совокупности подсистем. Структурирование этой системы возможно по различным основаниям. Наиболее рационально представить эту систему состоящей из трёх основных составляющих: вид искусства, социальный институт, производство. В системном анализе принято обосновывать такую рациональность.

Единство названных трёх частей целого неразрывно. Конечно, акт творчества, способ социального бытования и условия создания сценического произведения нетождественны. Каждая часть имеет своё самостоятельное содержание. Но в сценическом творчестве результат не отчуждается от творца и, следовательно, в силу одномоментности театрального производства и потребления творчество не может осуществляться во внеинституциональной форме. И напомним, что произведение сценического искусства есть результат не только коллективного творчества режиссёра, артистов, художника, композитора, музыкантов, но и коллективной деятельности более широкого круга специалистов, требующей вовлечения материальных ресурсов.

Следовательно, три подсистемы театрального процесса одновременно самостоятельны, самоценны и — зависимы друг от друга, актуализируются только совместно. Именно поэтому свойства театральной системы как целого не являются арифметической суммой свойств составляющих. Какие-то свойства объ-

екта принадлежат только целому, а какие-то свойства частей существенно преобразуются в их взаимодействии, то есть наличествует особое качество, называемое «эмерджентность». Автор пересказывает азбуку теории сложных систем, но названная категория в исследовании не обсуждается, так же как и основания выделения подсистем.

Цели подсистем не обязательно совпадают с целью всего объекта, нередко интересы частей принципиально разнонаправленны, это обусловлено природой, сущностью каждой части. Если творчество спонтанно и непредсказуемо, то производство не может успешно осуществляться без планирования, организации и регулирования. Если социально-культурная миссия театра воплощается через качественные характеристики потребления, то есть здесь одинаково важно, что показывают, кто смотрит и как воспринимает, то театральное дело (организация творческого процесса и его материальной базы) рассматривает театральную аудиторию, публику прежде всего как источник доходов, и собственно качественные характеристики потребления ему (театральному делу) в значительной мере безразличны.

Если театру как социальному институту важно удовлетворить общественные потребности, и поэтому он в большей степени ориентирован на сложившиеся интересы социума, то сценическому творчеству, как правило, необходим художественный поиск, творческий эксперимент (как говорил К.С. Станиславский, «искания») независимо от того, способна ли театральная публика его понять и принять [5].

С точки зрения научного менеджмента система, в процессе функционирования которой столь сильны центробежные силы, должна иметь ещё более действенные центростремительные механизмы, в противном случае она распадается. Театр существует уже более двух тысячелетий, следовательно, в любых условиях рождаются способы саморегулирования, направленные на устойчивость целого. Таким образом, логика функционирования любой театральной системы — поиск механизмов сохранения устойчивости, рационального компромисса в этих противоречиях.

Всё вышесказанное объективно присуще театральному делу и всегда в нём проявляется. Однако каждое социальное время и каждая национальная культура предопределяют осо-

бенности театральных систем. В значительной мере эти особенности обусловлены различием социально-экономических условий, в которых развивались театры. Но в большей степени это объясняется различием культурных традиций разных стран [3, с.16—134; 7].

Российский театр с его более чем трёхвековыми традициями — особый объект исследования объективных проблем театрального дела, а современный поиск их решения не может не учитывать исторические корни и тенденции. Российский опыт в каких-то случаях ярко демонстрирует природу противоречий театрального процесса, в каких-то — оригинальные эффективные пути нахождения механизмов устойчивости. Его изучение и сравнение систем важно потому, что выработанные в тех или иных сложных ситуациях факторы устойчивости могут быть полезными и для другой системы. Проводимый анализ может послужить также основой для взаимообогащения театральных систем.

Охарактеризуем состояние театрального процесса России последних десятилетий. И здесь мы столкнёмся с любопытными проявлениями противоречивости ситуации. Обратимся к данным официальной статистики. Прежде всего к статистике динамики сети театров России. Научно обоснованный статистический материал по театральному делу впервые был разработан в 1968 году, автор концепции, методологии и структуры статистического сборника — Б.Ю. Сорочкин, руководитель работ по сбору и систематизации статистического материала — Ю.М. Орлов [16]¹.

В 1966 году в России функционировало 292 (в 1967 году — 293) театра. В следующее двадцатилетие их число медленно, но неуклонно росло. В 1985 году в России уже 333 театра. К 1990 году благодаря осуществлённой в 1986 году комплексной системной театральной реформе, число театров увеличилось до 375 — за пять лет было открыто 42 новых театра [9]². А за последующие три года прибавилось еще 38 театров — уникальная динамика роста! Но и далее рост не снижается: в 1995 году в России уже 470

¹ Далее различные статистические данные по театрам России 1966—1967 гг. — по названному изданию.

² Далее различные статистические данные по периоду 1985—1992 гг. — по названному изданию.

театров, в 2000 году — 547 театров, а за последующие пять лет прибавляется еще 41 театр, их уже 588! Важно подчеркнуть: из этого числа 563 театра — государственные, это театры Министерства культуры России, как видим, свобода организации антрепризы — частных некоммерческих репертуарных театров — очень мало востребована.

Далее динамика роста сети резко снижается. Так, за последующие пять лет, к 2010 году, у нас открывается 16 новых театров, всего, следовательно, в 2010 году 604 театра, из них 579 — театры Министерства культуры России. За пять лет, с 2005 года по 2010 год, не создан ни один частный театр, их 25, как и в 2005 году.

Рассмотрим динамику развития театральной сети по видам театров. В 1966 году в России 15 театров оперы и балета, 6 театров музыкальной комедии, 172 драматических театра, 25 театров юного зрителя (ТЮЗы), 63 кукольных театра. К 1985 году прибавилось всего три театра оперы и балета, только один театр музыкальной комедии, 6 драматических театров — их стало 178, открыто 7 ТЮЗов и 15 кукольных театров. Это — сравнительно медленный рост сети. Реформа театрального дела, осуществлённая в 1986 году, резко ускорила эту динамику. Так, к 1990 году в ведении Министерства культуры России 36 театров оперы и балета, 205 драматических театров, 35 ТЮЗов и 83 кукольных театра, не увеличилось только число театров музыкальной комедии. В 2000 году в ведении Минкультуры России уже 61 театр оперы и балета, 291 драматический театр, 52 ТЮЗа и 92 кукольных театра. А число театров музыкальной комедии упало до 10, но это не означает их закрытие, частично они перешли в группу театров оперы и балета. Далее, как уже говорилось, динамика роста резко замедляется, при этом значительно увеличивается число только двух видов театров: оперы и балета и драматических. Так, за 10 лет, к 2010 году открывается 12 государственных театров оперы и балета — это наиболее масштабные и ресурсно емкие организации, и 24 государственных драматических театра. Число государственных театров кукол увеличивается на 8, а ТЮЗов и государственных театров музыкальной комедии — на 2.

Казалось бы, в сложных социально-политических и социально-экономических реалиях России 1990-х годов не было почвы для особого внимания к развитию театрального искусства, но вопреки этому театральная жизнь России остаётся востребо-

ванной, и, как мы показали, театральная сеть динамично расширялась. Отличительной особенностью того времени является возникновение театральных организаций нового типа: продюсерских компаний, театральных агентств, в том числе — театрально-прокатных агентств, муниципальных театров, постоянно действующих театральных фестивалей и др. К сожалению, точное их число неизвестно, но по оценочным данным общее число различных театральных организаций России — не менее 800, а по некоторым оценкам — около тысячи.

Неуклонный рост числа театров, бесспорно, свидетельствует о востребованности их деятельности. Другим индикатором состояния и развития театрального процесса является число посетителей. Тут картина последних десятилетий далеко не оптимистическая. Вернёмся к уже далекому прошлому. В 1967 году число театров — 293, количество посетивших спектакли этих театров — 63 миллиона 132 тысячи (число проданных билетов). Число посещений театров в 1985 году — 69 миллионов 700 тысяч. Это — абсолютный мировой рекорд посещений в среднем на один театр по сравнению с зарубежными странами. В 1990 году — около 54 миллионов посещений.

А далее — резкое падение посещаемости. Так, число посещений российских театров в 1995 году — 31 миллион 500 тысяч — более чем вдвое меньше, чем в 1985-м и намного меньше, чем в 1990 году. В 2010 году — ещё меньше — 30 миллионов 700 тысяч. И в последующие годы посещаемость не растёт. К сожалению, статистический учёт не позволяет продемонстрировать картину зрительского интереса в полном объёме, так как не включает в себя сведения о посещаемости негосударственных театров и данные о заполняемости залов на фестивальных спектаклях. Но заметим, что зрительская аудитория частных театров очень мала по сравнению с государственными и муниципальными театрами, поэтому значимость её для данного анализа не существенна.

Таким образом, социокультурная значимость театрального процесса резко снизилась по сравнению с 1985 годом. А эта функция театрального искусства принципиально важна, как и функция художественно-творческого развития театра.

Но по сравнению с целым рядом зарубежных стран европейского типа художественной культуры, стран с высокоразвитым

театральным процессом, число россиян, посещающих театры, достаточно велико. Россия остаётся одной из самых театральных стран мира. Это действительно так. Российский театр последовательно занимался формированием своей аудитории ещё с середины XVIII века. И вместе с тем Россию уже в конце 1990-х годов, и тем более в последующие десятилетия, можно назвать страной, в значительной мере лишённой театра. По статистике Россия оказалась самой малообеспеченной театральной предложением страной по сравнению с наиболее развитыми в театральном отношении странами.

В Австрии в расчёте на 1 миллион жителей — 24 театра, в Швеции этот показатель равен 13,6, во Франции — 9,6, в Великобритании — 8,9, в Японии — 8,7, в Италии — 5,9. А в России на 1 миллион населения всего 3,2 театра [6, с. 18]. Еще один важный показатель развития культуры — число театров для детей. Например, в Швеции на 7 миллионов жителей 75 драматических театров для детей до семи лет. В России на более чем 140 миллионов жителей в 2010 году только 64 драматических театра для детей и юношества (ТЮЗов). Для такой страны это — мизерная численность.

При этом положение с обеспеченностью населения театральным предложением резко усугубляется, если учитывать географические особенности России. Если в малом населённом пункте любой страны Центральной и Западной Европы нет своего театра, то житель легко может посмотреть спектакль в соседнем городе. Россияне, живущие в городе, где нет театра, не говоря уже о малонаселённых пунктах, практически лишены возможности общения с искусством сцены. В России начала XXI века имеют свои театры только пятая часть населённых пунктов, обладающих статусом города. Половина городского населения России лишена возможности постоянно видеть театральные спектакли. Но это — города. А в связи с отменой государственной системы гастролей театров после государственного переворота начала 1990-х годов сельское население вообще лишено возможности регулярного общения с театральным искусством. Да и число малых городов, где всё-таки гастрольные спектакли время от времени осуществляются, как говорят математики, — исчезающе мало.

Представим статистические данные обеспеченности профессиональными театрами городов России — с подразделением их

по численности населения: крупнейшие — 500 и более тысяч жителей, крупные — от 251 тысячи до 500 тысяч жителей, большие — от 101 до 250 тысяч, средние — от 51 до 100 тысяч и малые города, с населением до 50 тысяч [12, с. 126].

Во всех крупнейших городах страны — их более 30 — работают театры, но только 6 из них имеют театры всех видов — театры оперы и балета, музыкальные театры комедии или оперетты, драматические, ТЮЗы, кукольные. А в подавляющем большинстве городов, имеющих театры, есть лишь один драматический театр.

Понятно, что театры есть и в крупных (до 500 тысяч человек) городах, это более 40 театров. Далее картина последовательно ухудшается. Парадоксально: по сравнению с зарубежной Европой — лишь половина больших городов (до 250 тысяч населения) имеет профессиональные театры. Таких городов более 90. Трудно даже представить, чтобы в таких больших европейских зарубежных городах не было театрального предложения. Средних по населённости городов (50 — 100 тысяч человек) у нас более 160-ти, но только 25 таких городов имеют театр, это всего 15%. Но наиболее печальна картина театральной жизни малых городов (до 50 тысяч жителей). Их более 700. А театр имеют лишь 15 городов — 2%! До 1990-х годов в города, где есть Дворцы или Дома культуры регулярно приезжали на гастроли различные театры, но, как уже было сказано, плановая государственная система регулярных обязательных гастролей театров (не со спектаклем, а, как правило, с репертуаром) была уничтожена. Дальше — тишина.

Есть ещё один индикатор развития театрального дела — обеспеченность зрительскими местами на 1000 жителей. Если малые и средние города почти не имеют театров, то в больших и крупных городах страны число театров мало по сравнению с численностью населения. В крупнейших городах страны на 1000 человек населения в зрительных залах не более 5 мест. А в некоторых крупных и крупнейших городах — 2–3 места.

Таким образом, у России есть очевидная необходимость в расширении театрального предложения. Но при этом важно понять, в каких организационных формах рационально его развивать. Чтобы ответить на этот вопрос, следует отметить, что новые театральные труппы, которые появлялись в рассматриваемый

период, работают преимущественно в городах, уже имевших театры. Этот феномен вполне объясним: новый театр возникает прежде всего в тех городах, где возможен спрос, где уже есть потенциальная театральная аудитория. А аудитория есть там, где занимались её формированием на протяжении определенного, как правило, довольно продолжительного времени. Чаще всего новые театры возникают в исторически сложившихся театральных центрах. В таких театральных городах концентрируются творческие силы, а импульсом создания театра служит волеизъявление мастеров сцены, — добровольно собравшихся вместе актёров и режиссёров драматического театрального искусства, музыкантов, артистов, дирижёров, режиссёров музыкального театрального искусства.

И здесь мы сталкиваемся с ещё одним противоречием. Если для малого города наиболее рационально начинать развитие театрального предложения с его мобильных форм, то есть с систематических коротких гастролей разных профессиональных трупп, разных видов театров, то объединяющаяся группа творцов, театральных деятелей тяготеет к созданию традиционного для России стационарного репертуарного театра.

Под словом «театр» в нашей стране как артисты, деятели сцены, так и зрители одинаково подразумевают постоянную труппу, которая, как правило, работает в одном и том же здании — «своём театре». Исторический анализ показывает, что «закрепление» трупп, постоянный — на длительное время — состав есть следствие того, что профессиональный театр в России возник как государственное учреждение, в котором актёры «служили», — работали на правах служащих государственного учреждения. Вместе с тем длительное творческое сотрудничество артистов породило особый феномен русской сценической школы, особые способы создания спектакля и, что особенно важно, — новую художественную форму: ансамблевость сценического творчества.

Активно включившись в мировое театральное пространство, сценическое искусство России за многие десятилетия сохранило и упрочило высокий художественный уровень, в России создана высокопрофессиональная театральная школа, сложились уникальные художественно-творческие и организационные тради-

ции. И славны мы не только выдающимися, общепризнанными художественно-творческими достижениями сценического искусства, но и состоянием широкого театрального процесса. А наиболее благодатной почвой для этого, среди прочего, послужила наша система многолетнего творческого сотрудничества группы артистов с режиссёром, то есть стабильные труппы [8].

Отсутствие постоянных трупп ведущие театральные деятели многих стран рассматривают не как достоинство, а как проблему. Как правило, режиссёр всегда хочет, чтобы около него собралась группа артистов, которые его понимают. С которыми не только найден творческий контакт, но которые разделяют и поддерживают его художественные принципы и творческие устремления.

Кроме того, отсутствие постоянной труппы не позволяет продлить жизнь даже самым лучшим и самым востребованным публикой, «аншлаговым» спектаклям: занятые в них артисты большей частью уже имеют контракты с другими театрами, причём многие начинают там работу сразу же после плановой даты окончания проката спектаклей в данном театре.

Вместе с тем стационарирование трупп породило для российского театра серьёзную проблему: неравномерность занятости, «загрузки» артистов, работающих на основе постоянного контракта. Поиск решения этой проблемы осуществляется как практическим, так и теоретическим путём.

С конца 1890-х годов, точнее, с момента организации Московского Художественного театра главный критерий формирования труппы — репертуар театра. Репертуар формируется не для того, чтобы выровнять арифметически участие артистов в спектаклях, а из желания художника сказать что-то важное миру и ради предполагаемого зрителя, каждый новый спектакль — ему послание. Проведённый нами статистический анализ занятости артистов Императорских — государственных театров России XIX — начала XX века показывает, что и до формирования театра концептуальной режиссуры, так называемого режиссёрского театра (точнее сказать — режиссёрского сценического творчества, а не театра), никогда не было равномерной «загрузки» артистов трупп. И это несмотря на то, что учредитель — Министерство Двора — ежегодно требовало эту равномерность обеспечить. Более того, исследование показывает, что по мере приближения

эпохи режиссёрского театра эта неравномерность занятости увеличивалась. А в творческой деятельности МХТ эта неравномерность по сравнению с государственными театрами намного увеличилась. Обратим внимание: МХТ — частный театр и, следовательно, вынужден был особо внимательно относиться к расходованию вложенных в дело финансовых средств, но он шёл на необходимые для новой режиссуры денежные расходы, никогда не выравнивая занятость артистов в репертуаре, справедливо утверждая, что это губительно отразится на творческом процессе [там же].

Да, постоянная труппа — дорого: артисту, не занятому в каких-то спектаклях сезона, как бы оплачивают вынужденный «простой». Однако постоянная труппа артистов — творческих единомышленников — недостижимая мечта очень многих талантливых режиссёров. Следовательно, пытаться найти оптимальный вариант состава труппы необходимо.

Научные исследования, осуществлённые в своё время научной лабораторией экономики и организации театра ЛГИТМиК (ныне — Петербургская академия театрального искусства — СПбГАТИ), позволили найти объективные закономерности в структуре труппы драматического театра, позволяющие соединить такой набор творческих индивидуальностей, силами которых можно поставить любой спектакль. Оказывается, что такие закономерности в ролевом массиве мирового репертуарного портфеля есть.

Так, мужчин в труппе нужно больше, чем женщин, и пропорция этого соотношения — 2:1. Также объективно устойчиво соотношение внутри ролевого массива по возрасту персонажей: 70% женских ролей предназначено для молодых актрис и только 30% — для тех, кто «в возрасте». У мужчин это распределение несколько иное: 60% — для молодых артистов и соответственно 40% — для пожилых.

Итак, оптимальные половозрастные соотношения в труппе следующие: две трети мужчин, из которых 60% молодых, и одна треть женщин, из которых молодых — 70%. В случае, если репертуарный театр с постоянной труппой выдерживает эти соотношения, занятость исполнителей ролей становится относительно равномерной. Понятно, что сложность, значимость ролей не

может быть одинаковой. Но речь о другом: всем артистам найдутся роли при любом репертуарном выборе [10, с. 43].

Безусловно, за каждым способом организации труппы стоят свои проблемы и свои удобства. Выбор организационного варианта на самом деле — вопрос творческого кредо. Если артисты и режиссёр-постановщик собираются именно на спектакль (зачастую впервые работая вместе), предполагая относительно быстро его отрепетировать, то художественная структура спектакля, используемые выразительные средства ограничены тем профессиональным опытом, который объединяет собравшихся. Творческий эксперимент в таких случаях особенно рискован.

Иногда удаётся создать полноценное в художественном отношении сценическое произведение, есть примеры высокохудожественных и успешных в прокате постановок. Однако, подавляющее большинство таких постановок с точки зрения художественно-творческого уровня не выдерживает серьёзной критики. И, как свидетельствует статистика проката, чаще всего жизнь таких сценических произведений очень редко бывает продолжительной, социально-культурное значение подавляющего числа постановок ничтожно.

В постоянную труппу артисты и режиссёры собираются, чтобы строить театр — осуществлять определённую художественно-творческую программу и социальную миссию, а не только ставить те или иные спектакли. Безусловно, успех возможен в обоих случаях, точно так же, как никакая организационная форма не уберёжёт от провала. Важна конечная цель.

Проблема формирования трупп теснейшим образом связана с принципами формирования репертуара. Безусловно, спектакль — это акт художественного самовыражения режиссёра — постановщика и актёров. Но в силу известных особенностей это самовыражение не состоится, если в зале не будет зрителей. Чьё же мнение тогда главное: театра или зрителя? Это вопрос, существенный для театрального процесса всегда: что лучше — ставить прекрасные, высокопрофессиональные спектакли, не понятые аудиторией и идущие при почти пустых залах уже со второго представления, или ориентироваться на зрительский вкус, поступаясь желанием создать художественный шедевр? Любой творец хочет успеха, и это естественно. Следовательно, режиссёр-постанов-

щик, замышляя спектакль, не может не думать о зрителе. Сложное переплетение собственных интересов и желания получить отклик у публики всегда и везде обуславливает репертуарные предпочтения. При этом и здесь существенно сказывается разница культурных традиций и творческое кредо режиссера.

Российский режиссёр воспитан прежде всего в сознании того, что он творит самоценное произведение искусства. Пьеса, инсценировка для него — повод к созданию некоего нового художественного содержания, выражаемого специфическими сценическими средствами. Спектакль, по его глубокому убеждению (и, заметим, справедливому убеждению), должен открывать миру нечто такое, что важно знать. Поэтому для него само собой разумеется, что выбирать в репертуар можно только пьесы, которым он в состоянии дать свою трактовку, которые позволяют воплотить волнующие его идеи и проблемы.

Мы говорили о создании спектакля. Но создавать спектакль — это один подход к сценическому искусству, другой подход — играть пьесу. Во втором случае сюжетная основа драматургии — важнейшая составляющая сценического произведения. «Трактовка», «сверхзадача», «идея спектакля» — все режиссёры-постановщики оперируют этими понятиями, но в их представлении это может быть нечто, в разной степени «привязанное» к пьесе. И уж тем более зритель чаще идёт «смотреть пьесу», чем вникать в тонкости художественной структуры режиссёрского решения спектакля, тем более, что такое проникновение требует от зрителя театральной грамотности, специальной подготовки. Неподготовленный зритель хочет видеть себя на сцене, ему интересен сюжет. Именно этим объясняется довольно типичная структура репертуарной афиши многих драматических театров мира — наряду с довольно узким кругом высокой классики стараются ставить как можно больше новых современных пьес, зачастую даже невысокого художественного уровня. Таким образом, существуют объективные факторы формирования репертуара, которые нельзя не учитывать, анализируя его художественно-творческие аспекты.

Репертуарная афиша вбирает в себя всё, что театр счёл нужным поставить. Однако, она ещё не полностью определяет возможности приглашения зрителя, заполняемости зрительного зала. Принципы проката репертуара вносят здесь свои суще-

ственные коррективы. Мировая практика знает всего три системы проката:

— спектакль показывают ежедневно до тех пор, пока есть спрос;

— спектакль показывают подряд определённое, заранее запланированное количество дней или недель;

— театр составляет подневную прокатную афишу из названий текущего репертуара.

Эта последняя система проката предполагает наличие постоянной труппы. За каждым из этих способов проката стоят свои проблемы. В первом случае существенно повышен риск для актёров, которые могут остаться без работы в случае провала спектакля. Во втором случае, когда заданное число дней спектакль может идти при пустом зале, а сценический шедевр умирает в запланированное время, — слабо учитываются интересы зрительской аудитории.

В российском театре значиться в афише для спектакля ещё не означает дойти до зрителя. Если в прокате название встречается один раз в месяц или реже, его как бы в афише нет, его почти никто не видит, хотя режиссёр и считает его программным. «Лицом» театра становятся часто идущие спектакли. Таким образом, частота проката названий (постановок), правильно осмысленный (или — угаданный) режим их эксплуатации для любого театра — коренной вопрос посещаемости и, что не менее важно, — для формирования своей зрительской аудитории.

В доминирующей российской системе проката можно чётко сформулировать операционный критерий составления частотного плана проката репертуара отдельным театром: максимальная частота проката должна соответствовать тем спектаклям, которые театр в рамках сложившейся сегодня репертуарной афиши считает для себя программными. А далее частота проката отдельных названий должна распределяться пропорционально структуре потребностей зрительской аудитории. Тем самым будет достигаться максимальное удовлетворение социально одобренных и эстетически развитых потребностей населения в театральном искусстве и одновременно — целенаправленное формирование этих потребностей.

Можно утверждать, что такая постановка вопроса принципиальна для российского театра, а предлагаемый операционный

критерий позволяет обеспечить успешное развитие театрального процесса.

Система эстетических ценностей зрителя складывается под воздействием многих факторов, прежде всего зависит от особенностей социокультурной ситуации, но и сам театр может влиять на вкусы и предпочтения зрителей. И не только может, но и обязан. В комплексе социальных целей театра важнейшей является двуединая задача формирования и удовлетворения специфических эстетических, художественных потребностей зрителя. И если театр в силу своих взаимоотношений с публикой прежде всего сам ответственен за воспроизводство своей аудитории, то проблема регулирования театрального предложения, через которое реализуется общение со зрителем, остаётся всегда актуальной.

В российском репертуарном театре правильное соотношение частот проката отдельных названий само по себе способно увеличить заполняемость зрительного зала или поддерживать её на достаточно высоком уровне длительное время.

Чтобы практически использовать высказанные рекомендации по планированию проката, надо знать своего зрителя. Понимать, что ему интересно, что нет, что удобно, что не очень комфортно.

Знание аудитории — важнейший элемент театрального маркетинга — долгое время понималось в России слишком обобщённо. Проводимые в рассматриваемый нами период многочисленные широкомасштабные социологические исследования публики имели целью выявление так называемого «социологического портрета» зрителя. И здесь у нас накоплен большой опыт, результаты ряда исследований можно считать специфическими закономерностями театрального дела и театральной жизни России.

К сожалению, в 2000—2010-е годы такие комплексные исследования театрального процесса России не проводились, — не было необходимых значительных финансовых средств. Проводились некоторые локальные исследования, по разным принципам и методикам, что всегда на пользу театрам. Общероссийская картина при этом достаточно точно не вырисовывается, но, что очень важно, в основном подтверждаются результаты и выводы прошлых комплексных системных исследований: по их результатам выяснилось, что в разных регионах России актуализированная аудитория составляет примерно 8—12 % потенциальной зритель-

ской аудитории. Целый ряд параметров социологического портрета зрителя в разных регионах оказался удивительно идентичным. Так, в частности, практически одинаково отношение мужчин и женщин в реальной аудитории театров: в среднем 30 % публики — мужчины, и 70 % — женщины. Доля мужчин на разных спектаклях колеблется от 20 % до 40 %. Очень близки и возрастные соотношения в реальных аудиториях разных театров. Примерно две трети зала в театрах России — люди моложе 40 лет, средний возраст зрителя — 32 года. При этом в целом ряде регионов аудитория моложе среднестатистической аудитории по республике [4].

Уровень образования у театральных зрителей высок. По России в целом имеет высшее или незаконченное высшее образование половина зрителей. В столичных театрах удельный вес таких зрителей ещё больше, он достигает 65 %. В театрах промышленных городов он ниже, составляет 20–30 % зрителей [там же].

Если структура реальной аудитории театров разных регионов по полу, возрасту и уровню образования сравнима, то социально-профессиональный состав публики, естественно, существенно меняется в зависимости от профессиональной занятости жителей городов, где есть театры. Однако некоторые общие черты зрительских портретов можно найти и здесь. Так, при различии доли интеллигенции в зрительских залах разных театров, в целом по стране и во всех регионах её доля в структуре аудитории превышает удельный вес в структуре населения.

Если в России в основном интересовались обобщённым «портретом зрителя», то во многих странах давно работают с конкретным зрителем. По мнению довольно большого числа высокопрофессиональных театральных менеджеров стран исторически сложившегося европейского типа художественной культуры, задача театра — найти людей, которые разделяют идеи, заложенные в социальной миссии своего конкретного театра. Более того, театр, считают они, сможет уверенно работать только тогда, когда заранее будет иметь гарантии заполнения зрительного зала. Люди, разделяющие миссию театра, должны стать его постоянными посетителями.

Отметим, что именно так в российской театральной истории считали создатели великого Московского Художественного театра К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко.

Такая идеология влечёт за собой два следствия. Первое — приглашать в зал желательно не зрителя вообще, а конкретных людей. Заметим, что именно так поступили в МХТ, собирая конкретных зрителей, зрителей, способных воспринять и компетентно оценить художественное новаторство в сфере сценического искусства, на первые два премьерных спектакля легендарной чеховской «Чайки».

Второе — предпочтительно вступить со зрителем в систему взаимных обязательств, когда театр обязуется показывать спектакли, а зритель — их посещать. Отсюда — столь распространённая система подписки — абонементная система. И опять пример из замечательного прошлого российского театра — именно так работал со зрителем МХТ.

На самом деле за абонементной системой стоит стремление к снятию неопределённости, так присущее людям. Театр, расширяя абонементы, получает средства для обеспечения своей деятельности в начале сезона и может планомерно ими распоряжаться. Это гораздо удобнее, чем ожидать денег от ежедневной продажи без уверенности в успехе.

Поясним: абонементы продаются не обязательно на все места в зале, каждый театр определяет свои пропорции абонементных продаж. Но, конечно, широко используя абонементы, театр в идеале хочет получить максимум гарантий, то есть иметь «подписчиков» — абонементодержателей, как говорили руководители дореволюционного МХТ, на 100% мест в зрительном зале на все представления. Желательно при этом ощущать твёрдую почву под ногами на как можно более продолжительный срок, то есть добиться того, чтобы абонементодержатели возобновляли свою подписку из года в год.

Любому театру совершенно необходим круг театралов, своеобразный костяк аудитории, то есть зрители, способные понять и оценить художественные устремления коллектива и в то же время обеспечивающие определённый уровень посещаемости. От зрителя, являющегося не только пассивным потребителем созданного произведения, но и активно влияющего на ход спектаклей через живое общение сцены и зала — а это одна из самых главных специфических черт сценического искусства, — требуется сотворчество, а это в свою очередь предполагает готовность и подготовленность. Можно сказать, что «своя» публика нужна театру так же, как «свои» актёры режиссёру.

Система абонементов помогает сформировать свою публику, особенно, если подписчики — абонементодержатели — постоянно возобновляют абонементы в течение нескольких лет. Можно утверждать, что это даже более важная характеристика подобного опыта, чем снятие неопределённости финансового положения. Именно так оценивали значение абонементов руководители МХТ вплоть до 1917 года. Но одновременно эта система вызывала у них и определённые сомнения, — большинство сидящих в зале — абонементодержатели, возобновляющие подписку из года в год: такая, казалось бы, идеальная ситуация имеет, как показал многолетний опыт, и оборотную сторону. Театр не может замкнуться на определённом, даже очень большом, круге публики, каким бы удобным ни казался сложившийся состав аудитории.

Ограничение числа зрителей только одним и тем же контингентом чревато завтрашней потерей аудитории вообще. Рано или поздно даже самые завзятые театралы перестанут приходить в зал — уедут, заболеют, постареют и т.д., а новые — не подготовлены. «Превращение» же человека, никогда не бывавшего или случайно заглядывавшего в театральные залы, в театрал — процесс длительный, особенно если под театралом понимать не просто того, кто часто ходит в театр, а того, кто способен адекватно воспринять сценическое произведение.

Следовательно, привлечение новой публики театру необходимо. По данным социологических исследований, в России доля лиц, посещавших театр один раз в год и реже, составляет 30—35% актуализированной аудитории, то есть удельный вес новых, «редких» зрителей велик [13, с. 162].

Нормальной, как показывают исследования, следует считать такую структуру аудитории, в которой подготовленный зритель занимает не менее половины, вторая же половина делится на «совсем новых» и «развивающихся» с некоторым преобладанием последних.

Российский театр в последние десятилетия с большим вниманием изучает мировой опыт театрального маркетинга, способы и процедуры работы со зрителем и продажи билетов. Однако российский театр последних десятилетий, как и раньше, не считает продажу билета и приглашение зрителя в зал своей конечной целью, и это — большое достоинство нашего театраль-

ного менеджмента. Цель же нам видится в целенаправленном формировании аудитории, то есть в расширении круга лиц, способных адекватно воспринимать язык театра [11].

Такая постановка вопроса открывает и ещё один ракурс проблемы театральных абонементов: встаёт вопрос, приглашаем ли мы зрителя в театр или на спектакль. Приглашение в театр возможно осуществить через унифицированную абонементную систему, когда любому абонементодержателю предлагают посмотреть все премьеры сезона или какой-то заранее заданный набор постановок, как это делал МХТ. Если же мы приглашаем зрителя на спектакль, то есть целенаправленно работаем на определённые сегменты аудитории, то абонементы должны быть чрезвычайно гибкими.

В российской системе организации театрального дела идеалом служит приглашение на спектакль, и тогда понятно, почему система подписки так плохо приживается в нашей стране. Гибкие абонементы возможны только при соединении хорошего знания аудитории и чёткой системы планирования проката репертуара.

Если своего зрителя хотят как можно лучше узнать все театры, то привыкнуть планировать прокат надолго вперёд нашим театрам, прежде всего — драматическим, очень трудно. В менталитете российских мастеров сцены творчество и непредсказуемость так крепко соединены, что жёсткое планирование воспринимается как посягательство на творческую свободу. Дата премьеры, например, определяется очень сложно и часто меняется. Это затрудняет продажу билетов, а систему абонементов делает почти невозможной.

Здесь мы затронули тему, объединяющую многие проблемы театрального процесса. Можно сказать, что принципы планирования деятельности театра характеризуют все особенности театральной системы, а можно сказать, что эти особенности задают принципы планирования. Однако очевидно, что планирование — один из самых важных механизмов сохранения устойчивости театральной системы.

В основе выбора способов планирования лежит творческое кредо и уверенность в завтрашнем дне, которая в свою очередь зависит в основном от источников и механизмов финансирования театра. Россия, освоив и укрепив в первой половине XVIII

века европейскую (Центральной и Западной Европы) традицию, уже более 250 лет развивала тенденцию преимущественно государственного финансирования. Смены политических ситуаций эту тенденцию не нарушили. Государство и общество в России одинаково высоко оценивали социальную роль театра, даже тогда, когда с политической точки зрения государственные и общественные интересы расходились, и содержание социальной роли трактовалось по-разному. Следует сохранить эту тенденцию. Понятно, что привлечение других источников финансирования всегда желательно, но также понятно, что это не только финансовая, но и культурологическая проблема [1; 16].

Крупные и мелкие вкладчики, давая деньги театру, через это ощущают свою причастность к театральному процессу. Точно так же, театр заинтересован увеличивать число зрителей, чтобы искать вкладчиков среди любителей сценического искусства. Однако именно государственная поддержка определяет степень уверенности в завтрашнем дне, позволяет развивать сценическое творчество.

Российский театр не чувствует себя полностью зависимым от зрителя. Сборы от продажи билетов составляют 15–20% от общей суммы расходов, а бюджетное финансирование у государственных театров покрывает не менее 75% от финансовых потребностей театра [14, с. 51].

При этом здание, всё материально-техническое оборудование театр не покупает, не арендует — оно предоставляется государством театральному коллективу в бессрочное пользование. В театральной среде болезненно ощущается как проблема вот эта самая уверенность в завтрашнем дне. Будучи однажды созданным, государственный театр в России как бы получает гарантии вечного существования. Обратная сторона гарантий — опасность творческого застоя. Позитивный же аспект гарантий выражается в творчестве — свобода эксперимента, художественного поиска. Именно эти гарантии позволяют театрам заниматься формированием зрительской аудитории, то есть заботиться о зрителе в зале, а не доходах от зрителя.

Определяя свой бюджет, театр может исходить из двух разных установок: посчитав вероятные доходы, соизмерять с ними свои расходы или, посчитав расходы, необходимые для осуществления творческой программы, думать о том, каким образом эти расходы

покрыть. Конечно, в обоих случаях приходится «сводить концы с концами». Вопрос в том, каковы приоритеты. Для российского театра характерен второй подход. Изучая опыт американских коллег, мы всё-таки продолжаем быть убеждены, что силы и средства надо тратить на воспитание высокого театрального вкуса и интереса к театру, что без общения с традиционными формами художественной культуры невозможно здоровье нации. Приоритет — высоким социальным целям сценического искусства.

Соединяя всё вышесказанное, можно утверждать, что через принципы планирования можно добиться максимального взаимовызывания целей подсистем театрального процесса с общей целью театрального коллектива, избранной им социальной миссией, добиваться устойчивости системы. Однако в силу повышенной неопределённости планируемых действий, непредсказуемости творческого акта стоит согласовать комплекс гибких планов как единую программу театральной жизни.

Представленный опыт комплексного анализа деятельности театра позволяет системно оценить взаимосвязи сценического творчества, его организации и экономики.

По справедливому утверждению Рассела Акоффа, видного американского специалиста по теории планирования, перспективный (стратегический) план только тогда хорош, когда он постоянно уточняется, отражая новую информацию, более глубокий анализ. Процесс планирования заканчивается лишь с завершением работы, а первый вариант нужен для того, чтобы с исходной точки рационально направить совместные усилия для достижения намеченной цели [2, с. 78]. В театральном деле важна осознанная диалектика перспективных (для драматического театра — на один-полтора сезона, для музыкального — на несколько сезонов, до пяти), среднесрочных и краткосрочных планов. Основным принципом планирования становится гибкость планов, как инструмента для достижения наилучших творческих, социально-культурных и экономических результатов.

Основой планирования следует считать репертуарную программу театра. В условиях российского репертуарного театра это означает последовательное составление репертуарной афиши (то есть перечня премьерных названий и спектаклей предыдущих сезонов, которые будут прокатываться и дальше) и план проката,

в котором каждой новой, и каждой включённой в годовую программу постановке прежних лет сопоставляется частота показа, — то есть ориентировочное число представлений этого спектакля. В соответствии с частотой проката, опираясь на опыт посещаемости отдельных постановок, прогнозируются доходы от этих представлений. Впервые в России такой способ планирования разработал и успешно осуществлял МХТ (с начала XX века до 1918 года) — на несколько десятилетий раньше, чем теория планирования обосновала такие методологические подходы.

Параллельно, исходя из намеченной репертуарной программы, планируются все расходы театра на год. Разница между расходами и доходами будет той денежной суммой, которую мы должны дополнительно получить, найти. Если учредитель театра не готов выделить необходимую сумму, театру надо думать о дополнительных источниках финансирования. Или, варьируя количеством постановок, количеством представлений каждой из них, найти, в конце концов, ту разницу между плановыми расходами и доходами, которая нас более устраивает. Теперь под такой план можно начинать искать субсидии.

Далее составляем среднесрочный план — в драматическом театре — примерно на тридцать четыре месяца, где календарно подневно разрабатываем график показа спектаклей (проката). Здесь полезно сделать несколько альтернативных вариантов такого плана — в зависимости от предполагаемого зрительского успеха новых премьер будущего сезона.

Наконец, на основании среднесрочного плана составляем краткосрочный — оперативный план. Здесь планируем подневно не только репертуар, но и все работы в течение всего дня всех подразделений театра, обеспечивающих репетиции и показ каждого спектакля. Оперативный план должен быть законом, какие-либо изменения, конечно, возможны, но нежелательны. Период краткосрочного планирования обуславливается публикуемой репертуарной афишей, в практике российского драматического театра это, как правило, один месяц.

Работа по всем видам планов должна идти системно и постоянно: составляем оперативный план на первый месяц сезона. На основании информации, полученной в начале сезона, составляем оперативный план второго, потом — третьего месяца. А па-

раллельно корректируем среднесрочный план и на основании этой коррекции, вносим необходимые изменения в перспективный план. Что касается периода перспективного планирования, то наиболее рационально планировать не год, а полтора года, но не более. Полтора года — потому что часто работа над тем или иным новым спектаклем не заканчивается в данном сезоне, премьера предполагается в следующем сезоне, и её нам следует включить в перспективный план.

По мере накопления достаточной информации следует корректировать перспективный и среднесрочный планы. Цель — обеспечить наилучшее использование творческих, трудовых, финансовых и других ресурсов, создавая в каждый данный момент наилучшие условия для творчества и для зрительской аудитории.

Понятно, что при таком подходе к планированию нельзя анонсировать, публиковать программу театра более чем на сезон — так как наиболее точную информацию, необходимую для планирования следующего сезона мы получим в процессе текущего сезона. Прежде всего это касается зрительского успеха подготовленных нами премьер. Лишь зная достаточно точно, как посещаются наши постановки в текущем сезоне, можно обоснованно планировать репертуар и число показов каждой постановки на следующий сезон.

Такой подход к планированию позволяет лучше учитывать творческие потребности режиссуры, артистов, художников, композиторов. Например, обеспечить хорошие условия для художественных экспериментов или увеличить продолжительность репетиционного периода, если появляется надежда на достижение более высокого качества постановки, и тому подобное. В то же время этот метод позволяет наиболее динамично учитывать зрительские интересы. И в конце концов мы получаем возможность наиболее рационально использовать все виды наших ресурсов для достижения художественных и социальных целей некоммерческого репертуарного театра.

Список литературы

References

1. *Абанкина Т.В., Куштанова Е.В., Романова В.В., Рудник Б.Л.* Государственная поддержка культуры в России. М., 2014.

Abankina T., Kushtanina E., Romanova V., Rudnik B. State support of culture. Moscow, 2014.

2. *Акофф Р., Эмери Ф.* О целеустремлённых системах. М., 1974.
Ackoff R., Emery F. On purposeful systems. Moscow, 1974.

3. Государство, культурная политика, театр // Левшина Е. А. Летопись театрального дела рубежа веков. 1975—2005. СПб., 2008.

State, cultural policy, theatre // Levshina E. The chronicles of theatre business at the turn of the century. 1975—2005. Saint Petersburg, 2008.

Gosudarstvo, kul'turnaja politika, teatr // Levshina E. A. Letopis' teatral'nogo dela rubezha vekov. 1975—2005. SPb., 2008.

4. *Дадамян Г.Г.* Театр: вчера, сегодня, завтра // Театр в современной России (состояние и перспективы). М., 1998.

Dadamyan G. Theatre: yesterday, today, tomorrow // Theatre in contemporary Russia (current situation and perspectives). Moscow, 1998.

Dadamjan G.G. Teatr: vchera, segodnja, zavtra // Teatr v sovremennoj Rossii (sostojanie i perspektivy). М., 1998.

5. *Дмитриевский В.Н.* Основы социологии театра: История, теория, практика. СПб., 2015.

Dmitrievsky V. The essentials of theatre sociology: History, theory, practice. Saint Petersburg, 2015.

Dmitrievskij V.N. Osnovy sociologii teatra: Istorija, teorija, praktika. SPb., 2015.

6. Культура: трагедия 90-х годов и ответственность государства: Научный отчёт. М., 1999.

Culture: the tragedy of 1990's and the responsibility of the state: Research project report. Moscow, 1999.

Kul'tura: tragedija 90-h godov i otvetstvennost' gosudarstva: Nauchnyj otchjot. М., 1999.

7. Культурная политика — 2014. Проблемы и перспективы: Сб. статей. М., 2014.

Culture policy in 2014. Problems and perspectives: A symposium of articles. Moscow, 2014.

Kul'turnaja politika — 2014. Problemy i perspektivy: Sb. statej. М., 2014.

8. *Орлов Ю.М.* Московский Художественный театр:1898—1917 гг. Творчество. Организация. Экономика. М., 2011.

Orlov Yu. Moscow Art Theatre: 1898 — 1917. Creative work. Organisational structure. Economics. Moscow, 2011.

Orlov Ju. М. Moskovskij Hudozhestvennyj teatr: 1898—1917 gg. Tvorčestvo. Organizacija. Jekonomika. М., 2011.

9. Сборник основных показателей работы отрасли по видам деятельности за период с 1985 по 1992 год. М., 1993.

A summary of key performance indicators specified by type of activity between 1985 and 1992. Moscow, 1993.

Sbornik osnovnyh pokazatelej raboty otrasli po vidam dejatel'nosti za period s 1985 po 1992 gody. М., 1993.

10. *Сорочкин Б.Ю.* Формирование творческих составов драматических театров. Л., 1982.

Sorochkin B. The formation of creative teams developing productions in drama theatres. Leningrad, 1982.

Sorochkin B.J u. Formirovanie tvorcheskih sostavov dramaticheskikh teatrov. L., 1982.

11. *Суслова И.М., Бочкарева Э.Э.* Маркетинговые коммуникации в учреждениях культуры и искусства. М., 2013.

Suslova I., Bochkareva E. Marketing communications in institutions of art and culture. Moscow, 2013.

Suslova I.M., Bochkareva Je.Je. Marketingovyje kommunikacii v uchrezhdenijah kul'tury i iskusstva. М., 2013.

12. Художественная жизнь современного общества: В 4 т. Т. 3. Искусство в контексте социальной экономики / Под ред. А. Рубинштейна. М., 1998.

Artistic life of the modern society. In 4 vols: Vol.3. Art in the context of social economics./Ed. by A. Rubinstein. Moscow, 1998.

Hudozhestvennaja zhizn' sovremennogo obshhestva: V 4 t. Т. 3. Iskusstvo v kontekste social'noj jekonomiki / Pod red. А. Rubinshtejna. М., 1998.

13. Художественная жизнь современного общества: В 4 т. Т. 2. Аудитория искусства в России вчера и сегодня / Под ред. Ю.У. Фохт-Бабушкина. М., 1998.

Artistic life of the modern society. In 4 vols. Vol. 2. Artistic public in Russia in past and present / Ed. by Yu. Focht-Babushkin. Moscow, 1998.

Hudozhestvennaja zhizn' sovremennogo obshhestva: V 4 t. T. 2. Auditorija iskusstva v Rossii vchera i segodnja / Pod red. Ju. U. Focht-Babushkina. M., 1998.

14. *Шуровской М.А.* Анализ показателей работы театров Российской Федерации // Театр в современной России (состояние и перспективы). М., 1998.

Shukovskoy M. Analysis of performance indicators in Russian theatre industry // Theatre in contemporary Russia (current situation and perspectives). M., 1998.

Shurovskoj M.A. Analiz pokazatelej raboty teatrov Rossijskoj Federacii // Teatr v sovremennoj Rossii (sostojanie i perspektivy). M., 1998.

15. Экономика культуры: новый ракурс старых проблем. М., 2013.

The economics of culture: a new take on old problems. Moscow, 2013.

Jekonomika kul'tury: novyj rakurs staryh problem. M., 2013.

16. Экономические показатели деятельности театров и концертных организаций России за 1966—1967 гг. М.; Л., 1968.

Economic performance indicators in theatre and concert organisations between 1966 -1967. Moscow, Leningrad. 1968.

Jekonomicheskie pokazateli dejatel'nosti teatrov i koncertnyh organizacij Rossiiza 1966—1967 gg. M.; L., 1968.

Данные об авторе:

Орлов Юрий Матвеевич — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой продюсерства и менеджмента сценических искусств Российского института театрального искусства — ГИТИС. E-mail: producer@gitis.net

Data about the author:

Orlov Yury — professor, D.A., Head of Department of Producing and Management in Performing Arts, Russian Institute of Theatre Arts — GITIS, Moscow, Russia. E-mail: producer@gitis.net

Д.Г. Самитов

*Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия*

ДЖОЗЕФ ПАПП — ПРОДЮСЕР PUBLIC THEATER

Аннотация:

Обращение к имени известного театрального продюсера США Джозефа Паппа показательно в истории создания им Паблик театра в Нью-Йорке. Анализ художественной и репертуарной политики с момента его основания в 1967 году рассматривается в идее необходимости существования некоммерческого театра при общественной поддержке.

Ключевые слова: Джозеф Папп, Паблик театр, театральное продюсирование, некоммерческий театр, общественная поддержка театра.

D. Samitov

*Russian Institute of Theatre Arts — GITIS,
Moscow, Russia*

JOSEPH PAPP AS A PRODUCER OF THE PUBLIC THEATER

Abstract:

The appeal to the personality of a famous American theatre producer Joseph Papp is significant in view of the history of the Public Theater in New York. The analysis of its artistic and repertoire policy since its foundation in 1967 is made to underline the necessity of the existence of a non-profit theatre with public support.

Key words: Joseph Papp, The Public Theater, theatre producing, non-profit theatre, public support to theatre.

Когда Джозеф Папп решил создать постоянный театр, то труднее всего для него было найти подходящее помещение. В течение двух лет он искал его, пока не набрел на Асторовскую библиотеку в Гринвич-Вилледж. Памятник архитектуры раннего викторианского стиля, старинное здание, где жили три поколения Асторов, а потом находилась первая публичная библиотека Нью-Йорка, обветшало и было продано на слом. Но Папп со

своей неумемной энергией добился, чтобы оно было объявлено памятником архитектуры, сохранено, отремонтировано и переделано таким образом, чтобы в нем расположилось пять небольших театральных залов: два по 299 мест, один на 190 мест, а два остальных на 100 и 90 мест. Кроме того, в здании были устроены репетиционные залы, помещения для технической службы и администрация. Переделка была проведена на самом высоком уровне, без нарушения архитектурных и декоративных деталей, но затянулась на несколько лет и стоила огромных денег. Папп добился, чтобы отремонтированное здание, признанное памятником архитектуры, было куплено городом за два с половиной миллиона долларов и отдано Нью-Йоркскому Шекспировскому фестивалю в аренду за номинальную плату в один доллар в год. Новый театр, который получил название «Паблик театр» (The Public Theater), начал работать, как только был отремонтирован первый театральный зал, и открылся осенью 1967 года.

Новый театр, в отличие от летнего Шекспировского фестиваля, был предназначен для постановки современной драмы. Д. Папп прекрасно понимал, что нельзя полноценно работать в театре без современной драматургии. Возник вопрос о том, какой пьесой должен открыться новый театр. Это была вторая половина 60-х годов, время активного развития политического и экспериментального театра, подъема движения молодежи, негритянских волнений, антивоенных демонстраций. Не могло быть и речи о популярных во внебродвейских театрах абсурдистах, как некоем противостоянии истеблишменту, а также и американских экспериментальных антилитературных пьесах. Некоторое время он подумывал о Джоне Ардене, драматурге демократическом, политическом и прогрессивном, но англичанине. А начинать дело надо было обязательно национальной пьесой.

Как часто это бывает, помог случай. В то время Джозеф Папп преподавал режиссуру в Школе драмы Йельского университета, был в гуще всех студенческих волнений. Однажды, после просмотра «Вьет-рока» М.Терри, он возвращался из Йеля вместе с Джеромом Рагни, когда-то начинавшим свою театральную деятельность среди массовки в его «Юлии Цезаре» в амфитеатре Ист-Ривер. Обсудив только что увиденный спектакль, они разговорились, и Рагни предложил ему посмотреть примерно во-

семь страниц на машинке, написанные им. Автор объяснил, что это отрывок из мюзикла о молодежи, над которым он работал совместно с Радо. Папп заинтересовался и попросил остальной текст. На другой день он прочитал весь материал, и, хотя еще не было музыки, текст был до конца не доработан, он твердо решил это ставить. Папп с его чутьем на новое и талантливое сразу же почувствовал, что в этом произведении, написанном молодыми и с точки зрения молодых, необычайно пронзительно рассказывалось об одиночестве современной молодежи. Д. Папп развернул бурную продюсерскую деятельность. Писать музыку пригласили Гэлта Мак-Дермота, хорошо обученного профессионального музыканта, но сторонника новой музыки. Ставить спектакль должен был Джеральд Фридмен.

Театральное сообщество и любители считали, что Папп сошел с ума, решившись открыть новый театр новаторским мюзиклом о хиппи неизвестных авторов и молодого композитора. Но американский любовный рок-мюзикл, названный «Волосы», оказался очень успешным и открыл новую страницу в истории самого мюзикла, показав мир хиппи — дотоле неведомую для этого жанра сферу жизни страны.

Сюжет спектакля прост — это серия аллюзий фактов текущей политической и общественной жизни. В центре судьба двух друзей-хиппи Берджера и Клода. Оба друга проходят через ряд событий и положений, характерных для молодых людей того времени: участвуют в выступлениях за мир, против войны, бунтуют, предаются свободной любви, пытаются уйти от ненавистой реальности в психоделических радениях, хотят избежать призыва в армию и отправки во Вьетнам. Показано отношение молодых бунтарей к миру, религии, родителям, деньгам. Герои заняты прежде всего собой и полны жалости к самим себе, самолюбования. Они не замечают родителей, простых и бедных у Берджера и обеспеченных буржуа у Клода. Все старшее поколение представлено парой персонажей «Мам» и «Пап», старомодных представителей истеблишмента, которые любят войну и ненавидят любовь. И все-таки существует что-то, что связывает оба поколения.

И герои, и исполнители молоды — «тинэйджеры», «надцатилетние», правоверные хиппи с избытком волос, в странных костюмах, в бусах, с цветами. В конце, когда Клоду приходится

ехать воевать во Вьетнам, он отдает другу гриву состриженных волос, как бы утверждая культ дружбы. Мюзикл открыл новый мир, новое мировоззрение, с иными правилами жизни. Впервые с такой полнотой была показана молодежная субкультура, с новыми музыкой, песнями, танцами. Больше всего поразила музыка: новые ритмы, сильное и энергичное пение, танцы в стиле рок-н-ролл. В работе режиссера Дж. Фридмена критики отмечали мастерство и законченность, остроту чувств и трогательность. В особенности много писали о большой фантазмагорической сцене, в которой были воплощены основные моменты американской истории, начиная с освобождения рабов при Линкольне и заканчивая войной во Вьетнаме. Ее кульминацией стала большого эмоционального накала картина ритуализированных убийств, когда под ритмы рока при пульсирующем свете показывали, как люди научились убивать друг друга.

В прессе оценки были разные, но все были согласны с тем, что этот мюзикл — если и не сама революция в этом жанре, то указывает путь к такой революции. После ограниченного показа в Паблик театре «Волосы» перенесли в дискотеку и ночной клуб «Чита», а затем в гастроль по всей стране и, наконец, на Бродвей. Для бродвейского показа мюзикл был заново поставлен Томом О'Хорганом в свойственном ему духе, были введены сцены с обнаженными артистами (nude). Огромный и длительный успех спектакля О'Хоргана принес Паблик театру много тысяч долларов как продюсеру. Театр и его руководитель стали продюсерами спектакля, который имел счастливую сценическую жизнь.

Д. Папп понимал, что работа в некоммерческом театре — а Паблик театр с его небольшими залами был как раз для этого предназначен — это ходьба по грани, которая обязательно приведет к поискам новых путей в театре. В середине 60-х годов эти новые пути были путями контркультуры, новой культуры восставшей молодежи, смелых экспериментов, крайней политизации и актуализации сцены. Окликаясь на требования общественного сознания протестующей Америки, Папп обращается к любимому автору и решает в соответствии с новыми веяниями и нормами поставить «Гамлета». Такое решение было необычайно смелым. Но Папп знал, что делал. До этого он уже поставил в привычных формах и на среднем уровне «Гамлета».

Показав, что традиционно ставить величайшую пьесу умеет, Папп мог и поэкспериментировать. Не просто стряхнуть пыль веков и порвать с плеядой академически поставленных скучных спектаклей, которые существуют вдали от жизненного опыта современного человека, но смело нарушить культурные табу и отразить в своем спектакле опыт молодежи, выступившей против всех ценностей буржуазии и ее культуры. Даже в те времена громких театральных скандалов его «Гамлет» выделился.

Ставил спектакль сам Папп. Современного «Гамлета» он решил необычно, отказавшись от внесения в пьесу современной политической проблематики, так как по чужим спектаклям видел, насколько это бесполезно. Он предпочел как бы наложить современность в ее наиболее явных приметах на пьесу. «Эта постановка имеет целью внести радиоактивный иридий 192 в статую Гамлета XIX века и гамма-лучами высветить первоначальные жизненные вены, погребенные под многочисленными слоями благоговейного лака, — разъяснял свой замысел Папп в программке к спектаклю. — Наш метод или наше безумие состояло в том, чтобы сосредоточиться на внешней правде в игре актеров, психологической правде, которая может оказаться либо искаженной, либо поэтической. Эта субстанция, которая в результате становится символом реальности, остается зрителям, которые могут интерпретировать и воскрещать ее в своей эмоциональной памяти» [1, с. 346].

Замысел спектакля возник у Паппа еще во время занятий со студентами йельской Школы драмы, куда Роберт Брустейн пригласил его в 1966 году в качестве адъюнкт-профессора кафедры режиссуры. Папп предложил своим ученикам сократить «Гамлета» до 45 минут и 5—6 действующих лиц с тем, что лучший вариант будет поставлен с участием профессиональных актеров. Победил Тед Корнелл, спектакль был показан. А через некоторое время Папп пригласил его продолжить работать в Нью-Йорке. Папп вместе с Корнеллом сделал новый вариант, перекроив шекспировскую пьесу, сократив ее до полутора часов, уменьшив количество действующих лиц, переставив сцены, передав часть реплик другим персонажам.

Столь же эпатажной была и трактовка произведения. «Гамлет» в 60-е годы знал многие превращения — его ставили и в со-

временных костюмах, и в репетиционных, сам Гамлет то был «сердитым молодым человеком», то «тедди-боем». Здесь же обстановка как бы исходила из слов «Дания — тюрьма», буквально воспроизводя эту метафору и в общем напоминающем тюремное учреждение оформлении, и в наручниках, на руках Гамлета в первых сценах, и в полосатой куртке Горацио. Но гораздо чаще визуальные эффекты отвлекали внимание зрителей от шекспировских слов, также как и действия персонажей, которые в противовес трагическому смыслу строились на приемах эксцентричного мюзикла. Костюмы действующих лиц также соединяли действие с современностью: Клавдий, бородатый и с сигарой в зубах, напоминал то ли Фиделя Кастро, то ли латиноамериканского диктатора, его гвардия была одета в американскую солдатскую форму, Гамлет в белом пиджаке и черном берете, Офелия в мини, напоминающем фрак, и нейлоновых чулках, Гертруда — в весьма откровенном negligé... Сцену с актерами Гамлет снимает киноаппаратом, также как Горацио той же кинокамерой запечатлевает что-то вроде празднования Нового года с песнями и танцами, конфетти, воздушными шариками, бумажными колпаками и подарками. Офелия в сцене сумасшествия появлялась в прозрачных колготках и пела песенки на музыку Гэлта Мак-Дермота в микрофон, который держала в руке подобно рок-певице.

Наиболее неожиданной и вместе с тем сильной стороной постановки стала попытка привлечь зрителей к участию в спектакле, что было важнейшей частью левых спектаклей тех времен. Интерактив, введенный продюсером, был важен. В середине сцены между Полонием и Офелией Гамлет вдруг объявлял: «Перерыв! В зале зажигается свет!» — и сходил со сцены в центральный проход партера, раздавая зрителям воздушные шарики и орехи. Время от времени Гамлет, которого актер Мартин Шин исполнял с латиноамериканским акцентом, обращался к зрителям. В сцене с флейтой он предлагал то одному, то другому из зрителей магнитофон со словами: «Сыграете ли вы на этой флейте?» Особенно убедительно было построено общение со зрителями в финальной сцене поединка Гамлета с Лаэртом, где отравленные шпаги были заменены «офицерской рулеткой», которая в Америке называется «русской рулеткой». Испытывает судьбу в русскую рулетку вся труппа, и постепенно сцена запол-

няется трупами. Тогда Гамлет вызывает на сцену желающих из публики продолжить игру в рулетку. Хеппенингом завершается этот спектакль. После последних слов умирающего Гамлета «А дальше — тишина» оглушительный грохот обрушивается на зал, и с потолка сыпется конфетти.

Показательно, что пробные спектакли и генеральные репетиции проходили при живом участии зрителей и пользовались успехом. На премьере настроение было совсем другое, так как зрительный зал наполовину состоял из театральных критиков, не принимавших спектакль. Далее каждый спектакль зависел от состава зрительного зала, от того, соучаствовали ли они в представлении. Об этом очень хорошо написал Р. Брустейн в своей рецензии на спектакль, озаглавленной «Анти-Гамлет Джозефа Паппа»: «...хеппенинг, где все рассчитано на окружающий эффект, а не на собственное значение, дадаистский кошмар, где язык становится средством не общения, но скорее иронического противопоставления и комического смешения и где зритель становится одним из наиболее важных героев пьесы» [2, с. 66].

Ни один из спектаклей Паппа не знал таких нападков критики, таких дружных разносов. Особенно свирепствовал Клайв Барнс из «Нью-ЙоркТаймс». Папп выступил в той же газете против такого вердикта, а затем спорил с ним в передаче по Си-Би-Эс ТВ, когда были показаны сцены из спектакля. Для настроений того времени показательно поведение Д. Паппа во время всей передачи: демонстрируя свое неприятие истеблишмента, он щелкал земляные орехи и время от времени бросал их в критика. На этом фоне неприятия спектакля статья Р. Брустейна была более благоприятной: раскритиковав постановку Паппа, он все-таки писал в заключение, что хотя по обычным меркам это был провал, но Папп и его коллектив «пытаются открыть, что театр может означать для Америки в 60-е годы», и в этом значении «Анти-Гамлета» [2, с. 68]. Довольно милостиво писал об эксперименте Паппа Г. Клерман, отмечавший, что спектакль был забавен, но не стал самостоятельной пьесой.

Кроме того, в первый сезон в Паблик театре были поставлены две зарубежные пьесы: «Меморандум» В. Гавела и нео-экспрессионистская немецкая пьеса «Эрго» Я. Линда. Критики упрекали театр за то, что уделялось слишком большое внимание

иностранным драматургам. Д. Папп как прозорливый продюсер сделал из этого вывод. Он обратился к американской драматургии, но, будучи человеком чрезвычайно независимым, обратился к открытию новых национальных талантов. Папп значительно расширил штат литературных консультантов, которые рассматривали присланные пьесы. По мере открытия новых залов показывал все большее количество премьер произведений дотеле никому не известных авторов, в постановке столь же неизвестных режиссеров и в исполнении молодых актеров. «Классики занимают свое место, — говорил он, — но театр не двигается вперед без новых пьес. Я — часть времени, в которое я живу, и не хочу быть отрезанным от него» [там же, с. 69].

С начала 70-х годов в Паблик театре появляется плеяда новых талантливых драматургов, среди которых особенно выделились Чарльз Гордон, Дэвид Рейб, Джейсон Миллер, открывшие новую волну американской драматургии, отразившей, по словам Паппа, «мощные силы нашего времени».

Самым крупным открытием Паппа стал Дэвид Рейб, которого он считал лучшим молодым драматургом, появившимся после Олби. Дэвид Рейб принес с собой в театральное искусство новую тему — о войне во Вьетнаме, открыл ее и воплотил с наивысшей силой. Ветеран вьетнамской войны, призванный в армию в 1965 году и прослуживший до 1967 года, прошедший сквозь ад жесточайшей войны, он полгода пробыл дома, прежде чем стал серьезно думать о том, чтобы рассказать об испытанном и пережитом. Он хотел написать роман, потому что, хотя до этого он занимался в университете театром и писал пьесы, но пережитое во Вьетнаме было для него столь трагично и значительно, что выразить это можно было только в серьезной прозаической форме. Пьеса казалась слишком легковесной для пережитого, она для него ассоциировалась с искусственностью, позированием актеров, плохо выученными ролями, помпезностью спектаклей, ограниченностью и ненатуральностью самого жанра. Но получилось так, что после возвращения в университет он получил Рокфеллеровскую стипендию по драме. Поэтому он решил, что для отчета он быстро напишет несколько пьесок, а потом серьезно займется романом. Но когда принялся писать пьесу, то независимо от формы понял, что о всем пережитом на войне он

может писать только по-настоящему, прилагая все силы. Нахлынули воспоминания, которые толпились в его мозгу и заставляли работать из последних сил. Через полгода, к осени 1968 года, был готов первый вариант пьесы «Основы подготовки Павло Хаммела». Одновременно с работой над следующей пьесой, которая получила название «Палки и кости», начались долгие поиски театра и режиссера, которые бы решились поставить столь смелую и жестокую пьесу. Рейб показывал пьесу знакомым, профессорам и студентам университета. В 1969 году отослал ее в Нью-Йорк к неизвестному ему продюсеру Джозефу Паппу. Рукопись не возвращалась. Автор продолжал работать над следующей пьесой, а окончив ее, также отослал Паппу.

Между тем одна из копий «Основ подготовки Павло Хаммела» попала в руки молодого, но уже известного режиссера Мела Шапиро. Пьеса настолько ему понравилась, что он решил ее ставить. Но где? Конечно, выбор пал на театр Д. Паппа. Когда режиссер вместе с автором пришли в Паблик театр, то на столе у руководителя театра в стопке «возможных, но трудных» лежала та же самая пьеса. Как любил говорить Папп, хорошие пьесы всегда кажутся трудными. Интерес Шапиро усиливал позиции «Павло Хаммела» в глазах Паппа. Нужно было ждать, пока режиссер освободится, но события сложились таким образом, что Шапиро должен был поехать в Вашингтон в театр Арена Стейдж. Тогда Папп решил: если пьеса понравится молодому режиссеру Джеффу Блекнеру из йельской Школы драмы, то театр будет ставить ее немедленно. Блекнер сразу подписал контракт на постановку, и началось длительное сотрудничество драматурга и режиссера.

Начиналось все не очень радужно. Для Рейба история Павло Хаммела, нескладного парня, призванного в армию и отправленного во Вьетнам, где он нашел свою смерть, была дорога прежде всего своей правдой, узнаваемостью, достоверностью от грубокомических сцен в казарме, где проводится подготовительная обработка неподготовленного рекрута, до ужасающих в своей жестокости батальных сцен во Вьетнаме. Поэтому автор весьма скептически вначале смотрел на молодого режиссера — интеллектуала, не имеющего никакого военного прошлого и взявшегося за пьесу, которая вся была квинтэссенцией военной муштры и казарменного языка.

Но Джефф Блекнер, несмотря на свою молодость и интеллект, был режиссером опытным и разнообразным. Сначала он занимался литературой. Потом пришел в йельскую Школу драмы, как раз в момент ее расцвета под руководством Р. Брустейна. Уже в университете в Репертуарном йельском театре с профессионалами и студентами он работал и над Шекспиром, и над Стриндбергом, и над Бондом, и Шепардом. Потом он ставил Шепарда, Стопарда в нью-йоркской «Ла Маме», региональных театрах. Еще учась в Йеле, Блекнер познакомился с Паппом, который год преподавал на его курсе. Увлеченного теориями Арто студента уроки Д. Паппа интересовали так же мало, как его собственные работы — профессора, который, увидев их, сказал: «Так вы — формалист». Но через несколько лет Блекнер пришел в театр к Паппу, и тому понравилась поставленная им пьеса. За пять недель репетиций Рейб и Блекнер узнали друг друга, сильные и слабые стороны каждого. Они были очень разными, но творчески дополняли друг друга. Блекнер мог много объяснять те места, о которых автор умалчивал или не хотел говорить. Режиссер хорошо почувствовал и главный недостаток пьесы, состоявший в том, что первое и второе действия были написаны в разных ключах. Как определял сам автор, первое действие по стилю относилось к «документальному реализму», где события развивались линейно, в то время как второе действие было написано импрессионистично и фрагментарно, что делало невозможным поставить его столь же реалистично, как первое. Это выглядело бы неубедительно и лживо. С другой стороны, попытки внести большую «театральность» в первое действие приходили в противоречие со стремлением Рейба к полноте характеров, установлению их связей с реальностью. Кроме того, у драматурга была уже написана пьеса «Палки и кости», которая по стилю была более условна и театральна. К тому же содержащаяся в заглавии метафора не была воплощена ни в тексте, ни в постановке. «Основы подготовки» — значили нечто большее, чем начальное обучение солдата в армии, эти «основы» должны были означать существенное, основное для всей американской жизни, для всей судьбы героя пьесы.

Поскольку режиссер и драматург не знали, как выйти из трудного положения, они решили обратиться к Джозефу Паппу.

Просмотрев прогон, как опытный продюсер он сразу же ухватил проблему и предложил решить ее путем перемонтировки всей пьесы. Пьеса была раздроблена на отдельные сцены, а затем их собрали в новом порядке, перенеся часть эпизодов из второго действия в первое с тем, чтобы сделать всю драму эпизодической, уравнивать стилистически, а с другой стороны, не нарушить в целом ее реалистической основы. В результате спектакль получился очень сильным и выдержал при ежедневном показе больше года. Это был положительный пример продюсирования в некоммерческом театре.

После такого успеха решили ставить «Палки и кости», пьесу еще более сильную. В ней не только рассказывается о «грязной войне», но разрушается долго и старательно культивировавшийся миф о семье. В период выявившегося кризиса буржуазных отношений, их дегуманизации, насилия в политике и в общественной жизни, многие писатели пытались найти «оазис в социальной пустыне» именно в семье, в мире родственных привязанностей и чувств.

В пьесе можно выделить три пласта. Первый из них, понятным каждому американцу, но не столь доступный иностранцам, связан с тем, что драматург изобразил не просто среднюю семью, а «модель американской семьи», образец, о котором в течение десяти лет еженедельно показывались телепередачи популярной серии «Оззи и Харриэт». Рейб сохраняет и далее всемерно подчеркивает этот ракурс, оставив имена героев: папы — Оззи, мамы — Харриэт, сыновей — Дэвида и Рика. Об этом же свидетельствует и ремарка о месте действия — «обстановка обычного американского дома», однако, «пожалуй, с тем оттенком парадности, который присущ рекламе или фотографии», беспрестанными упоминаниями рекламируемых товаров: соков, шоколада, мороженого, торта, «розовых таблеток в голубом пузырьке “Спите на здоровье”» и т.д.

Второй уровень действия — это Дэвид, солдат, вернувшийся из Вьетнама, слепой, превратившийся в старика, неузнаваемый даже родными. Да и сам Дэвид не узнает родителей и дома, потому что он стал совсем другим человеком. В той страшной бойне, в которой он побывал, из среднего американца, ограниченного эгоистическими интересами, из самоупоенного шови-

ниста он превратился в человека, задумавшегося о людях и мире. Теперь, преследуемый воспоминаниями о содеянном, кошмарами, раскаянием, одиноко проводя все время в своей комнате, он видит перед собой Занг, вьетнамскую девушку, которую любил, но не посмел взять с собой в Америку.

Третий уровень действия — тот, где сталкиваются два мира, две непримиримые стихии, мир Дэвида и мир семьи. Дэвид пытается прорваться сквозь отчуждение, непонимание, хочет рассказать родным, что у него на совести и на душе. Для этого он показывает им фильм, снятый им во Вьетнаме. Родители и брат рады, что он нарушил свое долгое молчание, ожидают увидеть экзотические пейзажи. У Дэвида свои воспоминания об «экзотике»: джунгли, холм, солдаты и повешенные на проволоке мужчина и женщина. У мужа пуля снесла половину головы. Жена умирает, солдаты приставили винтовку и в упор прострелили еще не родившееся дитя... Дэвид рассказывает об этой вечно живой для него реальности. А на экране ничего нет, лишь мелькают линии, точки, полосы, пятна. Родные же не хотят ничего видеть и слышать. Харриэт заученно твердит: «Так поступают желтые — желтые вешают желтых». Оззи вторит ей: «Эти бедняги повешены где-то далеко, зачем ты их притащил сюда, домой?» [3].

Дэвиду ясно: они не хотят признать связь между ужасами войны во вьетнамских джунглях и этой вот мирной жизнью в Америке. А ведь здесь, в Америке, создали людей, которые могут убивать неродившихся детей в теле матери, болтать об автомобилях и деньгах, ожидая, пока захлебнется старик, которого сунули головой в воронку с водой. А потом разъехаться и петь песенки. Здесь таков его брат Рик, созданный «из лжи и музыки». Даже отец говорит о нем: «Мозг у него крохотный, извилины все выпрямились, как у змеи, которая считает, что жалить — это невинно и естественно». Да и в минуты просветления, вглядываясь в себя, папа Оззи под привычной маской хорошего семьянина, верного мужа, образцового отца, благонравного католика обнаруживает злобу, жестокость: «Как мне хочется ударить Рики... бить его... кулаками по лицу... пока оно не посинеет... а Дэвида вышвырнуть из дому... и отрезать твой язык» [3], — мысленно обращается он к жене.

Такова правда об американской семье. Поэтому Дэвид верит, что его отец, мать и брат советуют ему перерезать вены, хотя они

говорят о только что увиденной по телевизору пьесе. И он следует совету — перерезает себе вены...

Уделяя внимание анализу пьесы, ее предварительному разбору, важно показать, с чего начинается продюсирование в театре, что является основой его возможного будущего успеха. Увидеть заранее талантливый драматургический материал — первостепенная задача и талант продюсера. Так, эта безжалостная и бескомпромиссная пьеса была блестяще поставлена и сыграна ансамблем актеров, в котором выделялся Том Олдридж — Оззи, получивший за эту роль премию «Тони» как лучший актер. Элизабет Уилсон за исполнение роли Харриэт также была удостоена премии «Тони». После переноса спектакля на Бродвей и весь спектакль получил эту почетную премию, хотя Блекнер был менее удовлетворен этой своей работой. Он считал, что драматургический материал следовало бы «делитературизировать», многое перевести в образно-зрительный план, тогда еще сильнее бы прозвучала тема извращенной человечности, изображенная не только в логических рассуждениях. С еще большей силой она прозвучала бы в атмосфере галлюцинации и миражей, неотъемлемых от извращенного насилия и злобой мира.

Джозеф Папп очень высоко ценил и пьесу, и спектакль, считая, что они во многом помогают американцам понять самих себя и время, в которое они живут. Поэтому он перенес спектакль на Бродвей. Там пришла совсем другая публика. Если в Паблик театре зрители соперничали, то на Бродвее публика была испугана и подавлена, боялась того, что последует, но не из сочувствия персонажам, а из чувства самозащиты. Один из критиков писал, что хотя зал в тот вечер был почти полон, но зрители испытывали напряжение. В момент самоубийства Дэвида, при виде крови, по мнению критика, большинство зрителей тут же покинуло бы зал, если бы это было не так трудно сделать. Когда занавес опустился, примерно треть зрителей тут же двинулась к выходам, не ожидая, когда актеры выйдут на поклон. Но вместе с тем критик отмечает, что он был очень удивлен тем, с каким жаром оставшаяся часть публики аплодировала. Видимо, поэтому Папп, даже когда спектакль из-за снижения посещаемости стал убыточным, продолжал показывать его еще долго на Бродвее, так как хотел донести всю его социальную значимость, важ-

ные и современные идеи до возможно большего числа зрителей. Затем спектакль был снят для телевидения, но появился в эфире в момент, когда произошло долгожданное заключение мира во Вьетнаме, и солдаты стали возвращаться домой. Требовались герои, а в пьесе показывалась страшная правда «грязной войны».

Несмотря на ярко выраженное в обществе стремление разделиться с «Вьетнамским синдромом», попытки обелить несправедливую «грязную войну», Рейб продолжает работать над темой, ставшей главной в его творчестве. В пьесе «Сирота» он завершает трилогию о войне во Вьетнаме, понимая ее очень широко — здесь он говорит о войне и насилии вообще, соединяя недавние военные события с древнегреческим мифом. Судьба Ореста и Ифигении была связана многими нитями с современностью: ужасами Вьетнама, кровавой резней в Сонгми, убийствами банды Мэнсона, культом насилия. Понимая сложность пьесы, Папп написал специально для премьеры в драматическом театре Линкольн-центра программку «Мысли о “Сироте”», в которой объяснял причины использования Рейбом древнегреческого сюжета, его связи с современностью, в особенности подчеркивая единство и преемственность образов Ореста — Павло Хэммела — Дэвида. Режиссер Джефф Блекнер, художник Санто Локвесто эту круговую завершенность выразили в главном образе спектакля — воздвигнутым на огромной сцене театра «Вивиан Бомон» Линкольн-центра прозрачном овале из плексигласа, как метафоре ритуального цирка жизни, вечного и универсального. Чтобы еще более подчеркнуть связь времен и судеб, постановщики одели героев в костюмы, лишённые примет времени. Так что одежды Агамемнона во многом напоминали мундир современного американского генерала. Другой герой прямо обращался к реалиям сегодняшнего дня, превратился из древнегреческого вестника в современного дипломатического курьера с портфелем, закрепленным наручником на запястье. Таким образом создатели спектакля хотели передать мысль автора в единстве трилогии и ее главного героя как трилогии, воплощающей цикл: «действие — противодействие — разрешение» или «преступление — наказание — прощение». Одно время Джозеф Папп даже хотел поставить всю трилогию в исполнении одних и тех же актеров, но, к сожалению, эта идея не нашла осуществления.

Дэвид Рейб и в последующие годы не бросает свою тему. В 1975 году он пишет пьесу «Нераскрывшиеся парашюты», где еще раз с огромной силой воплощает трагедию молодых людей, попавших в кровавую мясорубку войны во Вьетнаме, даже не побывав на фронте. Многие считают «Нераскрывшиеся парашюты» лучшей пьесой Рейба. Во всяком случае, она сразу же была поставлена во многих региональных театрах страны, получила различные премии и была признана лучшей пьесой 1977 года Объединением нью-йоркских драматических критиков. Ее постановка Майком Николсом в театре «Лонг Уорф» в Нью-Хейвене была признана лучшей, перенесена Паппом в Нью-Йорк, в Паблик театр, и получила премию «Тони» за лучшую постановку и режиссуру.

Внимательно относясь к веяниям времени, Папп был независим от моды. Он не останавливался на старых успехах, постоянно открывал новые таланты и следил за переменам во вкусах и интересах. Он следовал своей продюсерской интуиции, старался быть независимым от критиков, часто поступал вопреки их предсказаниям или требованиям и обычно побеждал. Так, например, произошло с одним из самых ранних художественных и коммерческих успехов Джозефа Паппа на вновь избранном пути открытия национальных драматургов — постановкой пьесы «Когда мы были чемпионами» неизвестного актера и начинающего драматурга Джейсона Миллера. В самый разгар моды на авангардизм Папп выбирает традиционную, реалистическую пьесу. Она не была ни импровизационной, ни экспрессионистической, ни написанной в стиле театра жестокости. Молодым она казалась старомодной, неинтересной и коммерческой. Но Папп сумел увидеть другое: в традиционной, реалистической форме он увидел новое содержание, то, что больше всего ценил в искусстве, — современный взгляд на жизнь, не простой показ действительности, а раскрытие и оценка ее, строгая, непримиримая и актуальная.

Исходя из реализма пьесы Джейсона Миллера, режиссер А.Д. Антун и художник С.Л. Локвесто построили на сцене традиционный павильон со стенами, основательными дверями, застекленными окнами, лестницей с устойчивыми перилами, лестничной площадкой, ведущей в просторную квартиру тренера. Здесь состоялась ежегодная встреча членов бывшей баскетбольной команды, которая много лет тому назад стала чемпионом на

один сезон. Это незабываемое событие и празднуют собравшиеся у своего тренера экс-игроки, которые скоро отметят свое вступление в пятый десяток жизни. Они еще молодятся, но следы времени не скроешь, они давно уже не бывшие школьники, а вполне уважаемые жители маленького городка, затерявшегося в Пенсильвании: местный мэр, крупнейший бизнесмен, учитель школы и его брат. Поначалу все ведут себя сдержанно, каждый занят своими нынешними проблемами. Один лишь тренер откровенен на этом вечере воспоминаний. Ему приятно вспоминать о никогда больше не повторившемся триумфе его команды. Ему приятно чувствовать себя учителем, которого слушают и которому верят. И он с уверенностью и пылом повторяет затверженные им истины, ни на йоту не изменившиеся за многие годы: о том, что не нужно никогда останавливаться на меньшем, чем успех, что все позволено, если хочешь выиграть, что соперника нужно ненавидеть. Воспитанные на этих постулатах «мальчики» среди ностальгических сентиментальных воспоминаний, пьяных полупризнаний, невольных обмолвок и грубых упреков показывают, какими они стали, пройдя школу жизни, основанную на нравственной нечистоплотности, воинствующем эгоцентризме, всепоглощающей власти денег. Спадают маски, обнажая истинные лица мэра города, готового на все ради сохранения своей должности, местного богача и делягу, сделавшего жену своего друга-мэра любовницей, злобствующего неудачника-учителя и его брата — алкоголика. Все это было написано драматургом и сыграно артистами с такой правдой и силой, что вечеринка стала каплей, в которой отразилась Америка тех лет — политической коррупции, разгула насилия, безнравственности, экономических потрясений, расовых волнений...

«Наконец здесь появилась совершенная бродвейская пьеса этого сезона, совершенно сыгранная и совершенно поставленная», — восклицал в своей рецензии Клайв Барнс из «Нью-Йорк таймс» еще тогда, когда пьеса только появилась в Паблик театре и не была перенесена на Бродвей. Но он был не совсем прав. Папп ставил эту пьесу не в угоду бродвейской публике. Он считал, что этот спектакль рассчитан на широкую аудиторию, что он привлечет новых зрителей из слоя «синих воротничков», расширит демократическую часть зрительской аудитории. В какой-

то степени ему это удалось. Сыграли при этом свою роль и традиционность формы, и литературные достоинства, и художественное совершенство спектакля. Именно художественное совершенство, присущее лучшим бродвейским постановкам, их высокий профессионализм, столь редкий во внебродвейских и вне-внебродвейских театрах тех лет, привлек разборчивого критика и заставил его назвать спектакль некоммерческого экспериментального театра «бродвейским». Действительно пьеса «Когда мы были чемпионами», как писали современники, поставлена и сыграна безупречно, концертно. Спектакль получил все театральные премии, а пьеса — Пулитцеровскую премию. Премия «Тони» за лучшие актерские работы присуждалась не по амплуа — за главную роль, за роль второго плана — как обычно, а прямо всему вдохновенному мужскому ансамблю. Даже в Великобритании, где спектакль был показан, но, в отличие от США, не пользовался успехом, критики отмечали мастерство и глубину постановки и ансамбля. Молодой режиссер А.Д. Антун, который только недавно кончил йельскую Школу драмы, сразу сделал себе громкое имя. Это была всего лишь его вторая работа. Он в Паблик театре уже поставил пьесу своего соученика по университету Роберта Монтгомери «Подвержен припадкам» по «Идиоту» Достоевского совершенно в другом, авангардном плане, вызвавшей широкий, правда, немного скандального характера интерес. Джозеф Папп поручил молодому режиссеру еще ряд работ, так как увидел, что этот молодой и вроде бы легкомысленный и удачливый человек на самом деле не только талантлив, но и тверд в достижении своих целей в работе. Антун оправдал доверие — поставил подряд шесть спектаклей, ставших «хитами».

На сценах своего Паблик театра Папп давал возможность многим начинающим драматургам страны пробовать свои силы. Многих он сделал знаменитыми. Многим помог пробиться. Но особое значение имеет его работа с афроамериканскими писателями, которую он вел целеустремленно и неуклонно, считая, что театр должен отражать современную жизнь в ракурсе многонационального состава своих служителей, драматургов, актеров. Этим объясняется и его интерес к культуре испаноязычной и пуэрториканской. По мере роста в Нью-Йорке доминирующих

диаспор, он развивал деятельность и афроамериканской, и испаноязычной трупп своего Передвижного театра в 50-е годы. Но особенно подобная этническая деятельность растет после открытия Паблик театра.

Это были годы «второго негритянского ренессанса», когда афроамериканцы на волне борьбы за гражданское равноправие добились больших успехов в развитии своей культуры. Важнейшую роль в эти годы играл театр, деятели которого также разделились на «сегрегационистов» и «интеграционистов». Убежденный сторонник расового и национального равенства Джозеф Папп не мог в это время оставаться в стороне, его пристрастие к социально значимым пьесам, к отражению в творчестве важнейших жизненных идей и конфликтов заставило его целеустремленно искать новые таланты, отражающие в своем творчестве весь накал времени.

Когда еще в 1969 году Гордон принес свою пьесу «Нет места быть кем-то», ее сразу же решили ставить в экспериментальном отделе у Теда Корнелла. Но в процессе репетиций раскрылись возможности пьесы, поэтому после первых прогонов показывать ее стали наверху, в главном зале. Но все равно это было небольшое помещение, где зрители располагались рядом с актерами так, что каждый видел глаза исполнителя, пот на лбу, покрасневшее или вдруг побелевшее лицо. Для этого спектакля такая близость между зрителями и актерами была очень важна, потому что это была не привычная по тем временам пьеса протеста, направленная против дискриминации черных, а гораздо более глубокое и человеческое произведение, которое включало в себя и протест против расовой розни, и против несправедливости жизни вообще, несчастий и черных, и белых, — размышления, стихи, споры, драки, обманы, предательства, разочарования...

Действие происходит в баре, где хозяин черный, бармен белый, посетители также черные и белые. Здесь собираются самые разные люди, но преимущественно те, кто не преуспел в жизни, попал на ее обочину, находится в сложных взаимоотношениях с законом. Перед зрителями проходит вереница разных людей с изувеченными судьбами, с несостоявшимися ожиданиями, обманутых жизнью. Поэтому настроение в пьесе все время насыщено злобой, ненавистью, прорывающимися в криках, шуме, драках. Все время на сцене присутствовало ожидание

взрыва, и даже в самых смешных местах чувствовался зловещий подтекст. Хотя каждое действие начиналось с лирических стихов актера и писателя Гейба, талант которого не может найти применения потому, что он слишком светлый для негра, и они не доверяют ему, а белые считают его негром и презирают. Все критики писали о необычайной силе и правде спектакля, мастерстве актеров, неизгладимом впечатлении. У. Керр назвал Ч. Гордона наиболее интересным драматургом, появившимся после Олби. За эту пьесу Ч. Гордон получил Пулитцеровскую премию и стал первым негритянским драматургом, удостоенным этой престижной награды. Так самое начало работы Паблик театра ознаменовалось открытием крупного таланта.

Здесь вновь важно подчеркнуть, что настоящего продюсера, работающего в сфере исполнительского искусства, особенно в некоммерческом драматическом театре, отличает дар художественного провидения, базирующегося на умении выявить значение драматургического материала, воплотить с помощью творческой команды идеи замысла и при этом предугадать интерес зрителей. Паппу, создавшему известный нью-йоркский Паблик театр, это удавалось.

Готовясь войти в Театр Линкольн-центра, Папп говорил С. Литтлу, что не позволит Попечительскому Совету задавить себя и что он готов к борьбе с денежно-аристократическим истеблишментом. При этом он имел в виду не только свои открытия, новых драматургов, сколько признание своих достижений в области установления нового образца общественной и частной поддержки театральных организаций, а также методов выращивания нового зрителя, опрокидывающих все социальные и экономические барьеры. Словом, он готовился воплотить там свои мечты и планы о построении образцового театра, доступного широким кругам зрителей и сеющего разумное, доброе, вечное.

Еще в 1958 году Д. Папп заинтересовался идеей национального театра. Он поддержал билль сенатора Дж. Джэйвитса о создании театра в Вашингтоне, хотя уже тогда понимал, что постоянные театры на уровне штатов и городов были гораздо реалистичными и перспективными. Он постоянно в течение своей творческой жизни неоднократно возвращался к идее национального театра в разных формах.

«Театр подобно образованию, нуждается в обеспечении поддержки, и даже, если хотите, включении в бюджет государства, — отмечал Джозеф Папп в газете “Нью-Йорк таймс”, — любая дискуссия без решения проблемы его постоянного существования является академической... Частная субсидия предопределяет растущее отделение театра и его потенциального зрителя» [4].

Но, проработав по пятилетнему контракту в Драматическом театре Линкольн-центра, он вынужден был уйти, не реализовав свою идею создания национального американского театра. Он продолжил работать до конца своих дней в созданном им Паблик театре.

Список литературы

References

1. *Novick J. Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres, NYC, Hill& Wang, 1968.*

Новик Дж. За Бродвеем: В поисках постоянных театров. Нью-Йорк, Хилл и Уонг, 1968.

2. *Brustein R. The Third Theater, New York, 1969.*

Брустейн Р. Третий театр. Нью-Йорк, 1969.

3. *Рейб Д. Как брат брату. М.: ВУОАП, 1973.*

Rabe D. Brother to brother. M.: VUOAP, 1973.

4. *New York Times, 24.07.1960.*

Нью-Йорк таймс, 24 июля 1960 г.

Данные об авторе:

Самитов Дмитрий Геннадьевич — кандидат социологических наук, доцент Российского института театрального искусства—ГИТИС, продюсер международных культурных проектов, заслуженный работник культуры РФ. E-mail: dmitrysamitov@aol.com

Data about the author:

Samitov Dmitry — PhD in Sociology, associate professor, Russian Institute of Theatre Arts — GITIS, producer of international cultural projects, Honoured Art Worker of the Russian Federation. E-mail: dmitrysamitov@aol.com

Квон Джунгтак

*Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия*

У ИСТОКОВ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО КОРЕЙСКОГО ТЕАТРА

Аннотация:

Статья посвящена народным истокам профессионального корейского театра. Автор сосредоточивает внимание на двух жанрах народных представлений — *пхансори* и *тальчум*. В статье рассматривается генезис этих жанров, их структура и жанровые особенности. Акцент делается на исполнительском мастерстве артистов, особенностях актерской техники.

Ключевые слова: театр, артист, пхансори, тальчум, вокал, танец, маска.

Kwon Jungtaek

*Russian Institute of Theatre Arts — GITIS,
Moscow, Russia*

THE BEGINNINGS OF THE PROFESSIONAL KOREAN THEATRE

Abstract:

The article is devoted to the folk roots of the professional Korean theatre. The author of the article focuses on two specific genres of folk performances — phansory and talchum. The genesis of the genres, their structure and peculiarities have received their proper definition and description. The emphasis is made on the acting skills and the distinctiveness of the applied acting techniques.

Key words: theatre, actor, phansory, talchum, vocal technique, dance, mask.

Традиционное корейское искусство может показаться европейцу избыточно сдержанным и даже бесстрастным. Но оно имеет высокую степень эмоциональности, которая весьма отличается от европейской. Конфуцианские принципы воспитания требуют от человека скрывать свои истинные эмоции за ритуализированной манерой поведения. Эта особенность корейского мира эмоциональности не могла не повлиять на ранние формы

народных представлений и исполнительское искусство первых актеров, обладавших высоким уровнем условности. Мимика лицевых мускулов, движения глаз, интонации голоса, фиксированные жесты, рукотворные маски выступали знаками эмоций, спрятанных глубоко внутри. Именно такое искусство демонстрировали артисты первых народных представлений, именуемых *пхансори* и *тальчум*. Оба этих жанра объединяет музыкальная основа — *джандан*. Если джандан сопровождает вокальное пение, то это пхансори, если танец, то тальчум.

Пхансори

Согласно словарному значению, пхансори состоит из двух слов: *пхан* и *сори*. Пхан — это место скопления большого количества людей, на глазах которых происходит событие, а *сори* — это волнообразно распространяющееся колебательное движение материальных частиц упругой среды, воспринимаемое органами слуха, то есть звук. Таким образом, пхансори определяется как корейское народное вокальное представление перед собранием людей. По форме оно представляет собой песню о драматическом событии, исполняемую под аккомпанемент барабана одним исполнителем [2, с. 2051–2053].

Пхансори получили развитие в Средний Чосон (примерно с XVII века). Одни исследователи связывают его происхождение с народными сказаниями, другие — с народными песнями [3, с. 109]. Первая версия предполагает, что пхансори — это одно длинное сказание, и в терминах пхансори этот рассказ называется *анири*. Эти сказания представляют собой древнейшие предания (*кноан сольха*), которые передавались из уст в уста. Вторая версия связана с театрализацией песни, выявлением ее действенного содержания.

Здесь есть свои национальные особенности исполнения. Техника корейского вокала строится не на пяти тонах (ми, соль, ля, до, ре), а на основе *джандан* (сочетание длинных и коротких звуков). Джандан — это ритм и темп исполнения. В этом заключается разница между классической европейской и корейской техникой вокала. Вокалист, воспитанный в европейской технике, как правило, стоит во время исполнения песни или арии, а исполнитель пхансори находится в постоянном движении. Такое движение имеет название *нормсе* или *балим*. Например, исполняя песню, актер иллюстрирует ее смысловое содержание:

плач, укачивание ребенка, движения гребца на лодке. С помощью дрожания голоса и резких интонационных и темпо-ритмических перепадов голоса актер выражает глубинные эмоции. Благодаря театрализации содержания пхансори называют музыкальным спектаклем [7, с. 15].

С театральной точки зрения пхансори представляет собой выступление одного артиста, которое сочетает в себе народные сказания (*анири*), народное пение (*джандан*), движение (*балим*), а также предполагает существование особого партнера (*госу*), осуществляющего партнерскую поддержку (*чхуимсе*) солирующего артиста. Поддержка заключается в том, что в интервалах между пением барабанщик-госу своими выкриками подбадривает исполнителя и поддерживает интерес зрителей. Эти ободряющие крики и называются чхуимсе.

Если рассматривать пхансори с точки зрения современной театральной науки, то *пхан* — это сцена, *анири* — речь актера, *нормсе* — мастерство, *госу* — партнер, *чханчжа* — исполнитель. Знаменитых и популярных исполнителей пхансори называли *мьончхан* (*мьон* — известный, *чхан* — от чханчжа).

Поначалу исполнители пхансори (чханчжа) именовались словом, общим для всех исполнителей масочных представлений: *куандэ* — клоун. Некоторые из известных исполнителей (мьончхан) называли себя *куандэ*, но другие отвергали это название. Дело в том, что *куандэ*, с одной стороны, имело значение «исполнительское мастерство», а с другой — низкое общественное положение; этим понятием закреплялся невысокий статус актеров в обществе. Те, кто стояли за название себя *куандэ*, подчеркивали свою принадлежность к людям, обладающим особым мастерством, а те, кто был против такого названия, не хотели отождествлять себя с низами общества. Поэтому со временем название *куандэ* ушло в другие театральные формы, а за исполнителями пхансори закрепилось значение чханчжа, то есть просто исполнитель. Чтобы отличить исполнителя пхансори от других артистов, его стали называть *сорикун* — человек, который поет.

Син Чже Хё (1812–1884), известный теоретик пхансори конца эпохи Чосон, в своем исследовании [5] выделил и определил четыре фактора в исполнительской структуре пхансори:

1. *Иммультире* (внешность человека).
2. *Сасольтире* (рассказ, который ведет исполнитель).
3. *Дыгым* (мастерство интонации и произношения).
4. *Нормсе* (танец и телодвижение).

Нормсе в Корее имеет другое название — *балим*. Если точнее, то нормсе — это все физические движения сорикуна, а балим — только танец. Син Чже Хё отмечал, что балим — это только танец. Син Чже Хё отмечал, что нормсе должен быть «вкусным», красивым, в разных ситуациях исполнитель должен быть как дух, превращающийся в разных персонажей, чтобы зритель плакал и смеялся [7, с. 32]. Поэтому нормсе в целом можно определить как пластическое мастерство представления.

Такое пристальное внимание к нормсе обусловлено тем, что пхансори имеет театральный характер и в театральных терминах определяется как традиционный корейский моноспектакль. Здесь подчеркивается важность не только слухового, но и зрительного восприятия народных представлений.

Из четырех приведенных выше условий наиболее важным является дыгым, который означает извлечение звука. Самым важным для сорикуна является голос. В отличие от имультире и сосольтире (природных данных исполнителя), дыгым отчасти является результатом определенных усилий (приобретенным профессиональным навыком).

Для пхансори необходим грубый голос. Так как один исполнитель поет долго и громко, и голосовые связки находятся в постоянной усталости и не имеют отдыха, голос постепенно закаляется и приобретает определенную хрипоту. Однако в грубом голосе слышится и чистая энергия, и грустное чувство. Такой «стереоскопический» эффект достигается только в результате длительных и нередко тяжелых тренировок.

О мучительном восхождении к вершинам мастерства рассказывает известный корейский фильм «Со Пён Чже», поставленный режиссером Им Гон Тэк (1993). Сюжет посвящен семейству сорикунов — отцу, сыну и дочери. Чтобы иметь возможность тренироваться в полную силу, они поднимаются на гору. Не выдержав сложных условий тренировок, сын ссорится с отцом и уходит, а дочь сильно заболевает от нагрузок. Чтобы дочь тоже не ушла и не бросила занятия вокалом, отец дает ей лекарство,

от которого она слепнет. Слепота отделяет ее от мира и позволяет сконцентрироваться только на занятиях вокалом.

Конечно, это художественный фильм, и в нем есть преувеличение, но и в действительности вокальные тренировки сорикун настолько трудны, что многие после них харкают кровью или же так серьезно болеют, так что не могут пошевелиться. Однако перенеся эти трудности, сорикун обладает хорошим тренированным голосом, что является первым условием для того, чтобы стать мьончхан — известным исполнителем. Приобретая технику, развивая нормсе и выразительность, то есть совершенствуя мастерство, сорикун достигает дыгым. Именно для того, чтобы стать мьончхан среди других исполнителей, необходимо пройти все трудности и достичь дыгым.

В пхансори важен не только сорикун, но и его партнер — барабанщик-госу. Пхансори даже имеет особое присловье: «Сначала госу, потом мьончхан». Эта пословица подчеркивает важную роль госу. Конечно, изначально госу — аккомпаниатор и партнер сорикуну. Специфика пхансори состоит в том, что солирующий сорикун в одиночку исполняет все роли в представлении, однако иногда он может использовать госу в качестве импровизированного партнера. Вследствие того, что госу становится партнером сорикуну, пхансори приобретает больше драматизма. В функции госу также входит и сохранение темпо-ритма спектакля: если сорикун вдруг начинает спешить или переигрывать, то госу регулирует темп, то есть выступает как дирижер. Госу выполняет роль аккомпаниатора, дирижера, импровизированного партнера сорикуну, а также посредника между сценой и зрительным залом.

Внешне традиционное пхансори выглядит следующим образом. На циновке стоит исполнитель-сорикун, слева от него (справа со стороны зрительного зала) сидит барабанщик-госу, который игрой на барабанах и отдельными выкриками подбадривает исполнителя (чхуимсе), а публика находится вокруг, слушает, также подбадривая исполнителя, и пританцовывает в такт.

Сцена оказывается окруженной зрительным залом со всех сторон. В связи с этим необходимо рассмотреть направление взгляда исполнителей в пхансори. Существует три направления взгляда, ориентирующих зрителя в пространстве действия:

1. Направление взгляда сорикуну на зрителя.

2. Направление взгляда зрителя на сорикуна.

3. Направление взгляда госу.

Направление взглядов госу и зрителей одинаково: они смотрят на сорикуна. Но когда госу выступает как партнер сорикуна, то он тоже смотрит на зрителя. Корейский исследователь пхансори Чжо Дон Ил отмечает, что госу не вмешивается в содержание произведения, а только повышает интерес к нему как аккомпаниатор [8, с. 45]. Но нам кажется, что взгляд и все действия госу, направленные на достижение кульминации, увеличивают театральный эффект сорикуна.

Таким образом, пхансори — это корейский традиционный моноспектакль, где все внимание сконцентрировано на сорикуне. В представлениях пхансори нет ни декораций, ни реквизита. Реквизит и декорация — это зрительные образы, однако пхансори исключает зрительные образы, в театральном пространстве существует только песня (чхан). Театральная эстетика пхансори зависит от вокала, то есть слышимых образов. Для достижения максимального слухового эффекта пхансори почти не использует зрительных образов.

Размер площадки для игры на представлениях пхансори не фиксированный; он зависит от количества зрителей, пришедших на представление. Площадка не разделяется строго на игровое пространство и места для зрителей, поэтому в любое время можно изменить как ее размер, так и само место игры. Игровое пространство увеличивается благодаря взгляду сорикуна, а уменьшается благодаря зрительским взглядам. В процессе регулирования размеров игровой площадки важную роль играет находящийся между зрителями и сорикуном госу, в связи с чем возрастает роль взаимодействия госу со зрителем во время представления [10, с. 56–57].

Анири (рассказ), лежащий в основе пхансори, актерская речь, является коллективным произведением, не имеющим одного автора, передающимся из уст в уста от одного сорикуна к другому на протяжении столетий. Так как пхансори представляет собой искусство, передаваемое по наследству, то каждый ученик добавляет к известному рассказу что-то от себя. В связи с этим объем истории возрастает многократно и, соответственно, разрастается длительность повествования. Например, известный

исполнитель пхансори Пак Дон Чжин может исполнять одну историю от 5 до 8 часов.

Когда становится невозможным рассказать всю историю от начала до конца за одно представление, она дробится на отдельные фрагменты. Как правило, сорикун в одном представлении исполняет только фрагмент всей истории. Однако это не представляет трудности для слушателей, так как сама история хорошо известна, и все привыкли, что пхансори исполняется фрагментами. Сюжет рассказа не принимается во внимание во время представления: важными являются особенности мастерства сорикуна, которыми и любуются зрители. В результате каждый из фрагментов приобретает частный исполнительский характер, тогда как общий сюжет истории остается неизменным. В связи с этим общая композиция пхансори теряет единообразие и оказывается противоречивой, некоторые фрагменты излишне удлиняются. С другой стороны, фрагменты, имеющие подробное описание, максимально насыщены и дают зрителям живое впечатление и действительно могут заинтересовать. Сопереживая актеру, зрители получают большое впечатление, поэтому наиболее важным в пхансори является взаимодействие со зрителем.

Итак, пхансори представляет собой народное представление с одним актером, который исполняет на площадке (пхан) сразу несколько ролей с помощью изменений голоса и темпо-ритма.

Тальчум

Наряду с пхансори существует еще одно известное и довольно интересное с точки зрения театрального искусства корейское народное представление — *тальчум*. Если в представлениях пхансори образ создается в основном посредством голосоведения, интонационного строя, то в представлениях тальчум образ создается с помощью маски.

Тальчум — составное слово: *таль* — маска, *чум* — танец, то есть ритмичные, выразительные телодвижения, обычно выстраиваемые в определенную композицию и исполняемые с музыкальным сопровождением. Тальчум определяется как представление, в котором исполнители закрывают лицо масками, изображая другого человека, животное или сверхъестественное существо. Таким образом, создание маски — это

эмоциональное отражение человека и выражение его чаяний через подражание высшим силам.

Существует три версии происхождения тальчума. Одна из них заключается в том, что танец с масками исполняли на государственных праздниках, когда были уже известны таль и чум (позднее VI века). В этот период государственные праздники уже имели театральное содержание. Однако происхождение тальчум из государственных праздников утверждать сложно, так как танцы с масками как традиционные представления в основе своей имеют примитивное значение и указывают на самобытность народа, тогда как приписывание их государственным мероприятиям придает им уже сложный смысл, относя к высокой культуре [9, с. 56–57]. А по утверждению известного нидерландского историка и культуролога Й. Хейзинги, «игра старше культуры» [6, с. 9]. Она свойственна не только государственным церемониалам, но и бытовому обиходу, и религиозной обрядности народа. Изготовление масок берет свое начало на самом раннем этапе деятельности человека: маски нужны были для охоты или войны, чтобы маскироваться и быть неузнанным. Позднее они использовались в религиозных обрядах жертвоприношений для изображения богов и предков, которые казались людям воинственными и великими силами. Надев маску и представив себя в образе бога, они надеялись на то, что смогут вызвать плодородие и богатый урожай.

Вторая версия возводит тальчум к *киак* – ритуальному представлению, устраиваемому проповедниками буддизма, которые надевали маски и танцевали в них без слов [5]. Однако наукой с точностью не установлено, каким образом произошло отделение театра от ритуала, когда и как танец в масках отделился от буддийского храма и обрел слова, превратившись в спектакль [10, с. 61]. Конечно, невозможно утверждать, что государственные праздники и *киак* вообще не повлияли на тальчум. Но вернее предположение, что основа тальчума формировалась из деревенского фольклора. Традиционно корейцы занимались земледелием и на ежегодных праздниках, посвященных призыву хорошего урожая, надевали маски, обозначающие бога деревни. Своими действиями в масках они пытались разрешить конфликт с природой.

Позднее маски поменяли форму и обрели человеческий образ. Этот процесс показывает, что «натуральный» конфликт человека и обожествленной природы сменился социальным. Во время шаманских обрядов представители правящего класса молча соглашались на критику и сатиру в свой адрес, давая, таким образом, народу возможность растворять свой гнев и страдания в праздниках. И именно в этот момент появился тальчум [9, с. 17].

Появление тальчума из духа ритуала можно сравнить с рождением трагедии из дионисийских церемоний в Древней Греции или из мистерий, посвященных Осирису в Древнем Египте: «Наверное, самым известным и распространенным культом у древних народов был культ плодородия, умирающей и воскресающей природы, который из языческих времен потом органично влился в известные христианские сюжеты и обряды. С этим культом у некоторых народов были связаны так называемые мистерии. Празднества с тайными ритуалами, к которым старалось приобщиться как можно больше людей. Наиболее древними и более или менее известными были египетские мистерии, посвященные умирающему и воскресающему богу Осирису. <...> Дионисийские таинства также были связаны с <...> надеждой на лучшее будущее умершей души и похоронными обрядами» [4].

Корейское театроведение различает три вида тальчума:

1. Деревенский тальчум.
2. Тальчум бродячих актеров.
3. Городской тальчум.

Деревенский тальчум старше остальных, однако он представляет собой наиболее замедленную форму театрального развития. Как уже отмечалось, он является первоначальной формой, произошедшей из танцев, посвященных призыву хорошего урожая.

Тальчум бродячих актеров состоял из людей, которые жили за счет представлений тальчум, то есть можно сказать, что это были профессиональные актеры, которые, переезжая с одного места на другое, показывали свои представления. Тальчум бродячих актеров можно сравнить со скоморошеством в России. Внутри бродячих трупп существовала строгая иерархия. Актеры бродячих трупп, взяв за основу деревенский вариант представ-

ления, самостоятельно занимались тальчумом, развивая его и способствуя его распространению. Позднее они послужили образцом для возникновения городского варианта тальчума. Таким образом, тальчум бродячих актеров является своеобразным посредником между деревенским и городским тальчумом.

Бродячие труппы работали по договору с городами. Развивающиеся населенные пункты приглашали сразу несколько трупп бродячих актеров для организации представлений, на которые собиралось большое количество зрителей, что способствовало развитию торговли в городе. Однако большая конкуренция как между городами, желающими пригласить актеров, так и между самими труппами привела к тому, что договоры стали нарушаться. Кроме того, с XVIII века некоторые новые города были достаточно развитыми в плане транспорта и торговли, а бродячие труппы к тому времени пришли в упадок, что стало стимулом к созданию городских трупп тальчум.

Городской тальчум заимствовал у тальчума бродячих актеров как стиливые, так и содержательные моменты. В плане стиля городской тальчум, как и тальчум бродячих актеров, идет вразрез с обрядами шаманизма. В плане содержания он характеризуется смелой критикой правящего класса и острой сатирой на его нравы.

Городской тальчум выступил наследником и деревенского тальчума, и тальчума бродячих актеров. Он вобрал в себя признаки обеих разновидностей народных представлений. В городском тальчуме участвовали актеры-любители, талантливые представители городского населения. Они были из того же социального слоя, что и их зрители. Расцвет городского тальчума пришелся на конец XIX века.

В настоящее время большинство тальчум являются городскими труппами. В разных городах и областях тальчум имеет свои особенности, поэтому мы рассмотрим только общую специфику тальчума.

Маска — основной зрительный элемент тальчума, это не только украшение, она имеет вполне определенный смысл, точно выражает характер и роль персонажа. Почти все корейские маски представляют собой странный, гиперболизированный образ и раскрашены в основном в яркие, кричащие цвета. Части лица на маске чаще всего преувеличены, нос и рот искривлены.

Яркий цвет маски обозначает не только сословие и социальное положение персонажа, но также пол и возраст: маска старика — черная, юноши — красная, девушки — белая. Цвет маски также может обозначать сторону света и сезон: черный цвет символизирует север и сезон смерти — зиму.

Форма и цвет маски обусловлены тем, что изначально представления тальчум проходили поздним вечером или ночью при свете костра или огня, и с движением маски под определенным углом при свете огня менялось «выражение лица», что создавало напряженную атмосферу.

Материалом для создания масок были бумага, дерево, тыква или шкура, однако большинство масок изготавливалось из бумаги или тыквы. Достоинства бумаги в том, что маска легко изготавливается, а тыква уже имеет форму лица и требует лишь небольшой доработки. К тому же эти материалы легкие и удобные для танца в маске. Маска прикреплялась к черной ткани, значение которой в костюме было двояким. С одной стороны, она помогала крепить маску, а с другой — изображала волосы персонажа.

Характер маски мог выражаться двумя способами:

1. Реалистическая маска, персонаж которой раскрывает свой характер через поступки.

2. Характерная маска, где характер персонажа художественно изображен в самой маске и персонаж является объектом сатиры [10, с. 97].

Костюм и реквизит, соответствующие определенным ролям, окончательно сформировались к концу эпохи Чосон (конец XIX века).

Почти все содержание представлений тальчум сводится к критике и сатире на привилегированный класс (преимущественно, дворян или монахов-грешников). На площадке открывалась ужасающая реальность, в которой жил простой народ. Кроме того, в представлениях осуждалось угнетенное положение женщин в обществе. Сюжеты представлений интерпретировались по-разному, в зависимости от местности, возможностей актеров, потребностей зрителей. В современных записях можно найти один и тот же сюжет в нескольких интерпретациях.

В представлениях тальчум участвуют не только исполнители, но и музыканты, а также зрители, которые не имеют роли и не следуют сценарию [9, с. 58]. Представление не очень далеко отходит

от настоящей жизни и не возбуждает театральной фантазии: на площадке часто возникают дискуссии, в течение которых могут решаться насущные проблемы. В тальчуме место действия спектакля совпадает с местом его проведения, поэтому исполнители находятся в тех же условиях, что и зрители. Место действия представления может меняться, но при этом не используется декорация, а перемена обозначается только речью, действиями или с помощью немногочисленного реквизита. Таким образом, установление места и времени в представлениях оказывается свободным, а воплощение конфликта облегчается.

Во время представления прежде, чем танцевать, исполнитель указывает музыканту, что нужно играть, персонажи иногда вступают в диалоги, задавая друг другу вопросы об их истинном лице, а также свободно входят и выходят на площадку. Иными словами, тальчум свободно показывает привычки и нравы общества.

Итак, специфика тальчума заключается в том, что из представления исключается театральная фантазия, зрители не концентрируются на просмотре спектакля, они воспринимают его как реальность и стараются разрешить насущные конфликты и проблемы. Во время представления зрители сами увлекаются и переживают напрямую, то есть находятся также в импровизационном состоянии и через чхуимсе принимают активное участие в ходе представления.

Мы рассмотрели специфику корейского традиционного спектакля на примере пхансори и тальчума. В западной театральной культуре актер исполняет роль чужого для себя человека, подходя к нему через осмысление роли и работу над собой. А исполнитель пхансори достигает мастерства звучания голоса (дыгым) через длительные тренировки. При этом вокальное мастерство пхансори — это не только владение изменением тона голоса, но и возможность выражения глубинных эмоций с помощью дрожания и резких перепадов голоса. Маска в тальчуме далека от реалистического изображения, напротив, в ней имеется искажение и преувеличение, и в мастерстве актера, следовательно, присутствует гиперболизация. Но в обоих театральных жанрах актер выражает самого себя через собственные действия и голос, находясь в постоянном импровизационном состоянии, однако имея четкую линию повествования — сюжет. Тело актера

живее и откровеннее, чем текст пьесы. Тело и голос актера — это источник его импровизации.

Корейские традиционные представления в разных областях страны имеют свои вариации, однако способы передачи мастерства везде одинаковы. Они связаны с традиционной для корейцев семейственностью. Секреты исполнительского мастерства передаются внутри семейного клана от отца к сыну, в результате чего получается довольно замкнутая социальная группа. Таких групп довольно большое количество, они взаимодействуют друг с другом, создавая творческие коллективы. Мастера пхансори или труппы тальчум собирали вокруг себя желающих постичь основы мастерства, они долгое время жили и тренировались вместе. Поэтому создавались своеобразные «школы», где мастер и его многочисленные ученики имели одинаковый метод работы. И до настоящего времени в Корее почти все традиционное искусство существует благодаря подобным творческим союзам.

Представляется важным при обучении корейских актеров учитывать этот древний театральный опыт профессионального образования, рожденный из недр народной культуры. Театральные факультеты в Корее занятия по мастерству актера ведут в основном, «по Станиславскому», что находится в определенной конфронтации с психической природой («органикой») корейского артиста, воспитанного в конфуцианской морали и традиционной восточной замкнутости. Необходимо приспособить метод Станиславского к традиционным ценностям корейской национальной культуры. Для этого нужно обратиться к начальному этапу становления корейского театра и найти там основополагающие навыки и приемы мастерства, органичные для корейского артиста. Опыт артистов первых народных представлений — пхансори и тальчум — может оказаться полезным для становления подлинно национального профессионального актерского образования в Корее.

Список литературы

References

1. *I Eun Su*. Японская театральная история. 2001.
I Eun Su. Japanese theatre history. 2001.

2. Корейский словарь. 1987.
Korean dictionary. 1987.

3. *Ли Ду Хён*. Корейская театральная история. 1973.
Lee Doo Hyun. Korean theatre history. 1973.

4. Мифологическая энциклопедия // URL: <http://myfthology.info/history/misterios.html> (дата обращения: 4.12.2015)

Encyclopedia of mythology // URL: <http://myfthology.info/history/misterios.html> (last access date: 4.12.2015)

5. *Хейзинга Й.* Homo Ludens. М., 1992.
Huizinga J. Homo Ludens. Moscow. 1992.

6. *Че Дун Хён*. Руководство по пхансори. 2009.
Che Doon Hyun. Phansory manual. 2009.

7. *Чжо Дон Ил, Ким Хун Гю*. Понимание пхансори. 1988.
Cho Doon Il, Kim Hun Gyu. Understanding phansory. 1988.

8. *Чжо Дон Ил*. Корейский тальчум. 2005.
Cho Doon Il. Korean talchum. 2005.

9. *Чхан Хе Чжон*. Понимание традиционного спектакля. 2004.
Chan Hye Jeong. Understanding traditional performances. 2004.

Данные об авторе:

Квон Джунгтак — аспирант кафедры истории театра России Российского института театрального искусства — ГИТИС. E-mail: jungtaek@mail.ru

Data about the author:

Kwon Dzoungtak – PhD student, Department of Russian theatre, Russian Institute of Theatre Arts – GITIS. E-mail: jungtaek@mail.ru

Н. Л. Фролова

*Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия*

**ОСНОВНЫЕ ПРИЗНАКИ СОВРЕМЕННОГО
РОССИЙСКОГО РЕПЕРТУАРНОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО
ТЕАТРА И КРИТЕРИИ ПОСТОЯНСТВА ТВОРЧЕСКИХ
КОЛЛЕКТИВОВ**

Аннотация:

В статье рассматриваются институционально значимые черты современного репертуарного театра, уточняется содержание самого термина «репертуарный театр», а также анализируются и вписываются в контекст современной театральной ситуации критерии стабильности труппы как одной из важнейших компонент театра репертуарной модели.

Ключевые слова: Московский Художественный театр, постоянная труппа, проектный театр, репертуар, репертуарный театр, художественная идея.

N. Frolova

*Russian Institute of Theatre Art – GITIS,
Moscow, Russia*

**THE ESSENTIAL FEATURES OF MODERN RUSSIAN
REPERTOY DRAMA THEATRE
AND STABILITY REQUIREMENTS TO ITS RESIDENT CAST**

Abstract:

The article considers the institutionally significant characteristics of the contemporary repertory theatre, clarifying the term 'repertoire theatre' and the scope of the concept. The author takes a look at a broader perspective, exploring the stability criteria for a theatre company as one of the most important components of repertory theatre in the modern context.

Key words: Moscow Art Theatre, stock company, project theatre, repertoire, repertory theatre, artistic idea.

Репертуарный театр в России прошел долгий путь различных организационно-творческих трансформаций. Бесспорно, что современный репертуарный театр не идентичен своим предшественникам XVIII—XX веков, поэтому можно предположить, что, оставаясь репертуарным, он содержит некие видоизмененные институциональные черты и качества.

Вместе с тем не первое десятилетие в российских театральных кругах идет разговор о кризисе репертуарного театра. Однако чтобы вести продуктивную полемику о путях преодоления кризиса репертуарного театра, необходимо определить, какие признаки репертуарного театра сегодня являются конституирующими и структурообразующими.

Казалось бы, ключевое для русской театральной системы понятие «репертуарный театр» не требует расшифровки, однако вследствие отсутствия строгого общепринятого определения театральные деятели определяют его, исходя из собственных наблюдений, и зачастую вкладывают в этот термин разные смыслы. Театральное сообщество пока не пришло к единому мнению по ряду аспектов: какие факторы являются необходимыми и достаточными для явления репертуарного театра, делимы ли понятия репертуарного и стационарного театров, имеет ли принципиальное значение для репертуарного театра форма собственности, каковы сущностные признаки отечественного репертуарного театра и стоит ли экстраполировать опыт функционирования репертуарного театра на Западе на российскую реальность [1, 4, 8, 11, 12]. Ответить на заданные вопросы необходимо в свете разрешения главной проблемы — каковы перспективы и направления развития репертуарного театра в России. В пространстве диалога между практиками и теоретиками российского театра точных ответов на перечисленные вопросы пока что не возникло. Между тем нельзя исключать того, что субъективные позиции видных театральных деятелей становятся причиной разногласий в полемике о путях развития русского театра. Поэтому объективный анализ сложившейся ситуации представляется сегодня весьма актуальным.

В первую очередь необходимо уточнить и разграничить нередко объединяемые в профессиональном театральном сознании понятия стационарного и репертуарного театров. Современная

практика показывает: репертуарный театр не всегда является стационарным, и наоборот. Отождествление этих понятий обусловлено историческим процессом стационарирования театров: в СССР после 1930 года за каждым театральным зданием была закреплена (фактически закрепошена) конкретная труппа¹. Однако для возникновения репертуарного театра как «коллектива единомышленников» собственное театральное здание не является условием единственно необходимым и достаточным. Театральный опыт показывает, что для создания репертуарного театра необходимы в первую очередь люди: художественный лидер и руководимый им творческий коллектив. Действительно и театр «Мастерская П. Фоменко», и «Студия театрального искусства» играли вначале свой репертуар на разных театральных площадках Москвы, не имея одной постоянной сцены, являясь при этом полноценными репертуарными театрами, но отнюдь не стационарными. «СТИ» может служить примером и негосударственного репертуарного театра, функционируя в частной организационно-правовой форме. Однако в современном российском театральном пространстве «СТИ» — скорее исключение, чем характерная черта или тенденция. Тем не менее этот частный театр, генетически связанный с именами К.С. Станиславского и Л.А. Сулержицкого, наследующий основной творческо-организационный принцип МХТ², своим существованием доказывает, что форма собственности для современного репертуарного театра значения не имеет.

Предпринятый автором обзор текстов о репертуарном театре в опубликованных научных и периодических изданиях выявил четкие закономерности. При описании современной традиционной модели репертуарного театра большинство теоретиков и

¹ Приказ «О стационарировании театральных трупп» вышел в 1938 г., однако Г.Г. Дадамян пишет, что уже «в 1929 году в обеих столицах отменяется контрактная (договорная) система, артисты зачисляются в штат театров на постоянную работу. <...> К концу 1930 г. 60% театральных трупп были уже “закреплены на местах”» [2, с. 345–352].

² Имеется в виду подчиненность всех сторон деятельности творческому процессу: «С самого начала и навсегда незыблемыми оставались критерии: не поступаясь художественными принципами, развивая творческие искания, сохраняя лучшее из поставленного, совместить с этим, ему подчиняя, все организационные требования» [10].

практиков сцены так или иначе указывают на наличие следующих компонент:

- репертуар как последовательное выражение идейной и художественной программы театра;
- постоянная (или собственная) труппа театра, объединенная общими эстетическими целями;
- осуществление художественного руководства театром как последовательной реализации программы режиссерского мировоззрения [4; 5, с. 20–29; 7, с. 408–409; 13; 14; 15].

Все три приведенных компоненты во взаимосвязи отражают заложенное в идее репертуарного театра стремление работать на перспективу, ориентацию на будущее, поскольку очевидно, что реализация любой художественной программы предполагает развертывание ее во времени. Однако здесь встает закономерный вопрос о продолжительности периода подобного долгосрочного планирования и, как следствие, о том, каковы критерии стабильности, по которым можно идентифицировать постоянную труппу.

Чтобы ответить на этот вопрос, следует пойти от обратного. Антагонистической по отношению к модели репертуарного театра является модель театра проектного. Сущностное различие между ними заключено в характере творческих взаимоотношений. В проектном театре актеры набираются на каждый конкретный проект, который тем не менее может прокатываться дольше, чем спектакль репертуарного театра. Яркие тому примеры — проекты «Чапаев и пустота» (постановка продюсерского центра «Новый театр» идет с 2000 года) и «Ladies' night» (постановка «Независимого театрального проекта» идет с 2002 года). Однако контрактом задается фиксированная творческая задача, и контракт предполагает только ту продолжительность сотрудничества, которая необходима для выполнения этой задачи. Таким образом, контракт в проектном театре — это изначально задаваемая конкретность, узость и конечность творческих трудовых отношений.

Постоянство коллектива в репертуарном театре носит не разовый, а систематический характер. Очевидно, что данная ситуация обусловлена дифференциацией подходов к созданию спектаклей в репертуарном и проектном театрах. В проектном — коллектив набирается под определенный драматургический материал, в репертуарном — материал берется под конкретный кол-

лектив. При этом, поступая в труппу традиционного репертуарного театра, артисты, как правило, принимают на себя обязательства по исполнению не только текущего репертуара, но и участию в будущей репетиционной работе, которая может быть спрогнозирована на момент заключения трудового договора довольно смутно. То есть творческие задачи актеров труппы репертуарного театра — при позитивном развитии событий — могут быть крайне широки, даже непредсказуемы, не имеют точного показателя завершения и определяются по мере профессионального развития актера в труппе. Таким образом, перспектива принципиальной вариативности и возможность пролонгации творческих отношений между актерами труппы и режиссером является одним из критериев ее постоянности.

Возникает парадоксальная ситуация: «постоянный коллектив» формируется в условиях неопределенности во времени и творчестве, когда в будущее проецируется некий потенциальный спектр профессиональных задач, в то время как четко прописанные на конкретный срок творческие обязанности актеров в проектном театре являются подтверждением конечности, то есть непостоянства взаимоотношений. В результате постоянство рождается из неопределенности.

Для анализа других критериев постоянства труппы обратимся к историческому опыту, а именно к опыту дореволюционного МХТ, творческо-организационная модель которого впоследствии была распространена на все драматические театры СССР. Именно творческие отношения в первоначальном МХТ как в одном из образцовых репертуарных «театров-домов» сегодня приводятся в пример, когда речь заходит о сохранении отечественных театральных традиций.

Анализируя дореволюционную деятельность МХТ, Ю.М. Орлов большое внимание уделяет составу труппы и его ротации в течение почти 20 первых сезонов. Согласно исследованию Ю.М. Орлова, из 39 человек, принятых в труппу МХТ в первом сезоне, к 1917 году в театре осталось лишь 14 артистов, которые явились ядром труппы³, составляющим примерно тре-

³ Ю.М. Орлов отмечает, что формирование ядра труппы было характерно также для казенных театров [10].

тью ее часть. Существование «ядра» играло большую роль в формировании мифа о стабильности труппы, несмотря на то, что в МХТ были «звезды» и вне «ядра»⁴, а его фиксация носила казуальный, спонтанный характер. «Оборотной же стороной закрепления “ядра” было то, что именно из его состава и назначались, за немногими исключениями, исполнители на главные роли. Именно потому, что в центре спектакля, как правило, оказывались одни и те же артисты все первые 20 лет, и создавалась легенда о неизменности труппы МХТ. Покидали же труппу, если не считать ухода Мейерхольда и его товарищей, всегда те, кто или никогда и не претендовал на первые роли, или не сумел доказать свое право на них» [там же].

Необходимо отметить, что в модели репертуарного театра не всегда главенствовал принцип подбора материала на труппу. Ю.М. Орлов в своем исследовании делает важный вывод о революционном для той поры принципе набора труппы на репертуар: «Как и при схеме амплуа — актер на роли, но не на роли какого-либо плана вообще, а на конкретные роли в определенных пьесах, уже в общих чертах “увиденных” постановщиком» [там же].

Сегодня мы можем с полной уверенностью сказать, что «труппа на репертуар» — проектный принцип, расширенный с одного спектакля до их совокупности (обстоятельство, неожиданным образом роднящее репертуарный МХТ с проектными театрами). Однако описанный выше процесс «стабилизации» театров в 1930-х годах сделал на долгие годы невозможным реализацию этого принципа, в результате чего к концу XX века в большинстве российских репертуарных театров закрепился принцип «репертуар на труппу»⁵. Контракт как форма временных, конечных творческих взаимоотношений между театром и актером был исключен из театральной реальности на десятилетия. Несменяемость творческого состава спровоцировала консервацию художественной жизни в театрах, что обусловило кризис репертуарной модели. Таким образом, высшая степень постоянства труппы оказалась губительна для репертуарного театра. Не случайно в свое время Вл.И. Немирович-Данченко «часто повторял высказанную

⁴ В первую очередь — В.И. Качалов и Л.М. Леонидов.

⁵ Этот принцип также был унаследован из опыта Императорских театров, а не изобретен в СССР.

Ибсеном мысль, что художественное направление или художественный организм живут восемнадцать-двадцать лет, чтобы в дальнейшем уступить место другим» [9]. В сегодняшних условиях ускорения социального времени деятели театра склонны сокращать теоретический срок жизни художественной идеи до 10—15 лет⁶ [3, 6]. Практика существования многих театров («Et Cetera», «Современник», «Табакерка», Театр на Таганке, Театр на Покровке, Театр «У Никитских ворот», «Школа современной пьесы» и т.д.) превращает это наблюдение в факт. Итак, 15 лет — тот максимально возможный период долгосрочного планирования, на который в современной социально-экономической реальности имеет смысл выстраивать первоначальную художественную концепцию театра. Необходимо оговориться: речь идет не об организационно-экономическом планировании (для этого даже 15 лет — слишком долгий срок в сегодняшних условиях), а именно о художественном планировании, о развертывании концепции, идеи, миссии некоего театрального коллектива.

Следовательно, можно сделать вывод, что изначально постоянство части труппы (апеллируя к опыту МХТ можно сказать — третьей части труппы) *в идеальных условиях* не должно превышать 15 лет. Соответственно, еще две трети труппы — это актеры, набранные по контракту на срок эксплуатации названий, в которых они задействованы. Разделение на «постоянную» и «непостоянную» части ни в коем случае не может носить предписывающий характер, ведь, как известно, для творчества намного плодотворнее свобода, чем регламентация.

С одной стороны, описанная модель способна обеспечить высокую скорость реагирования и гибкость в творческих и организационных вопросах, а с другой — сохранить и развить традиции русской психологической театральной школы.

Данная ситуация представляется автору оптимальной для решения внутренних проблем, стоящих сегодня перед многими ре-

⁶ Один из радикальных деятелей театра Клим (В.А. Клименко) считает, что даже семь лет жизни театра — «это финал. Дальше необходимо что-то радикально менять, и без радикальных изменений, в том числе и самой идеи, без обновления не только идей, но и состава так называемой труппы, прихода молодых, ухода несогласных, исключения нежелающих, следующие семь лет просто бессмысленны. Должна наступить радикальная перемена всего и вся» [5,21].

пертуарными театрами, однако же она способна породить множество проблем внешних — от вопросов трудоустройства до социально-экономической защищенности временно безработных артистов, — для решения которых потребуется ряд серьезных мер по реформированию организационной и социальной инфраструктуры культурной сферы.

Таким образом, вопрос о конституирующих признаках современного российского репертуарного драматического театра сопряжен в первую очередь с репертуарной политикой и транслирующим ее художественным лидером, а во-вторых, с вопросом постоянства труппы. Пример дореволюционного МХТ показывает, что даже в образцовом репертуарном «театре-доме» не существовало единой, монолитной и стабильной актерской команды. Однако в постоянно изменяющемся актерском коллективе сформировалось т.н. «ядро» труппы, составившее примерно треть ее часть. Долгосрочные, если не сказать — пожизненные, отношения сложились у театра в основном с «ядром» труппы, причем естественным образом. Данная пропорция: две трети труппы — краткосрочные контракты (1–2 года), одна треть — среднесрочные (3–5 лет) или долгосрочные (от 5 лет) контракты — представляется автору наиболее подходящей и для современной модели репертуарного театра, учитывая, что срок жизни художественной идеи сегодня сократился до 10–15 лет. Вместе с тем широкое внедрение описанной схемы потребует ряда дополнительных мер по организации социальной защиты актерского цеха.

Список литературы

References

1. *Максимова В.* В начале XXI века. Заметки об искусстве актера. Репертуарный театр // Вопросы театра. Proscenium. 2009. URL: http://sias.ru/publications/magazines/voprosyteatra/files/%D0%92%D0%A2%201-2_2009.pdf (датаобращения: 11.12.2015)

Maksimova V. In the beginning of the XXI century. Notes on the art of acting. Repertoire theatre // Voprosyteatra. Proscenium. 2009. URL: http://sias.ru/publications/magazines/voprosyteatra/files/%D0%92%D0%A2%201-2_2009.pdf (last access date: 11.12.2015)

Maksimova V. V nachale XXI veka. Zаметki ob iskusstve aktera. Reper-
tuarnyj teatr // Voprosy teatra. Proscenium. 2009. URL: http://sias.ru/publications/magazines/voprosyteatra/files/%D0%92%D0%A2%201-2_2009.pdf (дата обращения: 11.12.2015)

2. *Дадамян Г. Г.* Атлантида советского искусства. 1917—1991. Ч. I. 1917—1932. М., 2010.

Dadamyan G. The Atlantis of the Soviet art. 1917—1991. Part 1. 1917—1932. Moscow, 2010.

Dadatjan G. G. Atlantida sovetskogo iskusstva. 1917—1991. Ch. I. 1917—1932. М., 2010.

3. *Дадамян Г. Г.* Киркой и лопатой работать в театре нельзя // Новая газета. 2012. №95. URL: <http://www.novayagazeta.ru/arts/54104.html> (дата обращения: 10.12.2015)

Dadamyan G. Aroughly done workin the atreisout of the question // No-
vaya gazeta. 2012. No. 95. URL: <http://www.novayagazeta.ru/arts/54104.html> (last access date: 10.12.2015)

Dadatjan G. G. Kirkoj i lopatoj rabotat' v teatre nel'zja // Novaja gazeta. 2012. No. 95. URL: <http://www.novayagazeta.ru/arts/54104.html> (дата обращения: 10.12.2015)

4. *Додин Л.* Советский репертуарный театр / Вел Д. Цилкин // Театр. 2013. URL: <http://oteatre.info/lev-dodin-sovetskij-reperturnyj-teatr/> (дата обращения: 26.11.2015)

Dodin L. Soviet repertoire theatre / Interviewed by D. Tsilkin // Teatr. 2013. URL: <http://oteatre.info/lev-dodin-sovetskij-reperturnyj-teatr/> (last access date: 26.11.2015)

Dodin L. Sovetskij repertuarnyj teatr / Vel D. Cilkin // Teatr. 2013. URL: <http://oteatre.info/lev-dodin-sovetskij-reperturnyj-teatr/> (дата обращения: 26.11.2015)

5. *Клим.* Театр и реформы // Вопросы театра. Proscenium. 2013. URL: http://sias.ru/upload/voprosy teatra/2013_1-2_20-36_klim.pdf (дата обращения 21.11.2015)

Klim. Theatre and reforms // Voprosy teatra. Proscenium. 2013. URL: http://sias.ru/upload/voprosy teatra/2013_1-2_20-36_klim.pdf (дата обращения: 21.11.2015)

Klim. Teatr i reformy // Voprosy teatra. Proscenium. 2013. URL: http://sias.ru/upload/voprosy teatra/2013_1-2_20-36_klim.pdf (data obrashhenija 21.11.2015)

6. *Крымов Д. Театр художника. Художник театра... / Вела Ю. Бурмистрова // Частный корреспондент. 2008. URL: <http://www.dmitrykrymov.ru/lab/about/1260/>(дата обращения:16.11.2015)*

Крымов L. Theartist'stheatre.The theatre'sartist... / interviewed by Yu. Burmistrova // Chastnyi correspondent. 2008. URL: <http://www.dmitrykrymov.ru/lab/about/1260/>(last access date: 16.11.2015)

Крымов D. Teatr hudozhnika. Hudozhnik teatra... / Vela Ju. Burmistrova // Chastnyj korrespondent. 2008. URL: <http://www.dmitrykrymov.ru/lab/about/1260/> (data obrashhenija: 16.11.2015)

7. *Левшина Е.А. Летопись театрального дела рубежа веков. 1975—2005. СПб., 2008.*

Levshina E. The chronicles of theatre business at the turn of the century.1975—2005. Saint Petersburg, 2008.

Levshina E.A. Letopis' teatral'nogo dela rubezha vekov.1975—2005. SPb., 2008.

8. *Любимов Б.П. Попробуем дожить // Proscenium. Вопросы театра. 2012. URL: http://sias.ru/publications/magazines/voprosyteatra/files/vt_%203-4_2012.pdf (дата обращения:16.11.2015)*

Lubimov B. Let's try to live through // Proscenium. Voprosy teatra/ 2012.URL: http://sias.ru/publications/magazines/voprosyteatra/files/vt_%203-4_2012.pdf (last access date: 16.11.2015)

Ljubimov B.P. Poprobuemdozhit' // Proscenium. Voprosy teatra. 2012. URL: http://sias.ru/publications/magazines/voprosyteatra/files/vt_%203-4_2012.pdf (data obrashhenija: 16.11.2015)

9. *Марков П.А. О театре. URL: http://www.teatrlib.ru/Library/Markov/Theatr_1/#_Toc137543188 (дата обращения:21.11.2015)*

Markov P. On theatre. URL: http://www.teatrlib.ru/Library/Markov/Theatr_1/#_Toc137543188 (last access date: 21.11.2015)

Markov P.A. O teatre. URL: http://www.teatrlib.ru/Library/Markov/Theatr_1/#_Toc137543188 (data obrashhenija: 21.11.2015)

10. *Орлов Ю.М.* Московский Художественный театр. Новаторство и традиции в организации творческого процесса: Автореф. дисс... докт. искусствovedения: 17.00.01. Л., 1989.

Orlov Yu. Moscow Art Theatre. Innovation and tradition as preconditions of creative process: Dissertation summary for a degree of D.Sc. (Art Criticism). Leningrad, 1989.

Orlov Ju.M. Moskovskij Hudozhestvennyj Teatr. Novatorstvo i tradicii v organizacii tvorcheskogo processa: Avtoref. diss... dokt. iskusstvovedeniija: 17.00.01. L., 1989.

11. *Руднев П.А.* Реинжиниринг бизнес-процессов в театре. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/3/ru19.html (дата обращения: 10.11.2015)

Rudnev P. Reengineering management in theatre. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/3/ru19.html (last access date: 10.11.2015)

Rudnev P.A. Reinzhiniring biznes-processov v teatre. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/3/ru19.html (data obrashhenija: 10.11.2015)

12. *Смелянский А.* Размышления у непарадного подъезда // Невское время. 2010. URL: <http://www.nvspb.ru/stories/razmyshleniya-u-neparadnogo-podezda-42080/?version=print> (дата обращения: 10.11.2015)

Smelyanski A. Reflection at the back entrance // Nevskoyevremya. 2010. URL: <http://www.nvspb.ru/stories/razmyshleniya-u-neparadnogo-podezda-42080/?version=print> (last access date: 10.11.2015)

Smeljanskij A. Razmyshlenija u neparadnogopod"ezda // Nevskoevremja. 2010. URL: <http://www.nvspb.ru/stories/razmyshleniya-u-neparadnogo-podezda-42080/?version=print> (data obrashhenija: 10.11.2015)

13. *Строгалева Е.* Международная конференция «Россия. Балтия. Европа. Судьба репертуарного театра XXI века» // Петербургский театральный журнал. 2003. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/34/festivals-34/mezhdunarodnaya-konferenciya-rossiya-baltiya-evropa-sudba-repertuar-nogo-teatra-xxiveka/> (дата обращения: 17.11.2015)

Strogaleva Ye. Russia. "The Baltics. Europe. The future of repertoire theatre in the XXI century": an international conference // Peterburzhskiyteatralnyzhurnal. 2003. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/34/festivals-34/mezhdunarodnaya-konferenciya-rossiya-baltiya-evropa-sudba-repertuar-nogo-teatra-xxiveka/> (last access date: 17.11.2015)

Strogaleva E. Mezhdunarodnaja konferencija «Rossija. Baltija. Evropa. Sud'ba repertuarnogo teatra XXI veka» // Peterburzhskij teatral'nyj zhurnal. 2003. URL: [http://ptj.spb.ru/archive/34/festivals-34/mezhdunarodnaya-konferenciya-rossiya-baltiya-evropa-sudba-repertuarnogo-teatra-xxiveka/\(data obrashhenija: 17.11.2015\)](http://ptj.spb.ru/archive/34/festivals-34/mezhdunarodnaya-konferenciya-rossiya-baltiya-evropa-sudba-repertuarnogo-teatra-xxiveka/(data obrashhenija: 17.11.2015))

14. *Фокин В.* Режиссура — это сочинение другого мира. URL: <http://newslab.ru/article/301761>(дата обращения: 20.11.2015)

Fokin V. Theatre direction is an otherworldly creation. URL: <http://newslab.ru/article/301761> (last access date: 20.11.2015)

Fokin V. Rezhissura — jeto sochinenie drugogo mira. URL: <http://newslab.ru/article/301761> (data obrashhenija: 20.11.2015)

15. *Фокин В.* Театр на краю / Вела Л. Шитенбург// Империя драмы. 2011. URL: http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics_397.html (дата обращения: 20.11.2015)

Fokin V. Theatre on the very brink / Interviewed by L. Shitenburg // Imperia drama. 2011. URL: http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics_397.html (last access date: 20.11.2015)

Fokin, V. Teatr na kraju / Vela L. Shitenburg // Imperijadramy. 2011. URL: http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics_397.html (data obrashhenija: 20.11.2015)

Данные об авторе:

Фролова Надежда Леоновна — аспирантка 3-го года обучения кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств Российского института театрального искусства — ГИТИС. E-mail: frolova.gitis@gmail.com

Data about the author:

Frolova Nadezhda — PhD student, Department of Producing and Management in Performing Arts, Russian Institute of Theatre Arts — GITIS. E-mail: frolova.gitis@gmail.com

 *ЖИВОПИСЬ*

А. И. Струкова

*Государственный институт искусствознания (ГИИ),
Москва, Россия*

**АНТОН ЧИРКОВ — ХУДОЖНИК И ПЕДАГОГ.
ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА
1920—1940-х ГОДОВ**

Аннотация:

Антон Николаевич Чирков — художник, активно работавший в 1920—1940-е годы. Его творчество на настоящий момент является малоисследованным, что не умаляет его значения как художника, сумевшего осуществить связь поколений русских художников. Чирков много занимался преподавательской деятельностью. Будучи учеником И. Машкова и А. Осмеркина, он позднее преподавал Д. Краснопевцеву, Б. Свешникову, Я. Манухину и другим. В статье также рассматриваются его большие тематические картины, важнейшие живописные и графические циклы.

Ключевые слова: Антон Чирков, русский сезаннизм, «суриканцы», Вхутемас, Московское областное художественное училище памяти 1905 года, тематическая картина.

A. Strukova

*State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia*

**ANTON CHIRKOV AS AN ARTIST AND EDUCATOR.
FROM THE HISTORY OF RUSSIAN ART OF THE 1920 — 1940's**

Abstract:

Anton Chirkov is an artist who worked in 1920 — 1940's. His artistic legacy hasn't yet received the academic attention it deserves as he came to be a mediator between several generations of Russian artists. Chirkov was engaged in teaching, being a student of I. Mashkov and A. Osmerkin himself, he subsequently taught D. Krasnopevtsev, B. Sveshnikov, J. Manukhin and others. The features an overview of his big format thematic pictures, most important paintings and cycles of drawings.

Key words: Anton Chirkov, Russian sezannizm, the followers of Vasily Surikov, Vkhutemas, Moscow Regional School of Fine Arts in memory of 1905, thematic painting.

«Родился я в селе Напольном-Вьясе Пензенской губернии Саранского уезда в семье народного учителя¹ <...> Благодаря тому, что моему отцу приходилось учительствовать в селах и уездных городках, я мог всегда наблюдать крестьян и видеть их повседневную жизнь. Их суровый дореволюционный быт всегда рисуется у меня в памяти. Я очень любил огромные скопища народной массы, когда на ярмарках и базарах в цветных платьях темно-синих, кубовых сарафанах, под шалями, в шубах, тулупах с большими овчинными воротниками, в расшитых валенках, все эти люди торопились устраивать свои дела, нужды, чтобы опять терпеливо, изо дня в день чередуя работы, спешить сделать каждое дело вовремя», — так начинает свою автобиографию художник Антон Николаевич Чирков (1902—1946). Этот текст был составлен в 1937 году для каталога его единственной прижизненной персональной выставки. Текст интересен не только с фактической точки зрения, но и как череда образов, которые врезались в память и многое определили в дальнейшей жизни и художественном творчестве: народная масса, суровый быт, спешить делать дело... Как свидетельствуют дневники Антона Чиркова, он был полностью поглощен своей работой и сожалел о каждой минуте, «потерянной для искусства»; его идеалом была масштабная картина, отражающая народную жизнь; суровы и многие образы Чиркова, и колорит его живописных произведений, в котором часто преобладают землистые коричневые оттенки, суровым нравом отличался и сам художник.

Большое живописное и графическое наследие Чиркова хранится в собрании семьи художника в Москве, а также в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, Государственном музее искусства народов Востока, Пензенской областной картинной галерее имени К.А. Савицкого, Ярославском художественном музее, Тульском художественном музее, в частных собраниях.

Антон Чирков был одним из первых выпускников Вхутемаса. В качестве молодого, незаслуженно забытого мастера он фигурирует в книге Ольги Ройтенберг с характерным названием «Неужели кто-то вспомнил, что мы были?» [11, с. 163, 438—441]. Чирков по-

¹ Чирков родился в семье священника, видимо, автобиография была несколько подкорректирована в связи с политической обстановкой 1937 г.

является на страницах книги как ученик Ильи Машкова, который пишет вместе с преподавателем и другими студентами натюрморт «Хлебы» и, по собственному признанию Машкова, создает более удачное произведение. Монументальный натюрморт Чиркова походит на знаменитую картину Машкова из собрания Третьяковской галереи не только узнаваемой постановкой, но и сочной раскованной манерой письма в духе московской школы в целом и общества «Бубновый валет» в частности. «Хлебы» Чиркова² отличается от картины Ильи Машкова «Снедь московская. Хлебы» (1924) отсутствием сверхэнергичной, даже агрессивной манеры письма, большая созерцательность и отвлеченность, которую сообщает работе студента преобладание оттенков синего, голубого, серого. Эта голубая цветовая гамма характерна для Александра Осмеркина, еще одного преподавателя Чиркова.

По окончании Вхутемаса Чирков был удостоен звания художника и рекомендован преподавателями живописного факультета к поездке за границу «на предмет пополнения знаний»³ [8]. Поездка не состоялась. Сохранился положительный отзыв Осмеркина о выпускнике Вхутемаса Антоне Чиркове⁴. Машков рекомендовал его к приему в аспирантуру⁵.

Чирков был в числе учеников, протестовавших против исключения Осмеркина из числа профессоров Вхутемаса⁶ [10,

² Произведения, местонахождение которых не указано, хранятся в семье художника в Москве.

³ Копия Выписки из протокола заседания преподавателей живописного факультета совместно с предметными комиссиями отделений. 23/XI 1927. Архив семьи художника, Москва.

⁴ «За девять лет моего преподавания во “Вхутемас`е” прошло через мою мастерскую большое количество молодежи, из них я особенно выделяю Антона Чиркова как исключительно одаренного в живописи, а потому считаю необходимым его поддержать, в данное время он находится в крайне тяжелом материальном положении. Ваша поддержка при его работоспособности безусловно оправдается. Мое мнение подтверждается Экзаменационной Государственной комиссией (Чирков получил [неразборчиво] заграничной поездки), а также целым рядом авторитетных лиц, как художников, так и худ. критиков» (Письмо А.А. Осмеркина в Комиссию помощи молодым дарованиям при Наркомпросе от 27/XI 1927 г. Архив семьи А.Н. Чиркова, Москва).

⁵ Копия отзыва профессора живописи Вхутемаса И.И. Машкова от 21/X 1928 г. Архив семьи художника А.Н. Чиркова, Москва.

⁶ Заявление студентов Вхутемаса.

с.145], среди выпускников этого учебного заведения, которые вместе с Осмеркиным вошли в объединения художников «Бытие» и «Крыло», а затем в Общество московских художников. С Осмеркиным Чиркова связывало регулярное общение, продолжавшееся до конца его жизни⁷. По-видимому, именно в нем Чирков нашел того «авторитетного руководителя»⁸, в котором, судя по дневниковым записям, чувствовал большую потребность. «Александр Александровичу Осмеркину я очень обязан своими живописными колористическими основами» (из автобиографии) [6, с. 7–8]. Постоянное взаимодействие с Александром Осмеркиным сказалось в работе Чиркова как художника (например, в продолжительной подготовке к созданию тематических картин), в верности станковой форме, в особом пиетете по отношению к классикам мирового изобразительного искусства, к французской и русской живописи XIX века. Педагогическая практика Чиркова во многом была продолжением принципов его учителя Осмеркина. «Учиться у великих мастеров необходимо. <...> Важно, чтобы эти влияния были проведены через напряженное изучение природы. Только картина, проведенная через натуру, получает полное звучание. <...> Этим же методом, проверяя свои замыслы на натуре, пользовались <...> талантливые мои ученики», — писал А.А. Осмеркин в статье «О воспитании художников» [10, с. 126].

Интерес к искусству прошлого был настолько силен, что Чирков регулярно занимался копированием в музеях и даже включил копии в состав своей персональной выставки 1937 года (копии полотен Рембрандта и Рубенса) [6, с. 17]. Чирков писал копии в учебных целях, чтобы показывать их своим ученикам. В собрании семьи художника сохранились копии «Портрета актрисы Жанны Самари» Огюста Ренуара и «Поля маков» Клода Моне. «Первые копии мною начаты в 1930-ом году. Вел я их всегда весной, после утомительной зимы. Здесь я должен оговориться прежде всего в том, что я не считал свои копии буквальным подражанием, то есть созданием таких копий, которые передают все шероховатости и даже внешне воспринятые де-

⁷ Из записных книжек А.Н. Чиркова от 1938, 25 октября 1939. Архив семьи художника, Москва.

⁸ Там же. Запись от 25 октября 1939 г.

фекты от времени, как делают многие копиисты: потрескавшийся левкас, затекший лак, проеденное червем отверстие и т.п. Время на живопись откладывает патину — краски темнеют от большого количества лаков, выступивших на поверхность масел, смол и т.д. Я отбрасывал эти стороны и писал как с натуры, имея перед собой вместо живой модели великое произведение. Отношения цветов я брал такие, как на оригинале. <...> Всю гамму я немного высветлил, причем цветовые решения я брал уже сложившиеся из моего опыта на этюдах с натуры»⁹.

Как и многие другие молодые художники 1920 — 1930-х годов, Антон Чирков часто обращался к опыту мастеров, уже вошедших в историю искусства. Многие его произведения носят следы разного рода влияний, которые художник открыто предьявляет публике. Отчасти это связано с периодом ученичества и непосредственным влиянием педагогов, но в еще большей степени такое положение обусловлено общей установкой культуры этого времени на ретроспективизм, на утверждение авторитетов в культуре.

В 1925 году Чирков впервые представил свои произведения на выставке общества «Бытие». Он интенсивно работал как живописец, отдавая дань Клоду Моне («Ботанический сад», 1925), пейзажистам Союза русских художников («Стадо у реки», 1925), Полю Сезанну («Обнаженная», 1925). Вплоть до начала 1930-х годов в духе московской школы живописи в пейзажах Чиркова прочитывается особый пиетет по отношению к Сезанну («Аллея осенью», 1927, Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина; «Имение князя Оболенского. Село Николо-Пестровка», 1932). Судя по выставкам 1920-х, в этот период Чирков работал преимущественно в пейзажном жанре [2, с. 10—11; 5, с. 23; 7, с. 29].

Пассеизм Чиркова, его любовь к цитатам, благоговейное приобщение к искусству классиков были очень современны и соответствовали той характеристике времени, которую дал концу 1920-х Амшей Нюренберг: «Культура нации питается своими старыми завоеваниями и живет за счет старых накоплений. В современной Франции не столько изобретают, сколько собирают.

⁹ Чирков А.Н. Копирование картин как одно из средств изучения культуры прошлого. Доклад 1937 года. Собрание семьи художника, Москва.

Больше жнут, чем сеют. Эпоха наша, надо думать, войдет в историю искусства как эпоха собирания чужих изобретений» [9, с. 382—383]. Большинство крупноформатных картин 1930-х годов, где главенствовал сюжет, а исполнение отражало склонности автора в диапазоне от искусства античности до французского импрессионизма, было написано стремительно, к открытию той или иной выставки и нередко бригадным методом. От них Чиркова отличал романтический подход к профессии — стремление следовать художникам-подвижникам, чей труд растягивался на годы, даже десятилетия и не терпел суеты.

Чирков достаточно рано проявил интерес к масштабной тематической картине. Завершая обучение во Вхутемасе, он написал диплом на тему «Захват железнодорожной станции красными». Произведение не сохранилось, оно демонстрировалось на выставке, посвященной десятилетию Октябрьской революции [4, с. 18].

Идеалом Антона Чиркова была большая многофигурная картина, отражающая народную жизнь и общечеловеческие проблемы, созданная по рецептам XIX века: с эскизами, постепенным поиском композиции, чье построение должно быть выверено с точки зрения содержания и психологии восприятия, с многочисленными подготовительными этюдами с натуры. Образцом в этом отношении служили Александр Иванов и в особенности Василий Суриков¹⁰ [6, с. 8—9] (Чирков даже входил в некое общество «суриканцев», о чем упоминает Ольга Ройтенберг¹¹) [11, с. 441]. Многочисленные отсылки к «Боярыне Морозовой» обращают на себя внимание в картине «1917 год» (1927—1932, Ярославский художественный музей), посвященной разгрому винокуренного завода в Пензе и тому хаосу, в который страна погрузилась в революционное время, когда народ превратился в толпу, охваченную самыми низменными побуждениями... Картина Чиркова напоминает «Боярыню Морозову» и композицией с лошадьё и возком, и отдельными фигурами:

¹⁰ «Но особенно родственен мне В.И. Суриков: он близок для меня не только как великий живописец с высоким техническим мастерством, но также как выразитель грандиозной темы, воспевающей во всю ширь, с потрясающим реализмом наш народ».

¹¹ «Суриков — наш Веронезе, Тинторетто и Тьеполо», — говорил он.

мальчик слева от саней, человек с ведром водки, повторяющий идущего стрелца. Сама боярыня превратилась в унылую шинкарку, она затыкает бутылки со спиртом той же суриковой желтой соломой. Сильная сторона этого произведения, излишне усложненного по смыслу и построению, — это среда, в которую помещены фигуры: и рыхлые комья мокрого снега (Чирков, по-видимому, изучал их не только в Третьяковской галерее), и пейзаж, свидетельствующий о чутком наблюдении природы и использовании открытий импрессионизма.

Еще одной трудоемкой работой, к которой Чирков обратился после «1917 года», была картина «Вокзал» (1932—1939, ГРМ, авторское название «Вокзал в ожидании отправки»). Подготовительный материал он собирал на Казанском вокзале, наблюдая толпу и делая наброски. Зарисовки пером и тушью, а также комментарии на полях этих листов демонстрируют и поиск композиции, и отбор типажей для этой картины, где, по свидетельству Моисея Фейгина, должна быть изображена «вся Россия». «Крестьянин и солдат-калека», «Мужик с тюками за спиной», «Мать с ребенком на руках» — наброски 1932 года — сделаны рукой живописца. Автор не рассматривал их как самостоятельные изображения, при этом они имеют много общего с таким хорошо отрефлексированным рисованием, как творчество мастеров группы Тринадцать, таких ее представителей, как Даниил Даран, Роман Семашкевич, в меньшей степени — Владимир Милашевский. Линии пластичны, подвижны, походя, на лету, они могут выявить фактуру предметов и даже дать некоторое представление о цвете, во всяком случае, они подразумевают полихромность изображенного. Сохранились акварельные и масляные эскизы к «Вокзалу», а также этюды разных этнических типов, фрагментов лиц, рук, исполненных, казалось бы, в лучших традициях академической подготовки к большой сюжетной композиции. Однако в итоге «Вокзал» представляет собой причудливый сплав «реалистических» портретов-типов, написанных весомо и материально; своеобразного символизма в цветовом решении и странной разобщенности персонажей; а также неявной, но уловимой цитации «Явления Мессии» Александра Иванова в нескольких центральных фигурах. «Надуманной, тенденциозной и полной морали» назвал «Вокзал» Чиркова его друг художник

Моисей Фейгин¹². Сюжет картины и идея автора действительно неочевидны. В центре композиции — двое спорящих, все остальные персонажи разделены на две группы, левая из которых написана с преобладанием цветов синих, фиолетовых оттенков, правая — преимущественно оттенками желтого, красного, оранжевого, что соответствует, согласно классификации Гёте, цветам отрицательным и положительным по психологическому воздействию. «Цвета положительные <...> настраивают бодро, оживленно, стремительно. <...> Цвета отрицательные <...> настраивают на чувство тревожное, кроткое и созерцательное. Голубой цвет одухотворяет, дает душевный отдых, притягивает к себе. <...> Изобретательный человек, употребляющий все свои мысли на удовлетворение своих чувственных страстей, являет иссиня-темно-красные оттенки. <...> Голубая аура есть знак самоотверженности и желания приносить себя в жертву за всех» (из записных книжек Чиркова. Октябрь 1939 года).

Центральная фигура «голубого лагеря» — молодой человек, который в одном из вариантов композиции был написан в монашеской одежде; его оппонентом из «лагеря красных» выступает мужчина крепкого сложения с портфелем в руках. На полу между ними в позе раба из «Явления Мессии» скорчился крестьянин. За спорщиками на некотором отдалении видна таинственная фигура гражданина с усами и трубкой во рту. Если сравнить окончательный вариант произведения и эскиз 1934 года, то он «эволюционировал» из украинца в расшитой рубашке и в итоге уподобился изображению самой популярной модели советских художников 1930-х, портрет которой был обязателен на стенах любой школы, клуба, библиотеки и, конечно, вокзала. Не настаивая на таком прочтении этой фигуры, отметим, что идея данной трактовки принадлежит ученику Чиркова А.В. Николаеву [13, с. 6].

Группа персонажей, представляющих «всю Россию», окружена широким пространством, полным воздуха и света, где преобладают оттенки голубого, розового, желтого, что придает этому вокзалу вид общественных зданий новой Москвы, какой ее писали в 1930-е годы Юрий Пименов, Василий Рождественский, Михаил Гуревич...

¹² Из записных книжек А.Н. Чиркова. Запись от 14 декабря 1939 г.

В течение шестнадцати лет Антон Чирков преподавал в Московском областном художественном училище памяти 1905 года. Чирков был педагогом по живописи у таких художников, как Юрий Васильев, Дмитрий Краснопевцев, Борис Свешников, Ярослав Манухин, Виктор Кузнецов, Игорь Гумилевский, Николай Никитин, Екатерина Голикова, Юрий Смирнов, причем многие из них оставили воспоминания о своем учителе и помнили его «как вечный укор и пример самого чистого, самоотверженного служения искусству» [12, с. 20]. «Вся моя жизнь прошла под знаком особой благодарности моему первому учителю, который на многое открыл мне глаза, научил любить искусство, понимать его» (Дмитрий Краснопевцев), «вся работа была творческая, не учебная» (Юрий Васильев) [там же, с. 21]. У учеников Чирков ценил умение видеть цвет, то, что Осмеркин называл «развивать у студентов колористическое чувство как первооснову живописи» [10, с. 125]. Он знакомил их — в музее и по репродукциям — с французскими импрессионистами и постимпрессионистами, В.И. Суриковым, иконописью. Но главное — Чирков на собственном примере убеждал в том, что работа художника — это служение, требующее самоотверженности и полного напряжения сил¹³. Именно в этом качестве о нем и писали как о мастере, связанном с духовным поиском, который интенсивные переживания религиозного характера перенес в область художественного творчества. «За одержимость искусством мы прозвали его Савонаролой», — вспоминал сокурсник Чиркова по Вхутемасу Моисей Фейгин [12, с. 12].

При этом Чирков был глубоко верующим человеком. Его записные книжки посвящены преимущественно религиозно-нравственным размышлениям автора, самовоспитанию. На протяжении 1930 — 1940-х годов Чирков писал портреты духовных лиц («Монах», 1934; «Портрет архимандрита Исидора», 1943;

¹³ «Ты пойми: есть одно древнее изречение: “Дух Животворит”... и, ведь недаром наше искусство именуется “ЖИВОПИСЬЮ”... Ты вдумайся только: “ЖИВО — ТВОРЕНИЕ” и “ЖИВО — ПИСАНИЕ”... Следовательно, в живописном произведении должен присутствовать непременно Дух, Духовность, которые и создают на холсте то положительное по глубине эмоциональное состояние, которое мы и называем “эстетическим настроением”...» (Николаев А.В. Мой первый учитель // Антон Чирков. Работы на бумаге. 1935—1946 / Сост. Е. Чиркова. М., 2014. С. 22).

«Священник и монахиня», 1944; «Митрополит Николай», 1946), изображал сцены в храмах, религиозные праздники («Литургия», 1938; картины «Иордань» 1943 года, «На паперти» 1946 года, многочисленные эскизы и этюды к ним). По воспоминаниям скульптора Николая Абакумцева, Чирков хотел принять духовный сан, но не получил на это благословения митрополита Николая (Ярушевича) [там же, 10]. В 1945–1946 годах он реставрировал и расписывал Никольскую церковь в подмосковном селе Жегалово (роспись не сохранилась, существуют эскизы¹⁴).

Выставкомы не принимали на выставки программные произведения Чиркова. После очередного отказа он уничтожил картину «Декабристы» (1938). В процессе работы над ней был создан цикл этюдов и эскизов, различающихся по своей стилистике и представленных в широком диапазоне от «Дениса Давыдова» (1938, бумага, тушь), близкого портретам эпохи войны 1812 года через холсты «Генерал на белом коне», «Солдат», имеющие значение исторической реконструкции, к экспрессивной живописи двух изображений «Батюшки Мысловского» (картон, масло). По замыслу художника, священник Мысловский безуспешно пытался остановить казнь декабристов. Во время работы над этюдом головы священника в живописи Чиркова впервые появились черты того, что сам он называл искусством «последнего периода»¹⁵. Важным шагом на пути к этому стилю, вершиной которого стали пейзажи и натюрморты военного времени, была поездка в Среднюю Азию и создание Самаркандских этюдов.

¹⁴ Собрание семьи художника в Москве.

¹⁵ «Вчера и сегодня писал картину из жизни Севера — «Брюгги». Переписал небо, лица помора и поморки, часть фона. Лицо женщины особенно нагрузил живописным месивом, и это дало известный эффект. Только такой массив смог вызвать лицо как цветное пятно. Порой кажется, что делаешь просто что-то ужасное, нелепое, переходящее всякие границы приличия. Но ведь, в конце концов, разве искусство определяется этими приличиями? Ведь я не против души пишу, делаю все искренне, а писать с потугами, как я писал раньше, я не могу. Что из того, что я делал вещи более приличные? — Они не давали мне удовлетворения. Эти же вещи последнего периода я пишу, больше отдаваясь велению чувства. Что проку, надсаживаясь, биться за внешнее сходство с натурой, которую все равно не возьмешь в точности? Только тратьешь попусту время, ни себе, ни людям, не давая удовлетворения. Буду отдаваться велению сердца, и Бог даст, чего-нибудь добьюсь» (из записных книжек А.Н. Чиркова. Запись от 28 ноября 1938 г.).

Тему Востока Чирков затронул еще в 1931 году. В 1929–1931 годах он служил на турецкой границе в Советской Армении, откуда привез альбомы рисунков. Чирков делал зарисовки курдов в Советской Гилянкой республике и на Выставке молодых художников 1931 года экспонировал три больших холста (от 1 до 1,5 метров) [3]. «Курды под Алогезом» и «Арба» (1931, ГМИИ) демонстрируют декоративное решение темы Востока в духе полотен Анри Матисса начала 1910-х годов. Фигуры фронтальны (в одном случае персонаж развернут строго в профиль), а лица с большими черными глазами, пестрые одежды, далекие горы — все стилизовано, написано крупными пятнами цвета, которые нанесены тонким слоем на ярко-белый грунт и дают эффект слепящего солнца, знакомый по марокканским картинам Матисса, находившимся в собрании ГМНЗИ в Москве.

Полотно «Красноармеец у курдов» известно только по черно-белой фотографии и является своеобразной картиной-шуткой. За одним столом представлены три персонажа, чей облик прозрачно намекает на трех профессоров Вхутемаса: это портрет Осмеркина в форме красноармейца, мужественный курд, похожий на изображение Машкова в образе кулачного бойца, и курдянка с младенцем — девушка-лань, какой изображал свои женские персонажи Александр Шевченко.

Прием цитирования, остроумное использование того, что называлось культурным багажом художника, был широко популярен в конце 1920-х — начале 1930-х годов, но десятилетием позже Чирков едет на Восток с совершенно другими намерениями. Очистив свой глаз от заимствованных образов, он полностью поглощен натурой, поисками цвета.

Поездка на этюды в Туркестан, затем Узбекистан была любимой формой творческой командировки многих советских художников. Их привлекала экзотика, древняя архитектура, традиционный жизненный уклад и, конечно, новые колористические впечатления¹⁶ [9, с. 258–259]. (В 1920-е годы — еще

¹⁶ «Да, здесь действительно дышит Азия! Необычайно завитые свежей зеленью переулки, громоздящиеся, как и сами дома, друг над другом, неожиданное журчанье мутных арыков, печальные минареты с грустными голосами зовущих к молитве, ослики, прижатые к земле своими молчаливыми седоками. <...> Лавочки в ярких чалмах, похожие на рембрандтовских библейских ге-

и возможность сбежать из голодной Москвы или Петрограда в край изобилия.)

Среди других в Узбекистан ездили Кузьма Петров-Водкин, Александр Самохвалов, Роберт Фальк, Семен Чуйков, Владимир Фаворский, Меер Аксельрод, Николай Карахан, Амшей Нюренберг, Валентина Маркова, Елена Коровай, Вера Мытелицына, Моисей Фейгин. Надежда Кашина, Ольга Соколова, Александр Волков жили и работали там подолгу. Путешествие в Азию было одной из немногих доступных художнику форм эскапизма: возможность отрешиться от «задач современности», погрузиться в область профессиональных проблем, вести диалог с мастерами прошлого от Делакруа до Матисса. Относительно немногие сообразились задачей «найти самостоятельный подход к новой тематике социалистического строительства» [1, с. 3], за что могли быть обвинены в «экзотизме». «“Экзотизм” — это линия наименьшего сопротивления для молодых художников. Она становится очередной болезнью молодого искусства, и не случайно экзотика так богато представлена на выставке, не случайно даже наиболее талантливые работы Чиркова и Ивановского носят все отличительные черты этого нового “жанра”. Экзотика Советского Востока, в которой художник видит только декоративную красочность, романтическую живописность, становится модной темой, подобно увлечению романтической красочностью Аравии во французском искусстве начала XIX века» [там же].

После «неудачной» творческой командировки в Мурманскую область в 1931 году (когда комиссия сочла издевательством картину «Северная Венера»¹⁷, представленную в качестве отчета о посещении объектов социалистического строительства) Чирков больше не подавал заявки на участие в командировках. В 1939 году он едет в Узбекистан совершенно самостоятельно, на собственный счет, и пишет этюды.

роев. Ах, если бы еще жил Рембрандт! С каким наслаждением он бы появился здесь. <...> Цветники ярких халатов, тибетеек. Обернувшись, вижу горы, покрытые голубым снегом. <...> Женщины в чадрах, киргизы с медными лицами на нервных лошадах с необычно приветливыми головами. Верблюды, духовые оркестры, праздничные халаты, восторженные звуки, похоже на крики звонца, пестрые лица и кобальтовое небо» (Ташкент, 1921).

¹⁷ Сейчас в собрании В. Аминова, Москва.

В Самарканде Чирков исполнил десятки этюдов преимущественно небольшого формата: сцены в чайхане, отдельные фигуры в полосатых халатах, ослики, улицы Самарканда, памятники средневековой архитектуры, вид на горы, окружающие город. Портретные изображения почти полностью отсутствуют, а если и встречаются, то задача, которую решает в них художник, — чисто колористическая. Этюд «Узбек в голубой чалме», например, посвящен гармонизации двух крупных цветковых пятен — красно-коричневого и серо-голубого. Художник пишет на белом загрунтованном холсте и оказывается достаточно опытен, чтобы и конструктивно построить изображение, и вписать его в выбранный формат без подготовительного рисунка. Его мазок очень пластичен, Чирков одновременно дает цветовую характеристику формы, буквально лепит ее густым слоем краски и заботится о единстве цветовой организации всего произведения. В отдельных случаях маленькие этюды исполнены в такой экспрессивной манере, что вызывают в памяти портреты Хаима Сутина («Узбек в желтом халате»). С той же степенью напряжения он работает мелким мазком, изображая многочисленные сцены в чайхане, где, укрытые от палящего солнца, цвета сохраняют свою интенсивность. Его этюды не производят впечатления пестроты, поскольку колористическое решение всегда тщательно продумано и отдельные яркие акценты окружены многоцветным месивом иной, более «успокоенной» тональности. В каждом касании кисти оттенок изменяется по сравнению с мелкими мазками, положенными рядом, что создает и особое богатство цвета, и непрерывное движение красочной поверхности. Это «колебание» цвета в границах определенной амплитуды — отголосок метода работы все того же Осмеркина, которого называли во Вхутемасе «серебристым художником»; с поправкой на то, что зыбкие и нежные оттенки приобрели в Средней Азии большую яркость и насыщенность. В относительно крупном по размеру произведении «Сцена с человеком в красном тюрбане» (40 x 50) Чирков обобщает свои цветовые поиски и с помощью теплых и холодных оттенков решает сложную задачу убедительно совместить несколько пространственных зон. Он не забывает и о выразительных возможностях силуэта («Бурый ослик с лиловым седлом»). Иногда его «заметки цветом»

могут быть излишне детализированы («Три сидящих узбека в полосатых халатах», ГМИИВ).

В самаркандских этюдах наименее нюансировано в цветовом отношении небо — Чирков заполняет его ровным чистым голубым тоном, которым, слегка изменив оттенок, покрывает купола и древние минареты. Отдельными пастозными мазками прописана мозаичная поверхность монументальных ворот на площади Регистан и многочисленных куполов медресе. Эти сложные по фактуре пятна иногда дополнительно выделены слоем блестящего лака, которым художник покрывает отдельные части этюда («Двор медресе Шер-Дор», 50 x 40). «Стволы» минаретов в буквальном смысле слова нависают над головой, отклоняясь от вертикальной оси — так передано особое ощущение пешехода, оказавшегося на узких улицах средневекового города.

Взвешенное пластическое и цветовое решение самаркандских этюдов объясняется тем, что некоторая их часть была выполнена уже в Москве спустя месяцы после летней поездки на Восток (запись в дневнике от 4 декабря 1939 года: «Работа над маленьким эскизом “Тихий вечер в Узбекистане” продвигается очень медленно»).

Самаркандские акварели разительно отличаются от этюдов маслом. Благодаря свойствам прозрачной краски громады архитектурных сооружений кажутся бесплотными видениями («Биби-Ханым», б., акв.; «Регистан», б., акв., тушь), а внутреннее пространство зданий наполнено воздухом и светом («Гробница Тимура», б., акв., ГМИИВ).

Большой корпус графики Чиркова абсолютно не исследован. Она делится на две группы — виды русской природы и обнаженная натура. В первой обращает на себя внимание мастерское владение техникой акварели, которая всегда служит задаче передать широкие пространства, залитые светом. Своеобразный панорамный взгляд и любовь к изображению закатов, восходов, лучей, пробивающихся из-за туч, или просто таинственного свечения, не имеющего источника, указывают на то, что, создавая произведение, художник думал не только о творении, но и о Творце. Из дневников: «Еще и еще раз приходится видеть, что мы суетны, стремимся культуру черпать только из видимых нами творений рук человеческих. Ведь разве не прекраснее явления природы.

Разве не прекраснее громоздящиеся вечерние облака всяких дворцов и т. д. и т. п. Разве не прекраснее осыпающийся лес со своими нагими ветвями, чем гудение различных инструментов? А скалы, моря, реки, поля сжатые и с волнующимися хлебами? А чудный лес, стоящий стеной? Разве это может сравниться с творением рук человеческих?» (1938).

При попытке найти аналогии акварелям Чиркова возникают два имени, сближение которых на первый взгляд кажется парадоксальным — это Микалоюс Чюрлёнис и Винсент Ван Гог. И если символистские фантазии первого (с солнечными лучами и музыкальной ритмической организацией изображения, как у Чиркова) невольно приходят на ум, то на второго указывает сам художник. Такие произведения, как «Красное поле. Тучково», «Галки над лесом. Закат» (оба — 1940) содержат легко узнаваемые цитаты. С помощью ритмичного наложения мелких мазков Чирков часто создает на поверхности листа направленные цветовые потоки, которые обнаруживают скрытый нерв даже в самом умиротворенном сельском пейзаже («Табун у реки. Тучково», 1940) или открыто передают грозное вихревое движение («Ветренный день в Тучково», 1937). Если говорить о психологической основе этого искусства, то дневники Чиркова обнаруживают не меньше душевных терзаний, чем письма к брату Тео. Успокаивает его только постоянное обращение к Богу.

Не менее своеобразны и обнаженные Чиркова. Их почти скульптурная пластичность передана скупыми жирными штрихами угля. Они могут быть brutальны и полны драматизма. Натюрщицы «с массивными ягодицами», как они значатся в каталоге (1937, 1938), стоят на той линии развития русского искусства, которая, еще немного, и приведет к «Прометею» Александра Арёфьева.

Начиная со второй половины 1930-х годов творчество Чиркова отличает повышенный интерес к пластике. Он выражается не только в увлеченной работе над поверхностью картины — пастозном мазке, бурном движении верхнего красочного слоя, — в это время Чирков непосредственно обращается к скульптуре. Он высекает фигуры и, главным образом, головы из известняка, режет из дерева, отликает из гипса и бронзы. Они массивны и сохраняют ощущение тяжести каменной глыбы или деревянной

колоды, из которой были изготовлены. Но в то же время в скульптурах Чиркова преобладает не монументальное, а декоративное начало. Его внимание направлено прежде всего на обработку поверхности, на выявление выразительной фактуры. Большинство произведений Чирков подцветывает акварелью или гуашью («Купава», «Лель», оба — 1937; «Старый узбек», «Молодой узбек», оба — 1938) или вводит позолоту («Индюк», 1938, ГРМ). Как и живопись раннего периода, скульптура Чиркова вызывает ассоциации и аналогии: с майоликой Михаила Врубеля (цикл Чиркова, посвященный образам «Снегурочки», 1937), с работами Сергея Конёнкова («Обнаженная», 1937; «Молящаяся княгиня Трубецкая», 1939)¹⁸. Интересно, что Чирков движется не только от живописи к скульптуре, но и в обратном направлении: он изображает на холстах скульптуры в интерьере мастерской. Экспрессия этих образов многократно возрастает благодаря энергичной работе краской, которая наносится широкими пастьозными мазками. Гротескные головы будто бы оживают и начинают гримасничать, что придает живописным натюрмортам военного времени зловещий оттенок и сообщает им черты своеобразного символизма («Голова и знамя», «Совет», «Голова и раковины», все — 1942). На «Автопортрете с инструментами» (1941, ГТГ) Чирков изобразил себя именно как скульптора с резцом и молотком в руках, мазок будто бы «рубит» форму, а расположение пятен света и тени подчеркивает грани объемов. Александр Ильич Морозов назвал этот автопортрет первым произведением сурового стиля в отечественной живописи.

Обширное наследие Антона Чиркова стало результатом долгих лет упорной работы. На смену ранним произведениям, исполненным в духе московского сезаннизма, пришли самые разнообразные культурные увлечения. Выбирая ту или иную манеру, мастер исходил из соображений целесообразности — соответствия данного художественного языка материалу, над которым он работал, своей художественной задаче. В его понимании идей-

¹⁸ Интерес к творчеству этих мастеров подтверждают записи А.Н. Чиркова: «Врубель, так же как и Суриков, открылся не сразу, и только год спустя я его полюбил. Вместе с ним, по соседству, полюбил и скульптора Конёнкова, и оба стали моими “родственниками”» (*Чирков А.Н.* Копирование картин как одно из средств изучения культуры прошлого. Доклад 1937 года).

ное искусство передвижников как нельзя лучше отвечало благородной цели осмыслить судьбу народа, создать широкую панораму его жизни. Примерно с середины 1930-х годов это стилистическое многоголосье сменяется характерной экспрессивной живописью, увлеченной работой над пластикой красочной массы. Цвет Чиркова становится все более аскетичным. Его произведения военного времени, написанные в темной цветовой гамме, заряжены трагическим мироощущением. Стилистика его позднего творчества, где эмоциональное напряжение находит выход в цветовых диссонансах, в энергичной широкой работе кистью, глубоко самобытна, она принадлежит новой эпохе. Этот художник и как живописец, и как педагог открывает послевоенную эпоху сомнения, разлада, противостояния.

Список литературы

References

1. *Bassehes A.* «Художественный салон» или выставка молодежи (выставка молодых художников кооператива «Художник») // Советское искусство. 1931. 18 июня.

Bassekhes A. «Khudozhestvennyi salon» or a youth exhibition (Young artists' exhibition from «Khudozhnik» cooperative) // Sovetskoye iskusstvo, 1931. The 18th of June.

Bassehes A. «Hudozhestvennyj salon» ili vystavka molodezhi (vystavka molodyh hudozhnikov kooperativa «Hudozhnik») // Sovetskoe iskusstvo. 1931. 18 ijunja.

2. Выставка картин «Крыло». М., 1927.

«Krylo» art exhibition. Moscow, 1927.

Vystavka kartin «Krylo». M., 1927.

3. Выставка молодых художников. М., 1931.

The young artists' exhibition. Moscow, 1931.

Vystavka molodyh hudozhnikov. M., 1931.

4. Выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции. М., 1928.

Art exhibition in celebration of the 10th anniversary of the Great October Revolution. Moscow, 1928.

Vystavka hudozhestvennyh proizvedenij k desjatiletnemu jubileju Oktjabr'skoj revoljucii. M., 1928.

5. Выставка художественных произведений Общества московских художников О. М. Х. М., 1928.

Art exhibition of The Society of Moscow artists (Obschestvo moskovskikh hudozhnikov O.M.H.). Moscow, 1928.

Vystavka hudozhestvennyh proizvedenij Obshestva moskovskih hudozhnikov O. M. H. M., 1928.

6. Каталог выставки картин, этюдов и эскизов художника Антона Николаевича Чиркова. М., 1937 (Московское областное художественное училище изобразительных искусств памяти 1905 года).

A catalogue of paintings, studies and sketches by Anton Nikolaevitch Chirkov. Moscow, 1937. (Moscow regional pedagogical art college in memory of the year 1905).

Katalog vystavki kartin, jetjudov i jeskizov hudozhnika Antona Nikolaevicha Chirkova. M., 1937. (Moskovskoe oblastnoe hudozhestvennoe uchilishhe izobrazitel'nyh iskusstv pamjati 1905 goda).

7. Каталог выставки картин и скульптуры Общества московских художников. М., 1929.

Exhibition catalogue of paintings and sculptures by the members of The Society of Moscow artists. Moscow, 1929.

Каталог выставки картин и скульптуры Общества московских художников. М., 1929.

8. *Лобанов В.* Выставка дипломных работ // Вечерняя Москва. 1927. Ноябрь.

Lobanov V. The exhibition of diploma works // Vechernyaya Moskva. 1927. November.

Lobanov V. Vystavka diplomnyh rabot // Vechernjaja Moskva. 1927. Nojabr'.

9. *Нюренберг А.* Одесса — Париж — Москва. Воспоминания художника. М.; Иерусалим, 2010.

Nurenberg A. Odessa — Paris — Moscow. The artist's memoirs.

Njurenberg A. Odessa — Parizh — Moskva. Vospominanija hudozhnika. M.; Ierusalim, 2010.

10. *Осмеркин А.А.* Размышления об искусстве. Письма. Критика. Воспоминания современников. М., 1981.

Osmerkin A. Reflections on art. Letters. Critics. Memories of contemporaries. Moscow, 1981.

Osmerkin A.A. Razmyshlenija ob iskusstve. Pis'ma. Kritika. Vospominanija sovremennikov. M., 1981.

11. *Ройтенберг О.О.* «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...». Из истории художественной жизни. 1925–1935. М., 2004.

Roitenberg O. «Has someone really come to remember, what we were...». The glimpses of artistic life in between 1925-1935. Moscow, 2004.

Rojtenberg O.O. «Neuzheli kto-to vspomnil, chto my byli...». Iz istorii hudozhestvennoj zhizni. 1925–1935. M., 2004.

12. Антон Чирков. Часть 1. Живопись. Мысли об искусстве. Статьи о творчестве художника. Воспоминания современников. Сергиев Посад, 2000.

Anton Chirkov Part 1. Paintings. Reflections on art. Articles on A. Chirkov's artistic legacy. Memories of contemporaries. Sergiev Posad, 2000.

Anton Chirkov. Chast' 1. Zhivopis'. Mysli ob iskusstve. Stat'i o tvorchestve hudozhnika. Vospominanija sovremennikov. Sergiev Posad, 2000.

13. Антон Чирков. 1902–1946. Живопись, графика, скульптура. К 100-летию со дня рождения. М., 2003.

Anton Chirkov. 1902 – 1946. Art, graphics, sculpture. In commemoration of the artist's 100th anniversary. Moscow, 2003.

Anton Chirkov. 1902–1946. Zhivopis', grafika, skul'ptura. K 100-letiju so dnja rozhdenija. M., 2003.

14. Антон Чирков. Работы на бумаге. 1935–1946 / Сост. Е. Чиркова. М., 2014.

Anton Chirkov. Works on paper 1935-1946. / Ed. by Ye. Chirkova. Moscow, 2014.

Anton Chirkov. Raboty na bumage. 1935–1946 / Sost. E. Chirkova. M., 2014.

Данные об авторе:

Струкова Александра Ивановна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания. E-mail: strukova@nm.ru

Data about the author:

Strukova Aleksandra — PhD. in Art Criticism, senior researcher, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia. E-mail: strukova@nm.ru

О. В. Шереметьев

*Алтайский государственный технический университет
им. И.И. Ползунова (АлтГТУ),
Барнаул, Россия*

ВОЕННЫЕ СЮЖЕТЫ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ А.О. ОРЛОВСКОГО ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Аннотация:

В статье раскрыты малоизвестные страницы творчества польского и русского художника А.О. Орловского. Многие его графические листы и живописные полотна посвящены эпохе Отечественной войны и заграничных походов 1812—1815 годов. Рассмотрена сюжетная и историческая основа этих произведений, подчеркивается их значимость как художественных памятников того времени.

Ключевые слова: жанр, акварель, конница, казаки, башкиры, киргизы, лук, костюм, кони.

O. Sheremetev

*Polzunov Altay State technical university (AltSTU),
Barnaul, Russia*

MILITARY PLOTS IN A.O. ORLOVSKY CREATIVE HERITAGE OF FIRST THIRD XIX CENTURY

Abstract:

The article explores the lesser-known part of works by A. Orlovsky, a Polish and Russian artist. His many graphic sheets and picturesque canvases are devoted to the period of the Patriotic war and foreign campaigns of 1812—1815. The author ponders on the subject of his paintings and the historical background that provided the artist a historical feedback emphasizing the importance of his works for the cultural life of the time.

Key words: art genre, watercolour, cavalry, the Cossacks, the Bashkirs, the Kyrgyz people, bow, costume, horses.

Драматические перипетии наполеоновских войн, образы самих непосредственных участников сражений, походно-бытовая жизнь противоборствующих армий многократно запечат-

лены в иконографии того времени — как профессиональными художниками, так и любителями, прежде всего такими, как А.О. Орловский. Изучено творчество его крайне схематично, атрибуции его произведений часто некорректны, хотя некогда автором настоящих строк эта проблематика уже рассматривалась [16]. Попытаемся выяснить, что послужило отправной точкой для создания Орловским военно-жанровых работ, насколько достоверны эти художественные памятники и могут ли они служить иконографическими источниками, и, наконец, в чем заключается их своеобразие.

Талантливый представитель «россики», Александр Юзеф, или Александр Осипович, Орловский (польск. Aleksander Orłowski), как звался он в России, родился в Варшаве 9 марта 1777 г. в семье обедневших шляхтичей — его отец держал корчму в провинциальном польском городке Седлеце. Княгиня Изабелла Чарторижская, оценив художественное дарование мальчика, отправила Орловского в 1793 г. в варшавскую мастерскую осевшего в Речи Посполитой француза Ж.-П. Норблена де ла Гурдэна (или просто Норблина), основоположника польской жанровой живописи и придворного живописца князей Чарторижских. Помимо того он брал уроки у М. Баччарелли, Б. Фолино и В. Лесера. Патриотизм и склонность к приключениям привели юношу в 1794 г. в ряды повстанцев Т. Костюшко, но после ранения он вернулся в Варшаву, где поселился у своего наставника (последний даже помог Александру, который тогда кутил напропалую, вернуться к занятиям рисованием). Зарисовки Орловским эпизодов патриотического восстания обнаруживают страстное увлечение батальным жанром и анималистикой, которое Норблен привил ученику. Ища покровителей (в Польше после третьего раздела для малоизвестного художника это было проблематично, и даже такой меценат, как князь Ю. Понятовский, принимал его за «мальчика на побегушках»), Орловский в 1802 г. приехал в С.-Петербург, где отныне поселился вплоть до своей кончины в 1832 г. По рекомендации знатных поляков — княгини Е. Радзивилл и графа М. Валицкого, а также князя А. Чарторижского, супруга княгини Изабеллы, друга и министра иностранных дел императора Александра I, — он занял должность придворного художника при брате государя —

Константине Павловиче. В принадлежавшем великому князю Мраморном дворце Орловскому была предоставлена квартира, и с 1803 г. он значился в списке лиц, состоящих на содержании Его Императорского Высочества.

По-европейски образованный и прогрессивно мыслящий человек, Александр Осипович при поддержке своих благодетелей сразу же вошел в масонские ложи «Соединенные друзья» и «Палестина», что не только открыло для него двери аристократических салонов, но и позволило поддерживать тесные связи с крупнейшими фигурами литературно-художественного «Олимпа» северной столицы, такими, как И.А. Крылов, А.С. Пушкин, П.А. Вяземский, А.Р. Томилов, Д.В. Давыдов, А. Мицкевич, С.К. Потоцкий. С того времени Орловский оказался неразрывно связан с российской культурой, поэтому считать его только польским мастером, как пишут некоторые авторы, не совсем логично.

Советом Петербургской Академии художеств за свою первую большую композицию «Бивуак казаков» (или «Отряд уральских казаков», 1809) Орловский был удостоен звания академика батальной живописи в качестве «знаменитого художника, труды которого давно известны». Помимо занятий живописью, по требованию своего покровителя, Цесаревича Константина, Орловский неоднократно создавал типы форм гвардейских и конных частей Российской императорской армии, а с 1819 г. его причислили к Военно-топографическому депо при Генеральном штабе для рисования военного обмундирования, результатом чего стали, например, «Сборник рисунков для кавалерийских полков» (1808) — всего 114 листов, или проекты мундиров войск Царства Польского (1815—1817) — не менее 139 акварелей [1, с. 17—33]. Мельчайшая детализация, будь то этюды касок или предметов конской упряжи, говорит об упорном труде и искусстве художника-униформолога, поскольку такой завязанный «марсоман», как великий князь, был весьма взыскательным заказчиком.

Образно и довольно лестно отзывался об Орловском видный дореволюционный искусствовед Н.Н. Врангель (кстати, не особенно жаловавший иностранцев, приезжавших в поисках славы и богатства в Россию): «Первый поэт войны и мира, поэт героического эпоса. Курьёзный оригинал, о котором говорят все, но жизнь которого мало известна. Легендарная личность, герой не-

вероятных походов, забавный чудака, дикий самодур и изысканный коллекционер редкостей. Первый художник быта, насмешник-карикатурист, портретист, живописец животных, пейзажист, может быть, скульптор. Поляк, ученик француза, проведший полжизни в России. Художник, солдат, странствующий актер, любимец Великого князя Константина. Атлет, обманутый муж, “ленивый-преленивый” автор тысяч рисунков. Странная смесь способностей и недостатков, характерная фигура тревожной и мирной жизни Александровского времени. <...> Его рисунки — целый дневник эпохи романтической и увлекательной» [цит. по: 2, с. 3].

Раньше всех в нашей стране, в 1816 г., Орловский обратился к литографской технике, выполнив целый ряд отдельных листов и альбомных серий батального и жанрового характера, получивших широкое распространение и принесших ему известность. Соединение черного итальянского карандаша с красновато-охристой сангиной породило те уникальные цветовые решения в его работах, которые позволили художнику передать свой неистовый темперамент. Восторгаясь его талантом рисовальщика, Пушкин писал в поэме «Руслан и Людмила»:

Бери свой быстрый карандаш,
Рисуй, Орловский, ночь и сечу!

Захваченный эпохальными событиями наполеоновских войн, как и все романтики, Орловский отдал им дань в массе гравированных и живописных работ, едва ли не первым из художников затронул столь экзотическую тематику, как иррегулярная кавалерия русской армии, а также ее противников, зарисованная им с натуры — и в боевых ситуациях, и на походе, и в быту. Укладываются в эту сюжетность и иллюстрации к книге француза Ж. Друвиля «Путешествие в Персию в 1812—1813 гг.» (опубликована в С.-Петербурге в 1820-м) с изображением фольклорных и военных костюмов и вооружения, как коренных иранцев, так и курдов. Различающиеся по технике, многие из этих произведений выделяются «бойкостью», редкие — высоким мастерством исполнения, иногда даже несут элемент карикатурный, но в целом представляют собой ценнейший униформологический и этнографический материал, в частности, по жившим

на территории Российской империи кочевникам и по казачеству. Дошедших до нас современных достоверных изображений не так уж много, отсюда картины, литографии и эстампы Орловского представляют огромную историко-этнографическую и художественную ценность.

Схватывая в их образах типичность, художник фиксировал этнические черты, свойственныеномадам: раскосые глаза, широкие скулы и редкие волосы монголоидов, орлиный взор и темпераментный характер кавказцев, их колоритные одежды, свободную манеру сидеть в седле, архаичное оружие и характерные приемы владения им. Неоценимую пользу Александру Осиповичу принесла собранная им ценнейшая оружейная коллекция, прежде всего восточных образцов, которую он, крайне нуждаясь в деньгах после смерти своего «патрона», уступил в конце жизни императору Николаю I для царского Арсенала. Ориентализм мышления и творческого кредо был вообще присущ приверженцам романтизма, а Орловскому — как никому, пожалуй, из «артистов» в тогдашней России — особенно.

Тяготея к иппическому (от греч. «гиппос» — лошадь) жанру, Орловский стремился с точностью воспроизвести типы боевых, а не предназначенных для парадов коней и впервые в русском искусстве обратил внимание на степные породы, неприхотливые и выносливые. «Лошадь всегда останется лошастью, турецкая ли она, арабская ли, все дело в том, как она нарисована. Теперь везде хвалят лошадей Вернета (вероятно, имеется в виду Ш. Верне. — *О.Ш.*), а что в них? Они чересчур элегантны, выдрессированы и похожи на девушку, затянутую в корсет; у меня главное природа, я рисую ту лошадь, которую вижу, и сажаю на нее кого придется — Наполеона, так Наполеона, калмыка, так калмыка», — парировал художник обвинения Академии художеств в том, что он-де придерживается в этом вопросе однотипности [3, с. 77].

По каталогу выставки, устроенной Государственной Третьяковской галереей и польским Национальным музеем (Варшава) к 125-летию со дня смерти художника, мною выявлено около 200 подходящих к теме нашего разговора предметов живописи и графики, однако порой названия и аннотации не соответствуют действительности, ибо давались не самим автором, а позднейшими интерпретаторами. Коснусь некоторых из них.

Пастель «Киргиз на коне» (хотя за фигурой первого плана видна вторая), к примеру, датированная 1807 г. и хранящаяся в Государственном Русском музее, представляет типичного выходца из «кидеев» — низов, поскольку кочевая знать носила богато декорированное азиатское платье и средневековые доспехи. Иностранца отличает характерная высокая конусовидная красная шапка — «малахай», опушенная по краю лисицей или рысью, светлый запашной верхний кафтан ниже колен халатного покроя — «азям», с длинными широкими рукавами. У всадника на луже слева и колчан справа, грубые сапоги с загнутыми носами, чуть сгорбленная фигура с поджатыми ногами (что вызвано слишком высокими стремянами), низкорослая лошаденка серой масти, с неподрезанными холкой и хвостом (таким, убогим с виду, конькам была нипочем «байгá» — многоверстная степная скачка), с ременными петлями вместо сбруи.

Схожее позволяет увидеть станковая работа 1828 г. из собрания Художественного музея Алтайского края, до сих пор репродуцируемая и выставляемая под неточным названием «Киргиз и плотник» (х., м. 52 x 41 см). У показанного здесь со спины такого же «байгуша» (т.е. нищего кочевника) в крытом овчинном тулупе, расспрашивающего дорогу у русского мужика-землекопа (в его руке лопата, а не плотницкий топор!) в косоворотке, помимо лука с колчаном на боку хорошо заметно казачью пику, подвешенную на ремне за правым плечом, и полное отсутствие другого оружия у седла. Трусящего мелкой рысцей по дороге между скал еще одного «батыра» в шапке с отогнутыми наушниками, защищавшими уши и затылок не только от непогоды, но и от вражеских ударов, неотличимого от предыдущих «фигурантов», мы встречаем и в раскрашенном рисунке «Киргиз на лошади» (бумага, сангина, уголь, белила. 42,5 x 31,5 см, 1807) из Рязанского государственного областного художественного музея им. И.И. Пожалостина, который был представлен на выставке к 195-летию Бородинского сражения, проходившей в московском экспоцентре «Новый манеж» [9, с. 126].

Киргизы ли эти всадники? Засомневавшись, я проштудировал письменные и изобразительные источники, прежде всего художников-современников, таких как А.И. Зауервейд, И.М. Фольгш (Фольгц) и Югель, и убедился, что во многих случаях, если только

сам автор не оговорил иное, Орловский рисовал именно «башкирцев». К слову сказать, эрмитажная акварель «Всадник башкир и крестьянин» (54 x 43,5, кат. № 881), датированная составителями каталога польско-советской экспозиции 1950-х гг. между 1821 и 1831 г., очевидно, есть не что иное, как графический аналог упомянутого полотна Орловского из барнаульского музейного хранения [1, с. 276].

Для сравнения можно назвать такие этюды и завершённые работы, как «Киргиз на лошади» (1810, Саратовский государственный художественный музей), «Киргизский всадник» (1817, ГТГ, Москва), «Два башкира» (1814, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва), «Башкир с лошадыю» (1809, там же), «Башкир спрашивает дорогу у киргиза» (1816), «Башкиры верхом» (1820, Государственный Русский музей, СПб.; часто неверно аннотируется как «Киргизы верхом»), «Привал киргизов» (1813, ГРМ, СПб.), «Киргизы» (1813, там же), «Два киргиза» (1821, там же) и многочисленные подобия все той же «Башкирской сюиты» [10, с. 57], позволяющие увидеть самые мельчайшие детали кочевнического вооружения и снаряжения.

Головные уборы — это не только привычные глазу «малахаи», или «колаксыны», но и вышитые узорами и бисером «калфаки» (тюбетейки) и «фэс» — фески с кисточкой. Мужской костюм порой состоит из украшенного декоративной вышивкой чаще синего или бледно-желтого ватного халата, именуемого «елян». Потник покрывает подушка, сверх нее идет «катаур» — верхняя подпруга, череспоясник по седлу, а позади у многих приторочен «билле тун» («тире тун», «яргак») — тулуп из шкур шерстью наружу. Кое-кто из наездников держит в вытянутой руке плетъ, которая до сих пор называется «камча́» и удерживается вокруг запястья кожаным ремнем. Пики снабжены гранеными стальными наконечниками в виде перьев, обычно длиной от 0,3 м до 34,3 или 43,3 см, а древки, судя по иконографии, были не менее 2,5 метров в высоту и даже длиннее, хотя для удобства в ближнем бою могли укорачиваться, кроме того, иногда украшались сверху небольшими флажками. Сложная конструкция луков, в частности, сделанных в Башкирии в XVIII в. и имевших общую длину 127 см, предполагала сочетание таких материалов, как дерево

(дуб или орех), бересту, кожу, кость домашнего животного (барана) для изготовления наконечников излучины, рог домашнего скота — для роговых накладок и еще сухожилий или ниток для тетивы. Стрелы, чья длина могла составлять от 85 до 87,5 см, делались из железа (наконечники) и дерева, раскрашивались и имели роспись по древку и оперение из птичьих перьев. Колчан — «саадак», размером 35 x 20 см, изготовленный тоже башкирскими умельцами, представлял собой изделие из кожи, с нитяной прострочкой, латунными (медными) или даже золотыми (у знати) накладками, тиснением и гравировкой. Нагайка-«камча», к примеру, сработанная мастером с Кавказа, имеет длину столбца в 51 см и хлыста — в 55 см, а выполнена она из дерева, кожи, нитки, лакирована и окована (эти сведения любезно представлены автору Е.М. Букреевой заведующей отделом изобразительных материалов ГИМа).

Башкирские наездники, киргизы и киргиз-кайсаки, или казахи, зарисованные Александром Осиповичем, и впрямь имели много общего, отсюда и путаница. Те и другие, как можно наблюдать, одеты примерно одинаково — в войлочно-меховые и кожаные изделия, и едва вооружены в основном холодным оружием, даже фитильные ружья с сошками (тюрк. «кара-мульгуки») у них редкость, т.к. царские власти запретили уральцам пользоваться огнестрельным оружием после сильных возмущений XVIII в. и, особенно из-за их активной поддержки восстания Е. Пугачева (довольно вспомнить хотя бы легендарного Салавата Юлаева), а судя по повадкам, те же «киргизцы» еще и трусоваты, что свойственно степнякам, живущим набегами и грабежом. Иноходцы кочевников, обязанных выступать в поход «одвуконь», подобны тем, которых упоминает Пушкин в сочинении «Путешествие в Арзрум». Судя по изображениям Александра Осиповича, они невысокие (ростом в холке не выше 1,33 м), но крепкие, выносливые, неприхотливые, способны выносить тяготы похода даже на пересеченной местности, ходить под вьюком и питаться подножным кормом. Время от времени художник фиксировал обыкновенных крестьянских мерин и кобыл, каковых брали под седло за неимением ремонтных (подходящих для кавалерии).

Современников не могли не поразить эти «сыны степей», как явствует из письма британки М. Вильмот, ее описания пора-

зительно напоминают персонажей Орловского, поэтому привожу их полностью: «Сегодня мы ходили смотреть на башкирский полк, вступающий в город (в Москву. — *О.Ш.*). Этот дикий с виду народ живет на самой окраине Сибири. Европейскому глазу, привыкшему к строгому строевому порядку, сегодняшняя кавалькада показалась бы какой-то толпой, Бог знает как собранной и посаженной на кошек вместо лошадей. Однако это не так. Их пестрые одеяния привычны им, просторны и удобны. За спиной на кожаном ремне башкиры вешают луки и колчаны со стрелами, а еще они вооружены пистолетами, ружьями и длинными пиками, причем пики эти привязаны к правой ноге ремнями и, видимо, не доставляют их владельцам особых неудобств. Их походные мешки наполнены всем необходимым, седла увешаны снаряжением и провизией, а когда провизии нет, они с большим удовольствием едят сырую конину. Лицами они очень похожи и отличаются друг от друга лишь тем, что у одного лицо длинное, у другого — широкое или узкое, квадратное или круглое, коричневое или темно-коричневое, желтоватое или красноватое. Полк состоит из 1047 человек. Он разделяется на роты, и во главе каждой шел устрашающий оркестр, издававший пронзительные и монотонные звуки, причем на лицах музыкантов была улыбка и выражение крайнего самодовольства. Но музыкальных инструментов у них не было. Башкирские шапки очень теплые и самых разнообразных форм и расцветок: одни в форме сахарной головы, другие — круглые, третьи — квадратные, но все с бархатной тульей и оторочены мехом; носят их низко надвинутыми на уши. Лошадки у башкир очень маленькие, но сильные и выносливые... Их офицеры отличаются от солдат лишь одеждой — она напоминает старые балахоны» [8, с. 409–410].

Денису Давыдову тоже запомнилось, как в конце Прусской кампании 1807 г. к русской армии присоединилось несколько башкирских полков: «Вооруженные луками и стрелами, в вислouxих шапках, в каких-то кафтанах вроде халатов и на лошадях неуклюжих, малорослых и тупых, эти жалкие карикатуры удалых черкесских наездников присланы были в арберггард, — как нас уверяли тогда, — с намерением поселить в Наполеоне мысль о восстании на него всех народов, подвластных России, и тем устроить его... Я не спорю, что при вторжении в какое-либо ев-

ропейское государство регулярной армии нашей... тучи уральцев, калмыков, башкирцев, ринутых в объезд и в тыл неприятельским войскам, умножат ужас вторжения. Их многолюдство, их наружность, их обычаи, их необузданность, приводя на память гуннов и Аттилу, сильно потрясут европейское воображение и, что еще не менее полезно, вместе с воображением и съестные и военные запасы противной армии... Как бы то ни было, но французы и те из русских, которые впервые увидели башкирцев, встретили их единомушным смехом, — достойное приветствие воинственной красотой — безобразия, просвещением — невежества». Впечатление от вида этих людей Давыдов подкрепляет рассказом о том, как стрела одного из них пронзила... нос неприятельского штаб-офицера, имевший значительную длину, и застряла! Лекарь осмотрел несчастного и уже собирался перепилить древко с двух сторон, когда башкир, пустивший стрелу, заявил, что для сохранения ее в целостности надо вырвать вон, однако вмешательство русских офицеров спасло беднягу-француза от потери носа [6, с. 84—86]!

«Французы, — припоминал подобный эпизод, произошедший в Тильзите во время знаменательной встречи Александра I и Наполеона, служивший тогда егерским обер-офицером Я.О. Отрощенко, — просили показать им наших купидонов, так называли они башкирцев-казаков, потому что они имели за плечами луки и колчаны, набитые стрелами. Они интересовались видеть этих людей еще более потому, что они (т.е. башкиры. — *О.Ш.*) несколько французских офицеров-кавалеристов поймали арканами и взяли в плен» [7, с. 36].

Не посрамили себя башкирские воины ни в период Отечественной войны, ни во время заграничных походов: к примеру, в рапорте на имя начальника штаба корпуса под командованием П.Х. Витгенштейна генерала Ф.Ф. Довре знаменитый тогда партизан и будущий шеф жандармов генерал-майор А.Х. Бенкендорф отмечал штаб- и обер-офицеров состоящего под его началом 1-го Башкирского полка, «которые за оказанные неоднократно противу неприятеля отличные храбрости и своею деятельностью и ревностию к службе достойны внимания к высочайшему утверждению в настоящие чины». В поданном наградном списке значится 17 имен отличившихся в деле 22 февраля 1813 г., в том числе старшины Кумлугилда (или Кутлу-

гильдий в другом документе) Тимирович и Абдулла Аргамбаис и есаул Кучурбаис Хусейн, первые из которых представлены к ордену Св. Анны 2-й степени, а третий — к ордену Св. Владимира 4-й степени. Строки документа разъясняют причину награждения: «Ходили в атаку с отличною храбростию, которую уже неоднократно оказывали противу неприятеля, поражая врагов своими ударами, чем давали собою пример товарищам и подчиненным» [14, с. 479—480].

Методы ведения войны у степных народов несколько не изменились со Средневековья, а их кажущаяся на первый взгляд дикость европейцев попросту шокировала. «Варварами» и «Северными амурами» (или «Сибирскими») называли их французы за то, что они, словно бог Купидон, пускали стрелы. Так, известный кавалерийский офицер Первой империи М. де Марбо описывает эпизод сражения при Лейпциге в 1813 г., когда множество номадов, беспорядочно напав, «подобно стаду баранов», засыпали наполеоновские войска градом стрел — «этим смехотворным оружием» и один четырехфутовый дрот легко ранил самого рассказчика, а другой «снаряд» поразил насмерть солдата из его полка, напугав остальных, хотя в целом произведенный эффект оценивался мемуаристом как ничтожный [13, с. 74].

Иного мнения придерживался соотечественник Марбо — путешественник и писатель Ж.-Б. Бретон, издавший в Париже в 1813 г. книгу «Россия, или Нравы, обычаи и костюмы жителей всех провинций этой империи»: «Башкиры — прекрасные наездники и отменные стрелки. Для этих смелых воинов царская служба не ярмо — это их долг, который они исполняют с радостью... Башкирские воины вооружены длинной пикой, украшенной флажком, по которому они определяют офицера, саблей, луком и колчаном с двадцатью стрелами. Луки у них небольшие, имеют типичную азиатскую форму и, как правило, грубо выделаны. На наконечниках стрел мало перьев. Однако стреляют они отменно, с удивительной меткостью (разрядка моя. — *О.Ш.*)» [4, с. 172].

Имеется еще один иконографический памятник на «кочевническую» тему, анализ которого опровергает устоявшуюся атрибуцию. Башкирский республиканский художественный музей имени М.В. Нестерова в Уфе обладает интересным живописным

произведением Орловского, датированным 1823 г. «Художник, восхищенный храбростью воинов-башкир, которых офицеры Наполеона прозвали «северными амурами» за их меткость в стрельбе из лука, создал ряд акварелей, одна из которых — «Всадник-башкир» — особенно привлекает посетителей. Орловский этнографически точно передал типаж, вооружение и одежду воина: лук, колчан со стрелами, кинжал» — такую аннотацию составила к этой работе обозреватель музейной экспозиции и аналогичное название указанной картины встречается во многих публикациях, в том числе в монографии Э.Н. Ацаркиной [3, с. 95; 15, с. 8,10].

Вынужден не согласиться с таким некомпетентным мнением, ибо костюмы и экипировка персонажей (это групповая композиция с боем у земляного укрепления вдалеке) не соответствуют известным описаниям и изображениям башкир (в том числе самого Орловского). Скорее их можно идентифицировать с крымскими татарами, ногайцами либо кабардинцами (что подтверждается и характерным тавром на конском крупе), т.к. выглядели они схоже и не имели четко установленной формы одежды: шапки — у одного всадника, верхом на вздыбленном скакуне, из рыжеватой овчины (?), у скачущих следом на гнедых лошадях — иссиня-черного сукна «татарки» с узким барашковым околышем и шаровидной тульей с делением на «дольки», расширенные белой тесьмой, черные или темно-синие чекмени с белой выпушкой и газырями на груди, зауженные книзу шаровары цвета черкески с белой тесьмой вдоль ноги у одних, и «ногавицы» желтого цвета поверх штанов, с чувяками, у главного героя; вооружение видно только у фигуры на первом плане и представлено восточной саблей с крестовиной и кинжалом, а также луком и колчаном с расписанной узором крышкой. По богатой серебряной насечке на оружии и упряжи можно сделать вывод, что на первом плане перед нами знатный воин — «уздень» (князь) или «джигит».

Холодное оружие наездника — предмет гордости и престижа у горцев и всех кочевников вообще — наверняка изготовлено в Кубачи или в Амузги (Дагестан), которые исстари являлись центрами такого производства на Северном Кавказе. Известный мне музейный экземпляр сабли, сопоставимый с нарисованным, вы-

полнен из дамасской стали: его рукоять обложена рогом домашнего животного, общая длина — 90,5 см, длина клинка — 82 см и ширина — 3,5 см. Амузгинские клинки, например, пользовались такой славой, что их имели и Тамерлан, и Наполеон, и Александр I, и они почитались самым дорогим подарком. Знаток оружия, Орловский даже запечатлел себя в начале 1820-х гг. в типично горском наряде, с богато декорированной кавказской шашкой и кинжалом на поясе.

Вернемся к образу «абрека» с полотна из экспозиции художественного музея Республики Башкортостан. Изысканное золотое шитье на почти черном фоне чепрака черкесского типа, однако уздечка самая простая, взамен седла наброшена шкура бурого медведя. Кавказское седло, подобное изображенному, хранится в ГИМ: оно изготовлено из дерева и кожи, с галуном и теснением; длина полка — 39 см, ширина — 28 см, высота передней луки — 27 см, задней луки — 21 см, высота стремян — 12 см, а ширина их основания — 12,5 см.

Аргамак (конь восточных кровей) явно горской породы, «кабардинец» или «карабах», редкой серой, фактически белой, масти (у прочих джигитов — темных) с горбоносым профилем головы, мускулистой шеей, спущенным крупом и весьма крепкими ногами, что позволяло таким лошадям преодолевать любые препятствия, спокойно передвигаться по горным склонам и переносить температурные перепады. Движения скакуна гордые, свободные и даже элегантные, шаг ускоренный, что рука художника зарисовала исключительно точно.

Кобылица молодая,
Честь кавказского тавра,
Что ты мчишься удалая?

— воспел такую лошадь Пушкин.

Витязь, попавший в поле зрения польско-русского рисовальщика, гармонирует и с мастерским наброском истинного кавказца из одноименной повести М.Ю. Лермонтова (правда, автор имел в виду русского офицера из служивших в николаевское царствование на Кавказе, но в данном случае это не важно, т.к. реалии те же, а главное — это визуальный образ и стиль жизни), указавшего, что того позволяет узнать «шашка, истинная гурда

(так горцы называли сабли наилучшей выделки; по одной из легенд, название произошло от клича “смотри!”), с которым некий мастер перерубил другой клинок в доказательство своего мастерства. — *О.Ш.*), кинжал — старый базалай (от имени знаменитого кумыкского оружейника, чьи клинки были на редкость прочны. — *О.Ш.*), пистолет закубанской отделки, отличная крымская винтовка, которую он сам смазывает, лошадь — чистый шаллох (от Шаллоха, или Шолока, на Западном Кавказе, известного своим коннозаводческим хозяйством. — *О.Ш.*) и весь костюм черкесский, который надевается в важных случаях и шит ему в подарок какой-нибудь дикой княгиней... Он равно в жар и в холод носит... ахалук (или “архалук”, т.е. полукафтан из шерстяной или шелковой ткани, собранный на талии. — *О.Ш.*) на вате и на голове баранью шапку;... бурка — его тога, он в нее драпируется; дождь льет за воротник, ветер ее раздувает — ничего! бурка, прославленная Пушкиным, Марлинским и портретом Ермолова (кисти Дж. Доу. — *О.Ш.*), не сходит с его плеча, он спит на ней и покрывает ею лошадь; он пускается на разные хитрости и пронырства, чтобы достать настоящую андийскую (от местности Анди в Дагестане, где изготавливались самые лучшие бурки. — *О.Ш.*) бурку, особенно белую с черной каймой внизу, и тогда уже смотрит на других с некоторым презрением» [12, с. 592].

По тематике вышеописанным произведениям Орловского близка автолитография 1820 г., сопровождаемая в печатных изданиях неверной аннотацией «Линейные казаки», хотя оригинальное название тетради художника с этим рисунком звучит по-французски как «*Patrouilles de kirguises et de cosaques de la mer Noire...*», то есть «Разъезды киргизов и черноморских казаков...» (похоже, из-за этой надписи чуть ли не всех иррегулярных кавалеристов в альбомах Орловского позднее «записали» в киргизы) [11, с. 68]. И все-таки кто же здесь представлен?

Особенная от других казачьих частей манера ношения одежды, шапки со шлыком и султаном, петлицы гвардейского образца на воротнике и обшлагах, гарусные эполеты (до конца 1814 г. на плечах носились переплетенные жгуты), верхние полукафтаны с высунутыми сквозь прорези в них рукавами нижних кафтанов, широкие шаровары, — не оставляют сомнений в том, что это — чины лейб-гвардии Черноморского эскадрона, ранее — сотни.

Пики в походном положении за спиной и нагайки под рукой, малорослые степные «полукровки», покрытые характерными чепраками с «подушками» привносят в штудию ощущение реалистичности. Орловский зарисовал лейб-черноморцев именно такими, какими они прошли всю Отечественную войну и заграничные походы 1813—1814 гг. Их храбрость, прежде всего в сражениях при Витебске, Тарутине, Лейпциге (где, в частности, они лихой атакой опрокинули прорвавшихся французских кирасир и спасли тем самого Государя) и Фер-Шампенуазе, послужила причиной награждения их серебряными трубами и именным указом император Александр Павлович повелел «содержать оную (Черноморскую сотню) во всем на положении лейб-казачьего полка, оставляя только форму обмундировки в настоящем виде» [5, с. 122].

Поданный эффектно «Портрет М.И. Платова верхом на лошади» (исполнен в 1812—1813 гг.) предлагает тот образ лихого казачьего атамана, который сложился у современников: лицо с изящными усами идентично большинству его изображений, включая портрет кисти Дж. Доу, шапка черной смушки набекрень с серебряными этишкетными шнурами, свисающим справа суконным шлыком красного цвета и «челенгой» (особого вида султаном, положенным при парадной форме генералам Войска Донского) из белых, с черно-оранжевым основанием, петушиных перьев в серебряной оправе слева. Чекмень темно-синего цвета (носился с 1 сентября по 1 мая, что позволяет локализовать действие по времени года), со скошенным воротником и обшлагами той же расцветки, с общегенеральским шитьем в виде серебряных дубовых листьев на воротнике, обшлагах и клапанах (видный униформолог дореволюционной России Г. Габаев утверждает, что последних не было) обшлагов, с серебряными «снурками» на плечах, с серебряным шарфом с кистями, развевающимися позади; темно-синие шаровары с золотым (возможно, ошибка, т.к. по стилю формы логичнее серебряный) двурядным лампасом, и со шпорами на сапогах, хотя казаки заменяли их нагайкой; синего сукна четырехугольный чепрак с широкой обкладкой по краю и вензелем Александра I в углу из золотого галуна, хотя естественнее из серебряного; тонкие черные ремни с серебряными деталями составляют конскую узду.

Наградные знаки казачьего атамана состоят из голубой муаровой ленты Св. Андрея Первозванного (коим граф был удостоен

за сражение при Лейпциге, что позволяет датировать произведение концом 1813 г., с другой стороны, отсутствует нагрудный портрет императора с алмазами, полученный Платовым ранее), одетой через левое плечо (по статуту полагалось через правое, однако на многих изображениях Матвея Ивановича представлено так, как у Орловского), звезд этого ордена, Св. Георгия и Св. Александра Невского, покрытый красной эмалью золотой крест которого хорошо виден вместе с белым георгиевским крестом 2-го класса на черно-оранжевой ленте из воротника. Булава — символ гетманской власти, позолочена и навершие ее покрыто драгоценными камнями; сабля в казачьем стиле, с серебряным темляком, в ножнах на цепочках вместо пасовых ремней с узким поясом, к которому они крепятся. Скачущие донцы и башкиры (последние в однобортных халатах с желтой каймой и рысьих шапках), предводимы казачьим урядником, отличающимся от генерала тем, что султан у него на шапке — белый с черной верхушкой, серебряное шитье на воротнике иного рисунка, через левое плечо — черная лягушачья перевязь с посеребренными аксессуарами, а на поясе — кушак.

Взмахнув булавой, Матвей Иванович призывает своих воинов в атаку, подняв на дыбы серого дончака с пеной у рта. Заинтересованность Орловского в этой исторической личности вряд ли была случайной, учитывая огромную популярность Платова, в котором как бы персонифицировалась громкая казачья слава, добытая в войнах с наполеоновской Францией, за что атаман Войска Донского был удостоен Александром I желанного графского титула с правом передачи своим потомкам.

Хвала, наш Вихорь-Атаман,
Вождь невредимых, Платов!
Твой очарованный аркан
Гроза для супостатов.
Орлом шумишь по облакам,
По полю волком рыщешь,
Летаешь страхом в тыл врагам,
Бедой им в ухо свищешь...

— воспевал его В.А. Жуковский.

Джеймс Годби, известный британский гравер и художник, взял именно это изображение с надписью «Граф Платов Войска

Донского Войсковой Атаман», изготовив по заказу принца-регента Англии его уменьшенную копию на меди (33,6 x 26,4, Нац. музей в Варшаве), что произошло в Лондоне 11 июля 1814 г., как значится на оригинале [1, с. 320, 322]. Не это ли свидетельство признания таланта Орловского в Европе?

Раскрашенная гравюра французского скульптора М. Дюбур(г)а, по более раннему утраченному оригиналу Орловского, с изображением Д.В. Давыдова, была впервые напечатана 20 января 1814 г. Эдвардом Ормом, «издателем Его Величества и Его Королевского Высочества Принца-регента», в его типографии на Бонд-стрит (угол Брук-стрит) в Лондоне. Цветная акватинта (59,5 x 45,8, Нац. музей в Кракове) запечатлела облик легендарного партизана таким, каким он был весь 1812 г. и оставался до апреля следующего года, когда вернулся в действующую армию и вновь надел гусарский мундир: лицо с вздернутым носом и черноволосой курчавой бородой, черная тыквообразная шапка — «татарка», с расшитыми серебряной тесьмой «дольками» и околышем, черный галстук на шее и того же цвета черкеска с «газырями» (или чекмень), отделанная по краям серебряным галуном, единственная регламентированная деталь — повязанный на талии офицерский шарф из серебряных нитей с кистями и кавказская шашка в посеребренных ножнах, серые шаровары с двурядной серебряной выпушкой (по словам Дениса Васильевича, он носил красные брюки) с двойным серебряным лампасом и короткие черные сапожки без шпор. Мрачноватое и однообразное по тону одеяние вкупе со славой удалого партизана вполне объясняют прозвище, данное ему иностранцами, если верить некоторым сообщениям, что указано в англоязычной аннотации: «Полковник Денис Давыдофф, прозванный “Черным Капитаном”, полковник русских Ахтырских гусар. Первый офицер, который выделился как Партизан в кампании 1812 г. Он производил ужас на общего врага на линиях французских коммуникаций, под именем Черного Капитана. Полковник — владелец деревни Бородино, где состоялось известное сражение, и также выдающийся поэт (перевод мой. — *О.Ш.*)» [1, с. 321; 6, с. 239].

Жуковский посвятил и ему восторженные строки:

Давыдов, пламенный боец,
Он вихрем в бой кровавый;

Он в мире счастливый певец
Вина, любви и славы.

Со слов Давыдова, в начале своей партизанской эпопеи он вынужден был сменить шикарный гусарский костюм на простонародный и забыть про бритые, ибо не различающие мундиров мужики нередко принимали «своих» за «чужих», берясь за топоры и вилы. Впоследствии Денис Васильевич воевал уже в другом наряде, выполненном в весьма популярном в то время стиле, сложившемся под влиянием крымских и ногайских конников, входивших в русские войска, и красочно описанный в рассказе о занятии отрядом Давыдова в марте 1813 г. Дрездена: «До рассвета я велел партии готовиться к парадному вступлению в город, то есть чиститься и хóлиться; надо было блеснуть, чем бог послал. Сами мы нарядились в самые новые одежды. Я тогда носил курчавую, черную, как крыло ворона, и окладистую бороду; одежда моя состояла в черном чекмене, красных шароварах и в красной шапке с черным околышем; я имел на бедре черкесскую шашку и ордена на шее: Владимира, Анну, алмазами украшенную, и прусский «За достоинство» («Pour Le merite». — *О.Ш.*), в петлице — Георгия. Храповицкий и Чеченский были в подобной же одежде; но Левенштерн в пехотном мундире, так же как и Бекетов с Макаровым в ментиках их полка (т.е. Ахтырского гусарского. — *О.Ш.*) и Алябьев в мундире казачьего графа Мамонова полка» [6, с. 278]. Годы спустя, в стихотворении «Партизан» гусарский поэт так изобразил себя:

Начальник, в бурке на плечах,
В косматой шапке кабардинской...

Посадка персонажа в седле, с согнутыми в коленях ногами, характерная для казаков и кочевников, передана с особой тщательностью. Серой масти лошадка, на которой восседает Давыдов, своим экстерьером абсолютно идентична казачьим. Двое гусар, скачущих за начальником партии, должны относиться к Ахтырскому гусарскому полку, где служил в это время Денис Васильевич, однако расцветка обмундирования странная: вместо показанных здесь белых кутасов ахтырцы носили желтые, такого же цвета были шнуры на ментиках и доломанах, которые, как хорошо видно, «строились» из коричневого сукна, ташка с царским

вензелем и вальтрап должны быть такими же, с желтой выкладкой (причем на вальтрапе она была выложена «городками»), зато кивера «с развалом» и без султанов показаны вполне реалистично. Пейзажный фон составляют дерево с раскидистой кроной у дороги, шалаши или палатки с силуэтами воинов у походного костра в поле, что весьма напоминает мизансцену, «набросанную» К. Рылеевым:

В лесу дремучем, на поляне
Отряд наездников сидит,
Окрестность вся в седом тумане;
Кругом осенний ветер шумит,
На тусклый месяц набегают
Порой густые облака;
Надулась черная река,
И молнии вдали сверкают.
Плащи навешаны шатром
На пиках, в глубь земли вонзенных;
Биваки в сумраке ночном,
Вокруг костров воспламененных!
Средь них толпами удалцы:
Ахтырцы, бугцы и донцы.
Пируют всадники лихие,
Свершив отчаянный набег.

Подводя черту, хотелось бы отметить: при создании своих произведений Орловский не только сам вдохновлялся казачьей и кочевой романтикой, но и удовлетворял насущные запросы европейского общества, увлеченного интересом к Востоку и России; его рисунки, литографии и полотна, особенно с изображением воинов степей и гор Евразии, отличает аутентичность и даже перфекционизм при передаче деталей. Они имеют неоспоримую ценность при изучении наполеоновской эпохи; свежесть и непосредственность восприятия действительности, типичность образов и неподражаемость исполнения сделали работы Орловского «узнаваемыми».

Акварельные портреты известных личностей, как и зарисовки анонимных иррегулярных воинов русской армии, созданные Орловским в 1800—1820-е гг., стали своеобразной галереей эпохи Отечественной войны, близкой и понятной современни-

кам. Герои великой драмы — чаще не коронованные особы, а рядовые воины и любимые простым людом военачальники — буквально ожили благодаря мастерству художника, не только не растворившись в безликой «массовке» композиции, но приобрели четко выраженную индивидуальность, образность, народность и вместе с тем бессмертие.

Список литературы

References

1. Александр Осипович Орловский. 125 лет со дня смерти 1777—1832. Выставка произведений. Государственная Третьяковская галерея — Национальный музей в Варшаве. Каталог / Под общей ред. Г.А. Недошивина. М., 1958.

Alexander Osipovich Orlovsky. 125 years from his death 1777—1832. An exhibition. Tretyakov State Gallery — The National museum in Warsaw. Moscow, 1958.

Aleksandr Osipovich Orlovskij. 125 let so dnja smerti 1777—1832. Vystavka proizvedenij. Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja — Nacional'nyj muzej v Varshave. Katalog // Pod obshhej red. G.A. Nedoshivina. M., 1958.

2. Александр Осипович Орловский (1777—1832). Альманах. Вып. 42 // Авт. вст. ст. Н. Соломатина. СПб., 2002.

Alexander Osipovich Orlovsky (1777—1832). Almanach. Issue 42. // Foreword by Solomatina N. Saint-Petersburg, 2002.

Aleksandr Osipovich Orlovskij (1777—1832). Al'manah. Vyp. 42 // Avt. vst. st. N. Solomatina. SPb., 2002.

3. *Ацаркина Э.Н.* Александр Осипович Орловский. М., 1971.

Atsarkina E. Alexander Osipovich Orlovsky. Moscow, 1971.

Acarikina Je.N. Aleksandr Osipovich Orlovskij. M., 1971.

4. Вклад Башкирии в победу России в Отечественной войне 1812 года: Сборник документов и материалов / Сост. Р.Н. Рахимов и др. Уфа, 2012.

Bashkiria's contribution to the victory of the Russian Empire in the Patriotic War of 1812. A collection of documents and materials / Ed. by R. Rakhimov et al. Ufa, 2012.

Vklad Bashkirii v pobedu Rossii v Otechestvennoj vojne 1812 goda. Sbornik dokumentov i materialov / Sost. R.N. Rahimov i dr. Ufa, 2012.

5. *Габеев Г.С.* Роспись русским полкам 1812 года. Киев, 1912.

Gabayev G. A list of Russian regiments from 1812. Kiev, 1912.

Gabaev G.S. Rospis' russkim polkam 1812 goda. Kiev, 1912.

6. *Давыдов Д.В.* Военные записки. М., 1982.

Davydov D. Military notes. Moscow, 1982.

Davydov D.V. Voennye zapiski. М., 1982.

7. Записки генерала Отрошенко. М., 2008.

The notes of general Otroschenko. Moscow, 2008.

Zapiski generala Otroshhenko. М., 2008.

8. Записки княгини Дашковой. Письма сестер Вильмот из России. М., 1991.

The notes of Princess Dashkova: The letters of Vilmont sisters from Russia. Moscow, 1991.

Zapiski knjagini Dashkovej. Pis'ma sester Vil'mot iz Rossii. М., 1991.

9. «Здесь, на полях Бородина, с Россией билася Европа...» Выставка, посвященная 195-летию Бородинской битвы. Альбом-каталог: Рук. проекта М.Р. Черепашенец, директор Государственного Бородинского военно-исторического музея-заповедника. М., 2007.

“Here, on fields of Borodino, Europe fought with Russia...” Exhibition commemorating the 195th anniversary of the Battle of Borodino. Indexed album: Project manager Cherepashenets, State Borodino War and History Museum and Reserve. Moscow, 2007.

«Zdes', na poljah Borodina, s Rossiej bilasja Evropa...» Vystavka, posvjashennaja 195-letiju Borodinskoj bitvy. Al'bom-katalog: Ruk. projekta M.R. Cherepashenec, direktor Gosudarstvennogo Borodinskogo voenno-istoricheskogo muzeja-zapovednika. М., 2007.

10. И Париж видали мы...: Автор-сост. Р.Н. Рахимов. Уфа, 2012.

And we have seen Paris...: Compiled by R. Rahimov. Ufa, 2012.

I Parizh vidali my...: Avtor-sost. R.N. Rahimov. Ufa, 2012.

11. *Коростин А.Ф.* Русская литография XIX века. М., 1953.
Korostin A. Russian lithography in the XIX century. Moscow, 1953.
Korostin A.F. Russkaja litografija XIX veka. M., 1953.
12. *Лермонтов М.Ю.* Кавказец // Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1990.
Lermontov Yu. The Caucasian Veteran // Lermontov Yu. Works in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1990.
Lermontov M.Ju. Kavkazec // Lermontov M.Ju. Sochinenija: V 2 t. T. 2. M., 1990.
13. Мемуары генерала барона де Марбо. М., 2005.
The Memoirs of General Baron de Marbot. Moscow, 2005.
Мемуары генерала барона де Марбо. М., 2005.
14. Народное ополчение в Отечественной войне 1812 года: Сборник документов / Под ред. Л.Г. Бескровного. М., 1962.
The People's Volunteer Corps during the Patriotic War of 1812: A collection of documents / Ed. by L. Beskrovny. Moscow, 1962.
Narodnoe opolchenie v Otechestvennoj vojne 1812 goda: Sbornik dokumentov / Pod red. L.G. Beskrovnogo. M., 1962.
15. *Севастьянова И.* Башкирский художественный // Юный художник. 1988. №8.
Sevastianova I. Bashkir Nesterov Art Museum // Yuniy khudozhnik. 1988. No.8.
Sevast'janova I. Bashkirskij hudozhestvennyj // Junyj hudozhnik. 1988. No.8.
16. *Шереметьев О.В.* Наполеоновская эпоха в батальной и портретной живописи России и Европы конца XVIII — начала XX в.: Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Барнаул, 2010.
Sheremetjev O. The epoque of Napoleon in military and portrait painting in Russia and Europa at the end of the XVIII – beginning of the XX century: Dissertation for a degree of D.Sc. (Art Criticism).Leningrad, 1989.
Sheremet'ev O.V. Napoleonovskaja jepoha v batal'noj i portretnoj zhivopisi Rossii i Evropu konca XVIII — nachala XX v.: Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedenija. Barnaul, 2010.

Данные об авторе:

Шереметьев Олег Васильевич — доктор искусствоведения, кандидат культурологии; Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, гуманитарный факультет, доцент. E-mail: o.v.sheremetev@mail.ru

Data about the author:

Sheremetev Oleg — Doctor of Art Criticism, PhD in Cultural studies, do-
cent, Faculty of Humanities, Polzunov Altay State technical university (Alt-
STU) Barnaul, Russia. E-mail: o.v.sheremetev@mail.ru

Т.Э. Асагуров

*Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия*

РАННИЙ М. САРЬЯН. СТАНОВЛЕНИЕ МАСТЕРА

Аннотация:

В статье исследуется ранний период творчества Мартироса Сарьяна, начиная с учебы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, вплоть до знаменитого путешествия по Востоку (Турция, Египет, Персия) в 1910—1913 годах. Прослеживается становление творческого пути большого национального мастера, который прошел через влияние русского символизма в практике «Голубой розы» и новейшего французского искусства, познакомившись с работами импрессионистов: В. Ван Гога, Гогена, А. Матисса. Рассматриваются его работы 1903—1909 годов и произведения, созданные после восточного путешествия, представляющие сложившийся оригинальный стиль мастера.

Ключевые слова: М. Сарьян, «Голубая роза», символизм, «Сказки и сны», акварель, темпера, художники Армении, Восток, фовизм.

T. Asaturov

*Russian University of Theatre Arts — GITIS,
Moscow, Russia*

EARLY M. SARYAN. BECOMING AN ARTIST

Abstract:

The article focuses on the early period of M. Saryan's art — from his study at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture and up to the famous journey to the East (Turkey, Egypt, Persia) in 1910—1913. It marks the breakthrough in the development of the professional skills of a great national artist who was influenced by Russian symbolism through «The Blue Rose» circle and also by the latest French art of the period as he became acquainted with the works of the Impressionists — V. van Gogh, Gauguin, Henri Matisse. The author gives an overview of the period covering six years — from 1903 to 1909 years as well as the works created after traveling east, that show the individual style of the artist.

Key words: M. Saryan, «The Blue Rose» symbolism, «Tales and Dreams», watercolor, tempera, artists of Armenia, the East, fauvism.

Искусство Мартироса Сарьяна — выдающееся явление в истории искусства — принадлежит равно армянской, русской и мировой художественной культуре. Первые его рубежи были положены в России: учеба, первое участие в выставках, профессиональное и общественное признание. Его имя тогда прочно связалось с такими вехами в истории русского искусства начала XX века, как выставки художественного объединения «Голубая роза» и символистского журнала «Золотое руно». Долгое время именно эти обстоятельства были серьезным препятствием к изучению раннего творчества Сарьяна.

Новую страницу в истории исследования «раннего Сарьяна» открыли работы российских и армянских искусствоведов 1990—2000-х годов.

Изучение творчества Сарьяна от первых ученических работ 1898 года до ставших классикой искусства XX века произведений 1900—1910-х годов дает целостную картину становления и развития творчества художника, выявляет специфику живописного языка и образного строя мастера.

Сарьян родился в 1880 году в многодетной семье и рос вдали от Армении, в Новом Нахичеване. Предки художника переселились около шестисот лет назад из разрушенной армянской столицы Ани¹ в Крым, а во времена Екатерины II — на берега Дона. Новый Нахичевань, или Нор-Нахичеван, был основан еще в конце XVIII века христианами-переселенцами из Крыма, преимущественно армянами и греками. Екатерина II, подписала дарственную грамоту армянским колонистам, разместившимся на правом берегу Дона. Ново-Нахичеванская диаспора получила множество льгот и привилегий, по существу национальную автономию, что способствовало развитию городской жизни, сохранению национальных обычаев, традиций, культуры. Город, в котором прошло детство Мартироса Сарьяна, органично вписывался в многонациональную культуру России. Так, в центре главной площади был поставлен памятник Екатерине II, работы М.А. Чиждова по рисунку М.О. Микешина. Идея создания памятника принадлежала деду известной писательницы Мариэтты

¹ Ани — древний город Армении, известен ещё с V в. как крепость армянских князей.

Шагинян (Я.М. Хлытчеву). Город долго сохранял свой армянский колорит, даже после того, как слился с Ростовом-на-Дону, став его районом (1928). До конца своих дней Мартирос Сарьян не порывал связи с армянской общиной города. Он говорил, что в его формировании человека и художника определяющую роль сыграли годы детства, проведенного в Нахичевани-на-Дону, с его национальным колоритом, музыкой.

Именно с детских лет у Сарьяна рождается пантеистическое чувство: «Человек — самое чудесное творение природы. Человек — сама природа. Только через человека природа познает самое себя. И в этом — величайшее счастье человека. Гигантская, бесконечная природа — и небольшое существо, несущее в себе это беспредельное величие. Природа создала человека, щедро наделив его всем, всем... Дала человеку мать. Дала ему разум. А ведь тебя могло и не быть, могло случиться, что ты не существовал бы. Но вот природа сотворила чудо — из “ничего” появился человек» [8, с. 12].

Сарьян окончил общеобразовательное армяно-русское городское училище в 1895 году. Старший брат Ованнес, взявший на себя заботу о нем после смерти отца, отправляет семнадцатилетнего Мартироса в Москву учиться живописи.

Осенью 1897 года, выдержав вступительные экзамены в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, Сарьян становится учеником в лучшем, как он считал, российском училище.

Окончив в 1900 году фигурный класс училища, Сарьян осенью того же года поступил в натурный класс, где год продолжал заниматься рисунком, а следующие два — живописью.

Преподавателями Сарьяна в натурном классе были художники, участники передвижнических выставок — В.Н. Бакшеев, А.Е. Архипов и Л.О. Пастернак. В 1902 году он окончил натурный класс и пришел к выводу, что совершенствовать свою технику должен под руководством В.А. Серова и К.А. Коровина в мастерской по портрету и жанру. Ему повезло с учителями — он занимался в классах выдающихся русских живописцев. По словам Сарьяна, «в училище были приглашены лучшие московские художники того времени» [8, с. 20].

В эти годы формирование Сарьяна как художника приобретает осознанность и целеустремленность. Не менее важную,

может быть, решающую роль для него сыграли поездки в Армению (1901—1903). Сегодня хорошо известен маршрут его поездок. В 1901 году со своим товарищем по училищу Геворком Миансаряном он едет через Тифлис, Лори в Ереван. В следующие годы он смог посетить Ширак, Ани, Эчмиадзин. К Ани его влекло семейное предание, говорившее, что его предки были выходцами из этой древней столицы Армении. Он был под сильным впечатлением от величия Анийского собора X века, от Санаинского и Ахпатского монастырей X—XII веков. Известна фотография Сарьяна в группе друзей на фоне большого хачкара в Санаине. Его не могли не волновать геометрические и растительные орнаменты каменной Армении, их изящный и мощный рельеф. Не тогда ли зарождается в его художественном сознании тяготение к декоративным композициям, чувство живой, играющей светом, разнообразной и живописной плоскости, удивительное соединение декоративного и конструктивного начал в его живописи. Характерно, что свои записи в записных книжках он делает по-русски, иногда вставляя армянские слова.

Вспоминая свои первые поездки в Армению, он пишет: «А описывать Ани невысказимо. Ани надо видеть...» [8, с. 54]. В Армении Сарьян в полной мере осознал, что его учителем должна быть природа: «Сверкающие снежные горы, суровые скалы, ущелья с быстротечными реками, теснины, зеленые холмы, один за другим тянущиеся к синееющим вдали горным хребтам и тающие в молочной синеве неба, пасущиеся в долинах стада, караваны верблюдов,двигающиеся по розовато-желтой пыли равнин, — все это производило на меня огромное впечатление; полученные мной за годы учения знания были бессильны отобразить их. Они требовали нового языка, новых решений. Действительно, обычная цветовая гамма серых оттенков была очень бедна для перенесения на холст этого красочного богатства» [там же, с. 69].

В Москве, где учился Сарьян, была уже в то время значительная армянская диаспора, с тесным общением на родном языке, с вечерами и музыкой. Сарьян не мог не знать своих соотечественников в большом и чужом для него городе. Он принимал участие в художественном оформлении армянских вечеров в Москве. Это были первые, может быть, несколько наивные опыты театрально-декорационного искусства, которые потом

разовьются в блистательное оформление национальной армянской оперы «Алмаст», а также других оперных драматических спектаклей. До нас дошел отзыв о первых декорационных опытах молодого художника. Газета «Русское слово» писала: «Неуклюжая, огромная эстрада обращена была в площадь старинного армянского города, расположившегося у подножия Арарата. Декорация, принадлежащая кисти Сарьяна, сделана превосходно» (9 декабря 1902 г.). Несомненно, что в успехе театрально-декорационного опыта Сарьяна отразились его поездки по Закавказью, предпринятые им в эти, еще ученические годы (1901—1903).

В 1898—1900 годах им было написано незначительное число живописных работ, которые носят скорее характер «семейных реликвий» [1, с. 35].

Но уже в 1901 году Сарьян создает ряд живописных этюдов, знаменующих собой вступление художника в заключительный, «пейзажный» этап ученического творчества. Вспоминая свое творчество ученического периода и, в частности, пейзажные этюды 1901—1905 годов, художник как-то заметил, что тогда у него «все получалось сумрачно, по-левитановски» [7, с. 2].

Конечно, Сарьян, занимаясь пейзажем, знал творчество живописцев-армян, входивших в обширный корпус мастеров искусства России. Репродукции с их картин печатались в различных журналах Москвы и Петербурга. Будущие армянские мастера учились не только в России, но во многих школах и академиях Европы. В. Суреньянц, А. Акопян, А. Коджоян — в Мюнхенской Академии художеств, Ф. Терлемезян, С. Атаджанян, А. Гюрджян — в академии Жюльена в Париже, А. Махоян — в Берлине. М. Сарьян, Г. Якулов, В. Суреньянц, А. Гюрджян испытали доминирующее влияние московской не школы, а скорее среды, с ее переменной художественных ориентиров, спорами в критике, обсуждениями текущих выставок. Эти процессы были недавно всесторонне исследованы в компетентной докторской диссертации Б.А. Зурабова «Творчество армянских художников конца XIX — начала XX века в контексте культурной жизни России».

Армянские художники примыкали к разным течениям в художественной жизни России. Они выставлялись в разных городах и

художественных обществах. Сарьян мог видеть, участь в Москве, работы старших соотечественников. Вардгес Суреньянц и Егише Татевосян еще с начала 1890-х годов экспонировались на выставках Московского общества любителей художеств и Московского Товарищества художников, а Геворк Башинджагян — в Обществе художников в Санкт-Петербурге. Передвижнический реализм и наступавший следом импрессионизм вытесняли романтическую линию в русском искусстве, представленную самым большим авторитетом в лице Ивана Константиновича Айвазовского (Ованнес Айвазян). Хотя Айвазовский сам изменялся в сторону реализма («Черное море», 1881), позднеромантическая живопись сохраняла притягательность даже в начале XX века. Достаточно назвать творчество А.И.Куинджи. К его живописи обращались, у него учились будущие мастера разных национальных школ — латыши В.Пурвит, Я. Вальтер, украинец В. Зарубин, Ф. Рушици, самый знаменитый из куинджистов — Н. Рерих. Армянский художник Геворк Башинджагян также принадлежал к романтическому направлению в живописи. В те молодые годы Сарьян прошел мимо пространственных и по-куинджевски светоносных картин Башинджагяна, хотя в зрелые годы называл его своим предшественником. Но романтический свет картин художников Юга он потом будет воспроизводить, усиливая цвет, чтобы в полную меру зазвучал свет. Это будут этапы формирования национальной школы живописи. Такую же светосилу мы позже увидим и в работах Минаса Аветисяна, одного из выдающихся современных мастеров Армении.

1903 год обозначил важный рубеж в искусстве Сарьяна. В это время он создал первые произведения, которые поставят его имя в ряд самых известных мастеров Серебряного века русского искусства. Это было начало серии работ, написанных в последующие несколько лет и объединенные художником под общим названием «Сказки и сны», и ряд акварельных листов, в которых отразилось юношеское романтическое увлечение волшебным и таинственным Востоком. Циклом «Сказки и сны» открывается этап раннего творчества Сарьяна, связанный с историей русского живописного символизма. Он был не столь продолжителен и длился в общей сложности около шести лет, но был насыщен углубленными поисками художника в области новых средств живописной выразительности.

Еще в училище Сарьян более всего был дружен со своим соучеником по мастерской Серова — Коровина Владимиром Половинкиным. Именно Половинкин сблизил Сарьяна с группой учеников, которые, как и Сарьян, искали новое не на путях импрессионизма или передвижнического реализма, а вглядываясь в разнообразные оттенки обширного и многообразного течения символизма, захватившего искусство Европы и России. Для Сарьяна вхождение в художественную жизнь начиналось с коллективного выступления в 1904 году, когда Петр Уткин, Павел Кузнецов — уроженцы Саратова, — организовали в Саратове выставку под названием «Алая роза», к участию в которой привлекли М. Сарьяна. Выставка открылась в колонном зале Саратовского дворянского собрания. Среди участников были также А. Арапов, Н. Сапунов, С. Судейкин, Н. Феофилактос. Почетными экспонентами выставки были М.А. Врубель и В.Э. Борисов-Мусатов. Творчество последнего оказывало в это время особенное влияние на молодых организаторов выставки. Само название выставки было связано с романтической драмой, написанной Саввой Мамонтовым, знаменитым меценатом. Сарьян был представлен пятью работами из цикла «Сказки и сны». Хотя «Алая роза» не привлекала к себе особого внимания критики, для Мартироса Сарьяна это было началом участия в художественной жизни России.

Следующим значительным этапом было участие Сарьяна в выставке «Голубой розы» 1907 года. Здесь развернуто, более полно и последовательно Сарьян показал свой цикл «Сказки и сны». В настоящее время этот период русского искусства и вживания в него Сарьяна получил достаточно подробное освещение. Следует назвать выставку в Государственной Третьяковской галерее в сентябре 1995 года «“Сказки и сны” (1903—1908)» и последующую выставку Салон «Золотого руна» 2008 года. [4, с. 12].

Армянский исследователь творчества Сарьяна А. Агасян сделал сравнительный анализ акварелей художника из цикла «Сказки и сны» и его холстов и картонов, написанных темперой, искусства Сарьяна периодов «Алой» и «Голубой розы», выставок «Золотого руна». Он прослеживает поэтапное приобщение художника к символизму, утверждение этой тенденции в его живописи и, наконец, постепенный отход от нее [1, с. 54].

Первый этап охватывает 1903–1906 годы, когда определяющими работами Сарьяна становятся небольшие по размерам акварели и гуаши, которые и образуют цикл «Сказки и сны»: «Восточная сказка», 1903; «Жрец», 1904; «Сказка», 1904; «Принцесса», 1904; «Сказка долин. Орфей», 1904; «Сказка долин. Поющие цветы», 1904; «Озеро фей», 1905; «Священная роща», 1905.

1905–1908 годы — следующий этап работы художника, когда он работал преимущественно темперой по картону. Эти работы являются продолжением акварельного цикла, но представляют собой вполне автономные станковые произведения: «Чары солнца», 1905; «Оазис. Влюбленные», 1905; «Человек с газетями», 1906; «Чары луны», 1906; «У дерева с гранатами» («У гранатового дерева»), 1906; «Поэт», 1906; «Комета», 1907; «На гранатовом дереве», 1907; «У моря. Сфинкс», 1908; «Барс и женщины», 1908; «Кавказская сказка», 1908, и др.

В таких работах появляется и утверждается декоративность, не присущая ни той школе, которую проходил Сарьян, ни его же ранним работам.

По моим наблюдениям эти сравнительно небольшого размера работы, воспроизводимые по разным случаям и в разных масштабах, могут выдержать и выдерживают многократное увеличение. Здесь сказывается закон декоративной системы живописи с ее потенциальной монументальностью. Некоторые вещи могли бы стать театральными задниками, декорациями. Например, «Под деревьями» (1908) и особенно работы позднейшего периода 1910-х годов: «Ночной пейзаж. Египет» (1911), «Глициния» (1911), «Константинополь. Улица» (1910). Мое впечатление подтверждается наблюдением одного из известнейших искусствоведов — А.М. Эфроса, сделанное им когда-то в 1930-х годах. Он писал о творчестве «голуборозовцев», что «они были декораторами по природе и театрами по призванию» [11, с. 258]. При этом он видел существенные отличия Сарьяна от Сапунова, Судейкина, Милиотти. От тех, кто вводил приемы сцены в живопись, и от тех, кто вбрасывал приемы живописи на сцену.

В этот ранний период творчества отношение Сарьяна к натуре было сложным. От фантастической интерпретации до благоговейного вглядывания. Часто бывает трудно определить, написано ли это стоя под солнцем, в тени деревьев, на краю гор-

ного обрыва или дома, в мастерской, воспроизводя чувственную память, мысленные видения. Пейзаж играет в работах этого периода ведущую роль.

Во второй половине 1900-х годов Сарьян участвует в выставках, ставших вехами истории новейшей живописи России — «Голубая роза» (1907, 1909), «Венок» (Петербург, 1908) и «Золотое руно» (Москва, 1908—1909).

В наши дни с «Голубой розы» — самого принципиального по программе объединения русских художников-символистов — сняты все ярлыки и клейма, в силу которых художники, его участники, почти пожизненно подозревались во враждебном отношении к реализму, и, конечно, к социалистическому реализму, что влекло за собой в 1930—1950-е годы самые тяжелые последствия в виде исключения из Союза художников, голодного существования, различных административных мер вплоть до арестов и ссылок. Даже критик с прочной репутацией А.Эфрос в статье, посвященной тридцатилетию творческой деятельности М. Сарьяна (1934), употребляет осторожный термин «пресловутая “Голубая роза”». Нужны были годы и десятилетия, напряженные и драматические процессы в отечественной общественной и художественной жизни, чтобы произошли разительные изменения в оценках многих явлений в культуре и искусстве, чтобы современный критик мог дать откровенно позитивную характеристику творчеству небольшой группы молодых художников, пролагавшей пути в искусство XX века: «Явление, зародившееся на рубеже XIX—XX веков в Саратове и назвавшееся в 1907 году “Голубой розой”, представляло собой мощное символистское движение в русской живописи, значение которого трудно переоценить. Оно явилось первым шагом русского искусства за пределы XIX века. Освободив живопись психологически и, в большой мере пластически, от задач изобразительности, оно открыло путь, по которому вслед за тем пошло развитие русского авангарда» [4, с. 5]. «Изобразительное искусство обрело способность пластического выражения нематериальных категорий — душевных движений, эмоций, настроений...» [там же, с. 98—99]. Для эстетики и практики «Голубой розы» характерной чертой была связь с московскими литературными символистскими кругами. Координационным центром московского символизма

было «Общество свободной эстетики», которое возглавил В.Я. Брюсов. Примечательно, что большинство художников — действительных членов «Общества свободной эстетики» составляли «голуборозовцы», в их числе был и Сарьян [2, с. 62].

Начиная с перечисленных выставок, его творчество все чаще отмечается критикой. В период работы выставок «Золотого руна» столичные издания печатали как плохие, так и лестные отзывы: «Только за М. Сарьяна можно сказать спасибо. Удивительно, как окреп талант этого юного художника. Его «Пантеры» — положительно маленький красочный шедевр...» [5, с. 11]. В наблюдениях критики улавливались те оттенки образности в живописи Сарьяна, которые отличали его от других экспонентов. «М. С. Сарьян, слава богу, еще не заболел. Силен и жизнерадостен» [там же, с. 13].

Сарьян показал на выставке пятнадцать произведений, то есть больше, чем остальные художники, за исключением П. Уткина. Это были работы 1905–1906 годов, которые включали и две акварели сказочного цикла («Священная роща» и «Влюбленный в змейку»). Но определяющими творческое лицо Сарьяна работами в эти годы были его картины, написанные темперой.

К этой технике охотно обращались в своем творчестве такие мастера, как В. Серов, Е. Лансере, Н. Рерих, В. Кандинский, В. Борисов-Мусатов и все «голуборозовцы». Темперой написаны отдельные произведения художников-армян В. Суренянца, Г. Якулова, О. Миганаджяна. Темпера давала возможность широкой декоративно-ритмической организации цвета и формы, придавая работам фресковое звучание, избавление от пространственной иллюзорности: «Поэт» (1906), «Пантеры» (1907), «Вечер в горах» (1907), «У моря. Сфинкс» (1908), «Комета» (1907), «Зной. Бегущая собака» (1909).

Сарьян часто обращался к типично символистским образам и мотивам, как мотивы грез и сновидений, к аллегорическим и мифологическим образам Поэта, Философа, Орфея, Женщины-сфинкса, воздушных фей, к образам мечтательным и потусторонним, что сближало многих «голуборозовцев». И все же разительно отличие его работ от столь же мечтательных и воздушных картин Павла Кузнецова, его сотоварища по московскому училищу и выставкам символистов. Бестелесность, нематериальность образов кузнецовского «Голубого фонтана»

составляет контраст к цветной и яркой живописи Сарьяна. В 1907 году Сарьян создает «Комету», символистически неоднозначную по своему образному содержанию. В озере отражается падающая звезда, в центре изображена женская фигура с наполовину закрытым ликом и рядом олень. Яркая тонкая линия падения кометы уравновешена за счет ее зеркального отражения в дальнем водоеме. В картине нет движения, есть странное, напряженное молчание. Соотношения голубого и желтовато-охристого тонов создают особую эмоциональную таинственную и «мистическую» среду.

Но художником-мистиком Сарьян не становится. В его работах преобладает восторженное увлечение подлинной красотой мира, природы. Он открывает для себя художника, которого так же, как его, захватывала яростная красота мира — Ван Гог. Но большинство работ, построенных на контрастах цвета, пронизанных светом, пространственных и широких по манере письма, были сделаны им раньше.

Значительным событием в его творческой судьбе была встреча с подлинниками современного французского искусства. Картины импрессионистов и постимпрессионистов были включены в экспозицию выставки, организованной журналом «Золотое руно», его издателем Н.Рябушинским. Доступ к своим коллекциям открывали и самые знаменитые собиратели западного искусства — С.И. Щукин, И.А. Морозов и другие. На рубеже веков рушилась изолированность русского искусства от процессов, протекавших в западноевропейской культуре.

«Иконостас», как в шутку говорил С.И. Щукин, из картин Поля Гогена в столовой его дома был сильнейшим впечатлением для молодых московских живописцев. Павел Кузнецов повторит гогеновское бегство от городской цивилизации отъездом на Восток, кочевой жизнью в киргизской степи, а Сарьян в эти годы путешествовал по Закавказью.

В автобиографических сведениях Сарьян писал, что с французской живописьюзнакомился с 1906—1907 годов по коллекции С.И. Щукина и по выставкам «Золотого руна»: «У Сергея Ивановича мы с огромным интересом смотрели работы Ренуара, Сислея, Моне, Ван Гог, Мане, Гогена и других более молодых художников» [8, с. 68]. На выставке «Золотого руна» были пока-

заны такие шедевры Ван Гога, как «Садовник», «Деревья под солнцем», «Портрет мадам Рулен» и «Ночное кафе в Арле». Сарьян знакомится с произведениями Ван Гога, с немногочисленными, но достаточно обстоятельными статьями о нем русской художественной критики. Это было если не потрясение, то ошутимое, значимое воздействие на творчество.

Оно сказалось в таких известных картинах раннего периода, как «Автопортрет» (1909), «У колодца. Жаркий день» (1908), «Зной. Бегущая собака» (1909), этюд «Девушка с загорелым лицом» (1909).

Как и Ван Гог, Сарьян использует в своей живописи принцип дополнительных тонов, сталкивая между собой яркие, звучные, неразбавленные краски. Оба художника проявляют удивительное единодушие как в подборе ведущих, ключевых цветов, так и в степени их насыщения. Главной цветотемой в искусстве Ван Гога и Сарьяна является сочетание желтого и синего (оранжевого и фиолетового) цветов. О приверженности обоих мастеров к «симфонии синего и желтого» писалось достаточно много.

Сарьян утверждает в мысли, что «самое главное в живописи — цвет, сочетание красок. Если художник не пользуется возможностью свободного и непринужденного владения цветом, то этим он лишает себя самого существенного — радости» [8, с. 95].

Обычно, говоря о влиянии, которое оказала на Сарьяна французская живопись, исследователи чаще других ссылаются также на искусство А. Матисса. Здесь скорее уместно говорить об определенном влиянии живописной концепции фовизма в целом, чем о конкретном влиянии А. Матисса.

Самый известный «Автопортрет» 1909 года — настоящий шедевр раннего периода Сарьяна. Лицо модели, как и пейзажное окружение, написано в ярких желтых, красно-охристых и зеленых тонах. Портрет соединен с пейзажем, вписан в него. Композиция выдержана в декоративном ключе, в ней нет даже намек на пространственность и глубину. Пространство здесь не просто сжато, уплотнено, — полностью сведено к красочной плоскости. Рисунок передает черты лица модели с острым сходством, что еще раз доказывает значение для живописи Сарьяна той серовской школы, которую он проходил еще совсем недавно. Угловатый, твердый, рисунок обладает не только изобразитель-

ным, но и символическим смыслом: он подсказывает зрителю, что изображенный здесь человек является живым «сколком» этого каменистого, горного края, что он есть плоть от плоти этой суровой земли.

Влияние Гогена на Сарьяна обнаруживается главным образом во второй половине 1900-х годов. Он впитывал его вместе с другими «голуборозовцами». Именно Сарьян и Павел Кузнецов более всего приблизились к умению и возможности передать зыбкую ирреальность бытия, вдохновляться мечтой о нездешней, нематериальной красоте Востока, где только возможен «золотой век» гармонии человека и природы.

В 1911—1913 годах Кузнецов создает свой степной и среднеазиатский циклы картин, а Сарьян отправляется в восточное путешествие. Однако именно тогда, когда Максимилиан Волошин писал о том, что «в области анализа и логики Сарьян, конечно, многим обязан импрессионизму, и в частности Гогену» [5, с. 5—21], имея в виду произведения Сарьяна 1910—1912 годов, Сарьян находит свой собственный путь, более близкий фовистскому эмоциональному заострению цветового строя. Это прежде всего картины художника константинопольской и египетской серии, где самобытный сарьяновский стиль окончательно кристаллизуется.

Сарьян вспоминает: «...надо было выработать и свой собственный язык. И внутренние побуждения не давали покоя, требовали искать, мало того, найти, обязательно найти» [8, с. 75].

В 1900-е годы Сарьян воспринимал и осваивал лишь те тенденции и явления искусства, которые соответствовали его внутренним побуждениям, подтверждали его самостоятельные открытия. Он не случайно отдал предпочтение живописи фовистов и Ван Гога — художников, мыслящих преимущественно цветом. Главным средством его творческого самовыражения всегда был цвет.

В 1910-е годы меняется живописная техника Сарьяна: он любит работать методом тонкослойной живописи *alla prima* как в технике масляной, так и в темперной живописи. На подходе к зрелому периоду его искусства он успел отточить свою технику, довести ее до совершенства. Произведения, созданные по впечатлениям трехлетней поездки на Восток, стали вершиной раннего периода искусства Сарьяна, вошли как самые значимые и

художественно совершенные в историю русского искусства конца XIX — начала XX века.

В 1910 году он совершает путешествие в Турцию, в 1911 — в Египет, затем возвращается в Закавказье и в 1913-м едет в Персию. Он изучает художественное наследие Византии и цивилизаций Древнего Востока.

Обращение к Востоку стало и важным этапом самопознания: «Мне хотелось сильнее почувствовать и глубоко изучать Восток, ставший для меня главной темой, главным источником творчества» [9, с.133]. В его восточных мотивах горячие чистые краски воссоздают палящее южное солнце, изобилие цветов и фруктов, лица восточных женщин. Он хотел еще увидеть Индию и Японию, но мировая война 1914 года помешала осуществлению его планов.

В Константинополе художник открыл живописную формулу южной природы: насыщенный контраст золотисто-оранжевого цвета распалённой зноем земли и глубоких синих и лиловых теней. Совершеннее всего это выражено в одном из самых замечательных произведений, своего рода сарьяновской классике «Константинополь. Улица. Полдень» (1910). Небо и земля, свет и тень трактованы как равнозначные и неотделимые друг от друга. Оранжевое солнце и синие тени не выглядят как противоположность тьмы и света, а воспринимаются как прекрасное единство зримого мира.

В Египте Сарьян посетил самые известные памятники древней истории страны. Но в его искусстве отразились прежде всего сцены из простой, обыденной жизни и меньше — природа: «Утро феллахов», «Идущая женщина», «Египтянки», «Ночной пейзаж. Египет».

«Ночной пейзаж. Египет» — одна из красивейших картин цикла. Синее небо, луна и черная фигура быка на переднем плане лаконично немногословно передают молчание египетской ночи, торжественное величие мира. Искусствоведы всегда были довольно равнодушны, выделяя по художественным достоинствам в восточном цикле Сарьяна картину «Финиковая пальма. Египет» (1911). Она выглядит как синтез впечатлений от страны, как воплощение ее природы и духа.

Контраст желтого воздуха, зноя, наполняющего пейзаж и сине-зеленого веера пальмы, рождает впечатление прохлады, которую дарит дерево людям. Сочиненный Сарьяном пейзаж пре-

вращается в формулу застывшей вечности. Большая роль принадлежит здесь удивительной живописной технике — плотно кроющая темпера не делает цвет непроницаемым, а словно воздушным, легким и прозрачным. Это приводило в восхищение не только обычных зрителей, но и искушенных искусствоведов, видевших профессиональную прелесть мастерства художника в том, что темпера, «этот грубоватый, рассчитанный на простейшие приемы и несложную яркость, традиционный материал театральных декораций приобретал в сарьяновских руках небывалую гибкость и оттеночность...» [10, с. 268].

Покупка Третьяковской галереей его картин восточного цикла стала для Сарьяна радостным событием: «Значит, меня признали настоящим художником» [9, с. 146]. В 1910-х годах он окончательно отделился от основной группы «голуборозовцев». На фоне их меланхолического искусства он выглядел теперь страстно, по-вангоговски утверждающим зримый солнечный мир. «Действительность на полотнах Сарьяна предстает сгущенной в красочные гиперболы, достигая высот патетического звучания», — пишет современный исследователь [3, с. 448].

И, тем не менее символизм 1900-х годов дал художественную и эстетическую основу всему раннему творчеству Сарьяна, вплоть до 1920-х годов. О программном преображении видимого мира в искусстве символизма [6, с.138] писали многие изучавшие художественную культуру начала XX века. Для нашего исследования искусства Сарьяна представляется важным и глубоким наблюдение М.М. Алленова о близости «Голубой розы» поэтике символизма. «Основой этой близости является принципиальная установка на трансформацию, пересоздание образов действительности с целью исключить возможность буквального восприятия вещей и явлений, пробудив в них необыденные, высокие связи и значения. В этом плане сферой наиболее эффективного преобразования действительности с наибольшим радиусом охвата явлений был, конечно, театр, сценическое зрелище. Театр являлся той почвой, где живопись “Голубой розы” и поэтический символизм встретились непосредственно» [там же, с. 448–449].

К 1914 году относится довольно знаменательное событие для творческой биографии М. Сарьяна. В только что созданный А. Таировым Камерный театр приглашается М. Сарьян в каче-

стве театрального художника. По каким-то причинам Сарьян ответил отказом и «Сакунталу» оформлял также «голуборозовец» Павел Кузнецов. Но неизбежные встречи Сарьяна с театром виделись в будущем.

В заключение следует сказать, что декоративные приемы, глубоко индивидуальное, особое отношение к свету и цвету, вошедшие в мастерский стиль Сарьяна 1910-х годов, открывали широкие возможности для творчества как в станковой, так и в театрально-декорационной живописи, где ему суждено было сказать свое слово в национальной художественной культуре.

Список литературы

References

1. *Агасян А. В.* Мартирос Сарьян. Раннее творчество. Ереван, 1992.
Agasyan A. Martiros Saryan. Early works. Yerevan, 1992.
Agasjan A. V. Martiros Sar'jan. Rannee tvorchestvo. Erevan, 1992.
2. *Агасян А. В.* Символизм и творчество Мартироса Сарьяна. Ереван, 2012.
Agasyan A. Symbolism and the works of Martiros Saryan. Yerevan, 2012.
Agasjan A. V. Simvolizm i tvorchestvo Martirosa Sar'jana. Erevan, 2012.
3. *Алленов М. М.* Русское искусство XIX — начала XX века // Русское искусство X — начала XX века. М., 1989.
Allenov M. Russian art in the XIX century — beginning of the XX century // Russian art X — beginning of the XX century. Moscow, 1989.
Allenov M. M. Russkoe iskusstvo XIX — nachala XX veka // Russkoe iskusstvo X — nachala XX veka. M., 1989.
4. *Гофман И. М.* Голубая Роза. М., 2000.
Hofman I. The Blue Rose. Moscow, 2000.
Gofman I. M. Golubaja Roza. M., 2000.
5. О Сарьяне. Страницы художественной критики. Отзывы современников. Ереван, 1980.
On Saryan. The sheets of art criticism. Reviews of his contemporaries. Yerevan, 1980.

О Сар'яне. Страницы художественной критики. Отывы совремennikov. Erevan, 1980.

6. *Сарабянов Д. В.* История русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 2001.

Sarabyanov D. The history of Russian art at the end of the XIX century — beginning of the XX century. Moscow, 2001.

Sarab'janov D. V. Istorija russkogo iskusstva konca XIX — nachala XX veka. М., 2001.

7. *Сарьян М.С.* Из стенограммы выступления на творческом вечере // Творчество. 1936. № 9.

Saryan M. Transcript abstracts from the speech delivered at an artistic gathering // Tvorchestvo. 1936. No. 9.

Sar'jan M.S. Iz stenogrammy vystuplenija na tvorcheskom vechere // Tvorchestvo. 1936. No. 9.

8. *Сарьян М.С.* Из моей жизни. М., 1985.

Saryan M. From my life. Moscow, 1985.

Sar'jan M.S. Iz moej zhizni. М., 1985.

9. Сарьян об искусстве / Составители М. Казарян, Я. Хачикян. Ереван, 1980.

Saryan on art / Compiled by M. Kazaryan, Ya. Khachikyan. Yerevan, 1980.

Sar'jan ob iskusstve / Sostaviteli M. Kazarjan, Ja. Nachikjan. Erevan, 1980.

10. *Эфрос А. М.* Мартирос Сарьян // Мастера разных эпох. М., 1979.

Efros A. Martiros Saryan // Masters of various epochs. Moscow, 1979.

Jefros A. M. Martiros Sar'jan // Mastera raznyh jepoh. М., 1979.

Данные об авторе:

Асатуров Тигран Эдуардович — аспирант (кафедра сценографии) Российского института театрального искусства — ГИТИС. E-mail: t.asaturov@inbox.ru

Data about the author:

Asaturov Tigran — PhD student, Department of Scenography, Russian Institute of Theatre Arts — GITIS. E-mail: t.asaturov@inbox.ru

Т. В. Малова

*Федеральное государственное бюджетное научное учреждение
«Научно-исследовательский институт теории и истории искусств
при Российской академии художеств» (ФГБНУ НИИ РАХ), Москва, Россия*

ВИЗУАЛЬНОЕ РАБЛЕЗИАНСТВО ЭРРО

Аннотация:

Статья посвящена исследованию искусства Эрро — современного исландского художника, участника французской группы «Figuration narrative». Начав свой путь в тесном соприкосновении с дадаизмом и сюрреализмом, Эрро приобщился к поэтике коллажа, ставшего основной его метода работы с визуальными имиджами современности. Его художественный текст, насыщенный цитатами и слагающий из них новую архитектуру зрелища, получил наименование «поп-барокко» — гротескного, чувственного нагнетания изобразительного материала.

Ключевые слова: Эрро, Гудмундур Гудмундссон, коллаж, фрагмент, цитата, ассамбляж, комикс, «Figuration narrative».

T. Malova

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of Russian Academy of Arts, Moscow, Russia*

ERRO'S VISUAL RABELAISIANISM

Abstract:

The article investigates the art of Erro — a contemporary Icelandic artist, member of the French group «Figuration narrative». Having started close to Dadaism and Surrealism, Erro discovered the poetics of collage, what became the basis of his working method with modern visual images. His artistic text is full of quotations assembling a new architecture of spectacle, that was named as «pop-baroque» — the grotesque, sensual concentration of artwork

Key words: Erro, Guðmundur Guðmundsson, collage, fragment, assemblage, quotation, comics, «Figuration narrative».

Творчество участника французского объединения «Figuration narrative» исландского художника Эрро совмещает социально-критическую содержательность и зрительную избыточность образов. «Хищник», «пожиратель имиджей», предвосхитивший эпоху веб-серфинга, Эрро стал своеобразным предсказателем новой визуальности, запечатленной на его грандиозных полотнах — ландшафтах-зрелищах современного мира. Его поэтика, выстроенная на своеобразии интерпретации материала, неоднозначности путей его репрезентации и инсценировке столкновения контекстов, обрела символическую мощь фантазмагии нового «Вавилонского смешения».

Гудмундур Гудмундссон родился в 1932 году в исландском городе Оулафсвик в семье художника Гудмундура Эйнарссона фра Миддаля. Вскоре мать, забрав ребенка, уехала в Рейкьявик, а позже обосновалась на юге страны. В маленькой живописной деревне Киркьюбайярклёйстюр состоялось знакомство с искусством. Каждое лето здесь останавливался художник Иоханнес Кьярваль, знаменитый своими романтическими пейзажами. В подражание мастеру были исполнены первые небольшие этюды с ландшафтными видами, — краски и кисти подарены Кьярвалем. В 1946 году он переезжает в Рейкьявик, где заканчивает высшую школу, и в 1949-м поступает в Школу искусств. В 1951-м Гудмундур, уже дипломированный учитель, преподает рисунок и живопись.

Следующие несколько лет — неустанные странствия по Европе в обретении технического совершенства, оттачивании мастерства и попытках найти собственный творческий путь. В 1952-м он едет в Осло, где создает ряд работ в Национальной академии искусств, берет уроки гравюры в Школе декоративно-прикладного искусства и приобретает опыт реставрации. Оттуда он выбирается в Стокгольм на масштабную ретроспективу мексиканского искусства, затем долгое время путешествует по Испании и Италии. В 1954 году он штудирует немецкие музеи, упиваясь поэтикой экспрессионизма, и вновь останавливается во Флоренции, посещая Академию изящных искусств. Весной 1955-го Гудмундур приступает к занятиям в Школе мозаики Равенны. Динамический поток впечатлений непрерывно обогащается беспрецедентной рукотворной практикой, постепенно

восходящей от ремесленных навыков к пониманию нарративной эластичности художественного текста.

В то же время он берет себе псевдоним Ферро — производное от города Кагель-де-Ферро, пленившего художника во время его поездки по Иберийскому полуострову. Позже, в 1967 году он вынужденно опускает одну из букв имени, преобразившись в Эрро. В Испании был написан первый холст из серии «Les Carcasses» («Каркасы»). Работы запечатлели опыт, приобретенный за время поездок: штудий Леонардо и Уччелло, образности Марино Марини и Руфино Тамайо, посещений Музея анатомии во Флоренции. Жесткая структурная основа, явленная в волне, скинувшая с себя покровы плоти и обращенная в подобие скелета, усилена цветовой аскезой. Каркасы мыслятся оковами, цепями и скобами, собранными по образу человеческой фигуры. Драматические сцены, разыгрываемые безликими и безмолвными персонажами, разворачиваются зловещим театром теней, полным аллюзий на ренессансные прообразы. Работами этой серии Ферро дебютирует на своей персональной выставке, успешно прошедшей в 1956 году в Милане и Риме.

В тот же период во Флоренции он знакомится с французским художником и куратором Жан-Жаком Лебелем. Эта встреча стала важным импульсом к переосмыслению горизонтов культуры XX века и обретению новых источников творчества. Лебель открывает для Ферро искусство дадаистов и сюрреалистов, приобщая молодого художника к поэтике алогизма и абсурда, замешанной на политической риторике. Главным итогом этого опосредованного столкновения становится акцентирование социальной проблематики, отзывчивость к актуальным, злободневным вопросам, нарастание критической силы и иронического пафоса.

В 1957 году он создает серию «Sur Atom» — отклик на крайне острый предмет обсуждения, будораживший общественное сознание, — мировую ядерную программу. Атом предстает беспольным существом, «заготовкой» фигуры, напоминающей учебные наброски человеческого тела в движении. Круглая голова, овальное туловище, выстроенные по осям конечности, обозначенные сочленения частей и их ракурсные сокращения — словно намеченная композиционная схема, требующая дальнейшей проработки и уточнения. Крайне пластичные и налитые

агрессией создания вступают в сложные динамические взаимодействия, переплетаясь в пылу рукопашных баталий и потасовок. Уже на этом этапе появляется обезличенная фигура как фрагмент, клетка в ряду себе подобных, частица-материал в строении некоего сложного единства. Унифицированный герой, претерпевающая различные метаморфозы и перебирая маски-личины, в будущем станет персонажем многочисленных серий полотен, заселенных полчищами стандартизированных особей.

Следующая серия, ознаменовавшая важный рубеж в раннем творчестве художника, была исполнена в Яффе, куда Эрро приехал вместе со своей супругой — израильской художницей Мириам Бат-Йозеф. «Радиоактивность», инспирированная антиядерным памфлетом сюрреалистов от 18 февраля 1958 года, обозначила узловые точки экспериментальной программы, реализованной в дальнейшем в самых различных пластических измерениях — здесь впервые возникает коллаж. Каждый небольшой лист совмещает вырезку фотоматериала из газеты или журнала и рисунок некоего гримасничающего существа. Близкие по духу дадаистским произведениям, эти листы, однако, не несут ретроспективного опыта. Посещая Германию, художник упустил из виду формотворческие коллизии искусства Ханны Хёх, Джона Хартфильда и Рауля Хаусманна. Эрро также не был знаком с деятельностью Лондонской независимой группы, проводившей семинары, посвященные современному чувству жизни, критической мыслью Лоуренса Эллуэя — идеолога группы, мощным результатом ее активности — выставочным проектом «Это — завтра», реализованным в 1956 году в галерее Уайтчапел, и его главным манифестом — работой Ричарда Хамильтона «Что же делает наши дома такими особенными, такими привлекательными?». В «Радиоактивности», точно уловившей интенции своего времени, Эрро героически переткрывал монтажную поэтику сцеплений разнородных элементов, заново разрабатывая глоссарий взаимодействий и стыковок, аппликативных соотношений и конфликтов репродукции и авторского графического языка.

С 1959 года начинается этап, связанный с Францией. Эрро переезжает в Париж. Выбор места отнюдь не случаен — несмотря на смещение эпицентра современного искусства из Европы в Америку, Париж остается Меккой художников всех направлений

и национальностей. Лебель знакомит его с Андре Бретоном, Марселем Дюшаном, Максом Эрнстом, Жоаном Миро. Знакомство переросло в сотрудничество, и Эрро на протяжении нескольких месяцев работает совместно с Роберто Матта, «в четыре руки» создавая серию автоматических рисунков. Тесное сближение с сюрреалистами формирует новую лексику и характер живописного высказывания, однако пластическая мысль Эрро избегает ловушек фрейдистских смыслов. Он посвящает свое творчество поэтике машин, их разрастанию и эволюции, создавая грандиозную вселенную аппаратов. Художник лихорадочно собирает все, что соприкасается с техникой и двигателями, накапливая огромное количество схем, чертежей, инструкций, различных приборов и их отдельных частей: «Я был одержим механическими вещами... Я жил на площади Мобер, около хранилища вещей и газет для бездомных. Я попросил сохранять что-нибудь, относящееся к машинерии, для меня» [7, с. 114]. Не менее пристально он изучает строение человеческого организма, устройство мозга, работу систем и органов жизнеобеспечения, рассматривая человека как сложный агрегат с множеством модулей и блоков.

В 1959—1963 годах творчество Эрро развивается в нескольких направлениях. Его увлекают коллаж и ассамбляж, где главными действующими лицами становятся узлы механизмов. Параллельно он работает над живописными произведениями, создающими галлюциногенное мифологическое пространство конвейера, метафорически претворяющее образ общества потребления и пронизанное эсхатологическими пророчествами.

Отдельного внимания заслуживает серия работ с ярко выраженным критическим пафосом — «Мир искусства» (1959), жестко иронизирующая над засильем абстракции, возобладавшей на двух континентах, превратившейся в сугубо коммерческий проект. В работах цикла — «Школа New-Par-Yorkis (Нью-Пар-Йоркцев)», «Посетители музея», «Смерть коллекционера», «За-контрактанный художник», «Эксперты» — злой сатирической пародии на ключевых «игроков» современной арт-сцены, эксцентричные постановки разыгрывают хищные чудовища, часто — гибриды машин и фантастических живых существ. К этой серии примыкает диптих «Бюро пропаганды Fucku-Strike» (1959), адресующийся к рекламе сигарет. Сохраняя монтажную

структуру композиции, Эрро цитирует медийный образ, переводя его в живопись. Заимствованный фрагмент разрастается до монументального портрета и адаптируется в качестве равноправного элемента пластической структуры. Антиподом-двойником лица торговой марки выступает обезьяна. Оба героя окружены зубастыми страшилищами, рассаженными по стеллажам. В гротескно-сюрреалистическом ключе художник транслирует преломление коллективного инстинкта, социальной интеграции, где меланхоличный шимпанзе выступает точкой схода в размышлениях об интеллекте, о начале и конце человечества, биологическом развитии и кризисе общественных институтов. Образ обезьяны будет часто фигурировать в полотнах художника. Порой они будут образовывать целые армии, наступающие на механистический мир, готовые повергнуть его в хаос, обнуляя существующие иерархии и страаты.

В 1961 году в МОМА проходит выставка «Искусство ассамбляжа», и заново прочитанные работы дадаистов становятся импульсом к разворачиванию проблем новой морфологии искусства, когда традиционные техники вынуждены отступить перед обострившимся интересом к реди-мейду. Эрро не видел этой экспозиции, его тотальные коллажно-ассамбляжные эксперименты начинаются двумя годами раньше. В 1959 году он создает обширную серию «Парижских коллажей» с использованием вырезок фотоматериалов, сталкивающих изображения людей и заводских деталей. Одновременно он трудится над книгой «Меса-Маке-Ур» — сборником портретов-механизмов, где фрагменты швейных и печатных машинок, генераторов, двигателей, шестеренок, вырезанные из газет и журналов, «очеловечивались» посредством привнесения фоторепродукций глаз и губ: «Они были созданы по принципу визуального шока, подобно надругательству. Если вы помните, это было время насилия. Была война в Алжире и Вьетнаме. Музыка была агрессивной. И наши хеппенинги в Париже — в Американском центре и Студии де Булонь, и в Лондоне, в Дэниссон Холле, были агрессивными, даже жестокими» [9, с. 6]. Работа над серией разрастается, и Эрро пишет большие живописные работы с персонажами-гибридами, сплетая лица моделей и различные механические инструменты и датчики. В серии ассамбляжей

«Mecamasks» он использует найденные объекты, составляя из них антропоморфные изображения, псевдолица, где в расположении предметного ряда угадываются черты лица. Художник тесно сотрудничает с «новыми реалистами», с Сезаром и Жаном Тэнгли, часто советуясь с ними по инженерным вопросам. Именно в этот период у Армана возникают «Аккумуляции» и жанр «мусорных ящиков», к рубежу 1950–1960-х годов относятся ранние «Компрессии» Сезара. Несколько раньше, в 1954 году Тэнгли развернул свой художественный манифест, посвятив свою первую выставку 1954 года «Автоматам, скульптурам и механическим рельефам». И все же, инспектируя сходные темы и адресуясь к тем же формальным средствам, Эрро не замыкается в узких рамках жанровой специфики, продолжая экспериментировать в живописи и осваивая новые виды искусства.

В 1962 году художник работает над оформлением экспериментального фильма Эрика Дювивье «Безумный механический концерт», посвященного судьбе человека в механизированном обществе. Интерьеры, в которых проходят съемки, насыщены теми же деталями, что заселяют полотна и коллажи Эрро. Здесь же возникают сложные трехмерные инсталляции с манекенами, в которые врезаны части техногенных агрегатов, а актеры оснащены объемными масками-шлемами, «замещающими» головы. В фильме Эрро создает сакральное пространство, в котором машина принимает обрядово-культовые формы, апеллирующие к практикам тотемизма. Эти маски художник примеряет и на себя — в одной из сцен фильма, а в дальнейшем — в известном хеппенинге Жан-Жака Лебеля «Изгнать дух катастрофы» (1962) и в эпизоде псевдо-документального фильма Паоло Кавары «Дурной мир» («Malamondo») (1964).

Тема маски как атрибута ритуальных мистерий, неотъемлемой части театрализованных аффектаций, обращенных к типичному сюжету утраты личности, невозможности самоидентификации и кризису социального ориентирования, возникает отнюдь не случайно. Сквозной мотив искусства модернизма переживается Эрро как вновь открытый сквозь ту же примитивную, архаическую пластику, которой вдохновлялся авангард начала XX века. Примеры этой скульптуры он обнаруживает в коллекциях сюрреалистов — Робера Лебеля и Андре Бретона. В древних образцах он видит

новые пути к разворачиванию темы «Deus ex machina», интерпретируя ее с подчеркнутым буквализмом.

Помимо трехмерных воплощений маска активно задействована и в живописи. В 1959 году он создает серию «Гардеробы масок», возникшую на стыке критического модуса и сюрреалистической эстетики. За ней следуют серии «Фабрики» (1961), «Моторы» (1961), в которых он использует ботанические, анатомические атласы, диаграммы с изображением индустриальных мотивов. С обостренной наглядностью он описывает Дивный Новый Мир с его Инкубаторием по выращиванию особей: «Общность, одинаковость, стабильность».

Оммаж машинерии в программном заявлении Эрро 1962 года «Mecanismo. Mecanifeste» оборачивается гротескной эскалацией типовых изделий и биоматериала, фантазмагорией тотального шаблона. В том же году он выпускает авторскую книгу «100 механических поэм» и работает над «Меха-словарем», посвященным феномену дада, в котором каждая страница закреплена за очередным адептом техногенного творчества — Хаусманном, Тэнгли, Пикабия, Дюшаном. Композиция весьма лаконична — краткие печатные экспликации с указанием фамилии и названия произведений и фото-свидетельства, вырезанные из альбомов, буклетов и газет. В череде «машинопоклонников» в этом «каталоге-резоне» он, конечно, размещает и себя.

В 1962 году возникает обширная серия «Портретов» — профилей «в разрезе», где внутри черепной коробки суетятся, трансформируются, кишат странные существа, клетки, волокна, живущие в сосудах-лабиринтах, — еще одно преломление темы маски и биороботов, адресующих к атомарности филоновских голов, к его увиденному изнутри биологическому пространству, материи в ее живом становлении, в своем сокровенном, внутреннем бытии, проникновении сквозь оболочку.

Критическая социальная позиция Эрро нашла воплощение в участии в экспозиции «Анти-процесс 3», организованной Лебелем и Аленом Жуффруа в Милане в 1961 году. В составе группы художников он работает над грандиозным полотном «Большая коллективная антифашистская картина», инспирировавшим судебное разбирательство. Картина была признана «оскорбляющей государственную религию», изъята органами юстиции и передана во

Францию только в 1988 году. На той же экспозиции Эрро продемонстрировал полотно «Шарпевильский бесполоый поток», посвященный расстрелу мирной демонстрации протеста чернокожих в Южной Африке в поселке Шарпевиль, когда в марте 1960 года в течение одной минуты возле полицейского участка около 70 человек было убито, включая женщин и детей, и 180 ранено. Произведение было признано порнографическим по содержанию: полиция Милана усмотрела в нарисованной парочке в верхнем левом углу эротическую подоплеку, в официальном разъяснении сообщив об изображении художником «позиции, вульгарно обозначаемой “69”». Картина была арестована и лишь в 2014 году была возвращена художнику, разрезанная на две части. После этого инцидента в протестном запале Эрро пишет работу «69», в духе Босха изображая 69 пар в соответствующей позе. Ее фотографию он отправляет в миланскую прокуратуру.

Постепенно тема гротескных созданий — механизированных и биоморфных, предстающих винтиками и шестеренками в фантастических механизмах, — себя исчерпывает. 1963 год становится поворотным пунктом в переходе к новым темам и раскрепощению пластической мысли. Он создает живописную серию «Аппетит — это преступление», разворачивая на центральном холсте грандиозную картотеку еды, уже готовой или «еще бегающей». Здесь же представлены вереницы фрагментированных человеческих тел, четыре головы — реплики цикла «Портретов», витаминные наборы и диаграммы калорийности. Венчает все изображение косяка колибри: художник ссылается на энциклопедию, согласно которой их непрерывная подвижность вызвана невероятной частотой питания — от 50 до 60 приемов пищи в день. Подобные сцены, совмещающие многочисленные сюжеты и изобилующие персонажами, адресуются к апокалиптическим видениям Босха, его развернутым, густонаселенным ландшафтам. Фольклорное измерение «*inverso mundus*» трансформируется в прочтении Эрро в столь же экзальтированный образ вселенной в проекции бесконечной переработки сырья. Тема пожирания, непрерывного процесса потребления, сардонически описывающая общественное бытие, становится сквозным мотивом выставки, прошедшей в галерее Сен-Жермен. Мероприятие имело финансовый успех, и на вырученные деньги

Эрро смог позволить себе поездку в США, ставшую переломным моментом биографии.

С американским искусством Эрро был знаком через своих друзей — Лебеля и Жужфруа, наладивших тесное творческое взаимодействие между двумя континентами и отслеживавших новейшие тенденции нью-йоркской арт-сцены. В марте 1963 года в Париже, в галерее Илеаны Соннабенд, открылась групповая выставка художников поп-арта, представившая работы Вессельмана, Уорхола, Ольденбурга и Розенквиста, в июне того же года состоялась персональная выставка Лихтенштейна. Приехав в США, Эрро смог лично познакомиться с новыми звездами мира искусства. Он общается с Робертом Раушенбергом, Джаспером Джонсом, Джеймсом Розенквистом, Джоном Кейджем. Находясь в Нью-Йорке, художник принимает участие в акциях Аллана Капроу и Вольфа Фостеля. Наконец, он заводит роман с известной акционисткой Кароли Шнееман и выступает фотографом одного из ее перформансов — «Eye Body». Опыт вхождения в иную творческую среду меняет художественное осмысление жизни: из испытующе-критического оно становится панорамно-всеядным, тотально открытым по отношению к повседневности, символам и знакам, заполняющим ее. Художник преображается в регистратора многочисленных раздражителей нервной системы, фиксируемых глазом, потока зрительной информации, в которую погружен современный человек. Первым выводом становится серия «Коллажи Нью-Йорка», где картинки самых банально-китчевых вещей размещаются на фоне репродукций Ван Гога и Пикассо. Кроме реплик шедевров мировой живописи его палитру цитат пополняют супергерои со страниц журналов.

В 1964 году Эрро пишет гигантский коллаж «Baby Rockefeller», где собирает все фетиши и знаки благополучия по-американски. По приезде во Францию он начинает работать над первым полотном из цикла «Scapes» — грандиозной панорамой, посвященной еде. Новые принципы комбинирования материала в нескончаемый поток знаков в отсутствии пауз и лакун, фигуративный «дриппинг», однородно покрывающий поверхность, берут начало в более раннем опыте — живописной работе «Галапагосы» (1961), созданной вне серий. Все полотно равномерно заполнено огромным семейством игуан, населяющих архипелаг. Холст, очевидно,

свидетельствует о новом измерении поэтики Эрро, оставившего тактику воинствующего повествования и заново переосмысляющего недавнюю историю искусств: «1960-е годы были великой эпохой абстрактной живописи. Этот холст — своего рода физический жест в сторону абстракции. Кажется, это единственная работа, которую я создал без использования любых фотодокументов как пункта отправления» [7, с. 120]. Главным выводом из этого опыта становится новое истолкование живописной поверхности, совмещающее особенности видения и техники «all over», — невиданный аттракцион, поражающий щедростью визуального содержания. Нагромождение элементов и сюжетов культивирует образ спектакля, бесконечно развертывающегося псевдодокументальной лентой однотипных свидетельств-образов.

«Foodscape» (1964) — первая попытка репрезентации жизни через поток ее повседневных кодов, соотнесенных с собственным опытом: «...практически все виды еды, которые изобразил на полотне, я перепробовал во время своей первой поездки в США. В те дни во Франции не было супермаркетов, только рынки и бакалейные лавки. Нью-йоркские супермаркеты с их невообразимо гигантскими штабелями консервов меня ошеломили. Я никогда не видел ничего подобного. Скопление цветных упаковок и этикеток и огромное продуктовое разнообразие этих магазинов послужили импульсом к работе. Я хотел отведать самой дешевой и самой популярной американской еды, порой отвратительной, содержащей красители и химикаты. Это было то продовольствие, о котором я раньше не имел никакого представления, и я начал покупать его в большом количестве; я дегустировал и затем использовал упаковку в качестве материала для своей живописи» [там же, с. 247].

Вскоре Эрро создает сходные «базы данных», беря за основу образцы автомобилей и самолетов, из которых вновь выстраивает панорамный образ, включающий в себя однообразные предметы («Carscape» (1968—1969), «Planescape» (1970)). Эти матрицы напоминают работы Сезара, спрессовывающего металлические отходы. Живописные полотна предстают массой обезличенных, серийных деталей, сцепленных в шестереночную Вселенную. Перегруженное пространство уподоблено огромному кладбищу аппаратуры. Только сошедшие с конвейера, они заранее об-

речены стать негодными, отслужившими предметами, техногенным мусором, блестящим на солнце металлическим оперением. Полотно становится воплощением штампованного повтора, своим формальным и функциональным однообразием напоминающая транспортерную ленту.

«Ландшафтный» подход — принцип работы с тематическим материалом. Так, вновь обращаясь к строению тел, он пишет «Inscare» (1968), заполняя горизонт разрозненными органами, превращает анатомический атлас в экспрессивный цветопластический спектакль, сюрреалистический парад внутренностей, их скрупулезное и невозмутимое перечисление. Столь же тщательно Эрро суммирует фрагменты комиксов («Spanish Comicscape» (1981—1982), «French Comicscape» (1985)). Политическая карикатура становится графическим источником панорамы, посвященной Рональду Рейгану (около 1986), а «Lovescape» (1973—1974) возобновляет тему спаривания, прозвучавшую на полотне «69». В 1992 году возникает огромный, 13-метровый полиптих, посвященный научной фантастике, до отказа забитый героями анимационных фильмов, переплетающихся в ожесточенных схватках с монстрами, инопланетными хищниками и роботами-чудовищами.

Одна из наиболее известных работ этого цикла — «Fishscape» — аккумулирует в себе военно-политические смыслы: над кишашей массой рыб Эрро размещает американский десант: спускающиеся парашютисты нещадно палят по этой живой стихии. «Через пару секунд они исчезнут, сожранные пираньями. Но они продолжают стрелять, зная, что должны умереть. Это — исключительный “scape”, написанный, конечно, во время войны во Вьетнаме» [там же, с. 252].

Художник погружен в поиски изобразительного материала, в котором претворяются особенности культуры, ее характерные следы и отпечатки, будь то высокое искусство или медийные клише, запечатлевая многомерный и насыщенный событиями горизонт современной визуальности. В 1965 году Эрро впервые побывал в Москве: французская коммунистическая партия организовала поездку на празднование Дня Победы. Результатом стало рождение серии «Сорок семь лет», комбинирующей русско-американские мотивы: здесь схлестывались цитаты из советских полотен и герои американских комиксов. Художник с

удовольствием использует образы соцреалистической живописи, а в дальнейшем адресует к изобразительной специфике отечественной карикатуры, то подражая ее графической манере, то заимствуя отдельные репродукции и их части из журнала «Крокодил». Эти отрывки и кадры вдруг неожиданно оказываются по соседству с классическими мотивами — «выдержками» из шедевров мировой живописи, вступают в диалог с эпизодами из агитационных плакатов и газетных иллюстраций, парадными портретами мировых лидеров и героями рекламных кампаний. Следующая поездка в США (1966) и работа в студии Джека Янгермана привела к заострению конфликта эстетических систем, взаимодействующих внутри одной композиции. Тогда же начинается провокативная серия «Pore-Art» с изображениями Папы Иоанна XXIII на фоне обнаженных Модильяни.

От выпячивания механических деталей-символов, обращенных к антиутопическим программам, он переходит к идее фрагмента, более емкой и открытой к интерпретации, к истолкованию мира через множественность, полифонию неисчисляемых образов-вспышек. Творческая интуиция влечет его в пространство «магического ландшафта фрагментов» [5, с. 155], часто интеллектуально непритязательных, заимствованных из обывательского репертуара.

В повороте к деталям и «банальностям» Эрро соприкасается с проблематикой ситуационистов, утверждавших, что «надо всегда иметь дело с самыми простыми вещами, элементарными ситуациями, базовыми банальностями существования, с тем чтобы, раскрепощая содержащуюся в них взрывную энергию, направлять ее, в случае необходимости, вверх для разрушения целого» [1, с. 55]. Однако его художественный подход отнюдь не несет в себе пафос уничтожения и деструкции. Вероятно, ему ближе созидательность Курта Швиттерса, возводившего собственную вселенную на развалинах послевоенного обветшалого и искореженного быта: «Так или иначе, сломано было все, и нужно было из осколков строить новое. Это и был мерц. Я писал, прибивал, склеивал, сочинял и осваивал мир» [6, с. 188]. Эрро воспринимает руину как строительный материал, вторя ганноверскому мастеру в его архитектурных замыслах: «Задача мерца в современном мире — сглаживать противоречия и расставлять акценты» [там же, с. 211].

Тем же путем, меняя найденные объекты на визуальные имиджи и шаблоны, движется и исландский художник: «Я трачу много времени, комбинируя или пытаюсь “поженить” образы. Между этими гетерогенными элементами я пытаюсь провоцировать конфликт, который удерживает их вместе, найти протяженность между ними. Я ищу столкновений» [9, с. 5]. Его язык крайне подвижен и гибок, способен к пересказам и трансформациям, необходимым для создания сложного целого, в котором сталкиваются элементы совершенно различных систем. Каждое соприкосновение с новой лексикой обостряет инстинкт овладения изобразительной структурой, исследования ее формального и композиционного своеобразия. В этой непрерывной комбинаторике сквозь контрапункт самоценных «отрывков» и «фраз», через острую и драматическую борьбу он достигает предельной интенсивности образа, несущего в себе сгущенную энергию цитат. «Модули» не только красноречиво свидетельствуют о себе, но и эффектно и экспрессивно высказывают свои пластические качества, усиленные в речевом соперничестве. Спайки становятся разломом, внутри которого выстраиваются новые смысловые перспективы.

В 1960-е он активно участвует в выставочной деятельности «Figuration narrative». Среди прочих членов группы Эрро выделяется пристальным интересом к мировым событиям, откликаясь на все перипетии современной геополитики, будь то военные конфликты, государственные перевороты или протестные манифестации. Лавина информации новостной ленты обретает конкретность воплощения, преломляя газетные и телевизионные хроники революционных событий в емкий живописный нарратив.

Массмедийный шум заставляет художника обратиться на Восток, воспринимаемый как зазеркалье, притягивающее своей «инакостью» мировоззренческих установок и культурных ориентиров. Традиционная оппозиция предстает в оптике сложных международных отношений, противостояния режимов и интересов. Актуализации темы немало способствует французская интеллектуальная среда, разделявшая леворадикальные взгляды и заряженная идеями маоизма. Откликом на войну во Вьетнаме прозвучала серия «Американских интерьеров», начатая в 1968 году. В стерильные го-

стиные, рекламно-глянцевая, «дистиллированная» обстановка которых стала фетишем художников поп-арта, вторгаются ветконговцы, символически осуществляя Тетское наступление. Работы этого цикла послужили отправной точкой в размышлениях о феномене Востока в самых различных нарративных проекциях. Одним из впечатляющих циклов, сюжетно адресованных к проблеме современного мироустройства, стали «Китайские картины» 1970-х годов, стилистически воссоздающие соцреалистическую живопись КНР. Эрро пишет портреты Мао Цзэдуна, сопровождаемого рабочими, крестьянами и хунвейбинами, сюрреалистически встраивая их в европейские и американские архитектурные ландшафты. Безоблачно-счастливые сцены преломляют концепт «китайской угрозы», расплзающейся по всему миру и насаждающей свою идеологию. Подрывные смыслы этих полотен разоблачают западные фобии, нагнетаемые официальными заявлениями властей и «страшилками» национальных СМИ.

Цикл «Монстры» (1968) продолжает тему масок, представляющей теперь конкретных персонажей истории — вождей-тиранов, деятелей культуры, известных ученых, в изображениях которых он искажает части лиц, выпячивая внутреннюю животную природу. Эти перекошенные, сползающие черты, обнажающие хищный оскал, звериные клыки и густую шерсть, вновь устремляют к антропологической проблематике, вопросам человеческой сущности — природной и социальной, двойном измерении личности, предстающей оборотнем-перевертышем. Живописная тема движется по следам фильма «Гримасы», над которым художник работает в 1962—1967 годах. В чередке кадров — современники, корчащие рожи, кривляющиеся и паясничавшие, — Вессельман, Ольденбург, Сото, Ле Парк, Монори, Пистолетто, Сезар, Споерри и многие другие. Чрезмерная мимическая экспрессия срывает камуфляж благопристойности и импозантности, а персонажи предстают собственной уродливой карикатурой. Лицо — один из главных объектов художественного исследования, которому Эрро посвящает целый ряд видеоопытов 1967 года — «Stars», «Faces», «Mary Monster».

Художник часто обращается к одиозным персонажам, образам тиранов и кровавых диктаторов XX века. В нескончаемой чередке монтажных склеек — тиражные лики коммунистических

вождей и лидеров военных режимов. Устрашающей мифологией предстает его повествование о рождении Гитлера (1966): в многочисленных фрагментах трансформаций, ассортименте омерзительных рожей каждый мини-сюжет имеет сюрреалистическое обоснование (эпизоды расшифрованы художником в каталоге). Кишащая фантомами чудовищная свалка «пожирает» эти сюжеты, тонушие в смрадной трясине ужаса и отвращения.

Грандиозными зрелищами разворачиваются его портреты-посвящения, складывающиеся вокруг центрального персонажа огромное количество символических деталей, отдельных пластических фрагментов, в хаотическом мельтешении которых проступает образ героя. Зачастую это поэты, писатели и художники XX века — целый сонм небожителей, предстающих в окружении мотивов-спутников — реальностей разного уровня, вступающих в сложную игру, подрывающую дисциплину повествовательного и композиционного устройства. Аранжировка основного мотива — эрудированный коллаж, предстающий в фатальной торжественности своего многомерного иносказания. Полотно, перегруженное различными изобразительными клише и шаблонами, завораживает их ритмической концентрацией, в расогласованности и акробатическом соотношении которых циркулируют нелинейные смыслы. Среди художников, чья образность оказывается наиболее привлекательной для Эрро, — Фернан Леже. В нескольких сериях — «Le gercomics» (1975) и «Le Grand Parade» (1977—1981) — он жонглирует мотивами художника, пересекая их с миром супергероев и суперзлодеев. Еще один мастер, чье творчество неизменно находится в сфере цитирования, — Винсент Ван Гог, работы которого обогащают коллажную палитру и участвуют в круговороте сменяющих друг друга имиджей искусства. Порой автопортреты Ван Гога предстают очищенными от сюжетов-сателлитов — изображением-отшельником, скопированным не слишком точно. В этом случае Эрро вторгается во внутреннюю жизнь образа, отделяя лицо от головы и механически поворачивая его на 90 градусов: заимствованный мотив разлагается на части и вновь собирается из кусков, «небрежно» и «наперекосья» смонтированных. Жанр исторической хроники представлен в работе, посвященной Гийому Аполлинеру (1979). Восседающий на стуле знаменитый поэт — разросшаяся цитата графической работы Пикассо 1916 года. За

ним на стене в квадратных модулях-ячейках разворачивается «биография в лицах», перечисляющая произведения художников Парижской школы.

В те же 1970-е годы Эрро обогащает арсенал ориенталистских мотивов, черпая их в изобразительной традиции, усложняет повествовательную риторику, преобразует злободневный дайджест в сложную иносказательную структуру. В конце 1971 года он отправляется в восьмимесячное путешествие по странам Азии, посещает Афганистан, Индию, Таиланд, Сингапур, Индонезию и Японию. В Таиланде он встречает будущую супругу, а опыт общения к восточной культуре рождает новые серии работ. В 1972 году он приступает к циклу «Made in Japan», вдохновляясь искусством сюнги, сталкивая изображения плотских сцен с персонажами американских комиксов и плакатов. Он обостряет нарочитый контраст сюжетов-действий — западного (приключенчески-авантюрного или героико-воинственного) и восточного, реализующего свою энергию в чувственных наслаждениях. В 1974 году он расширяет ареал заимствований альковной образности, параллельно работая над сериями «Made in China», «Made in India». Взрывное соположение полярных элементов отмечает произведения, где в сложное образное соперничество, игру антиномий включается искусство XX века. Срачивая в одной композиции цитаты из полотен Леже и эротический пласт японской традиции, Эрро актуализирует языковую полемику высокого и маргинального, машинизированного и гротескно-физиологического, уравнивая их в статусе визуальных паттернов.

Инсценировка живописных коллизий — отражение внутреннего симультанного чувства: «Несколько различных ощущений — я опускаю одну ногу в холодную воду, другую — в теплую грязь; в то время, как одной рукой я рисую, другой я глажу жену; я ем дуриан, фрукт из Таиланда, который сочетает в себе вкус и консистенцию лучшей утиной печени и резкий запах сыра Мюнстер; разная музыка в каждом ухе; в одной ноздре — запах экзотических цветов, в другой — холодный бриз с Атлантики. Я нахожу все больше удовольствия в эксперименте с разными ощущениями в одно и то же время» [7, с. 286].

Его обращение с источниками, преимущественно графическими, — всякого рода сувенирной печатной продукцией для ту-

ристов, накопление многообразного материала, коллекционирование расхожих картинок, не имеет ничего общего с идеологией архива. Художник работает с актуальной зрительной информацией, живущей в массовом сознании, перегруженном клише, вычленив из нее наиболее выразительные компоненты и заставляя их сражаться на одном полотне. «Мне нравится играть с формами, нравятся ритмы композиции, мне нравится конструировать собственный мир, мир, в котором я живу определенное время... Живопись — это возможность попытаться обнаружить смысл сложно устроенного мира... Живопись — это изучение бытия; она означает фиксацию потока интуиции с помощью системы символов, которые могут быть проанализированы. Это изучение сознания без правил, без анестезии забвения» [8].

Порой этот поток предстает нелинейной сетью, где искривляющиеся поверхности матричных соединений, изгибающиеся, сжимающиеся, сплошь составлены из вписанных в них фрагментов изобразительного материала. Так, в полотнах обширной серии «Мир искусства» каждый из выдающихся мастеров «описывается» через цепной строй эпизодов и частей их произведений, представляя сложной «мультимедийной» системой. Они подобны графикам неведомых функций, адресуясь к трехмерному моделированию. Композиционные аллюзии на подобные построения возникают не случайно. «Благодаря компьютерной графике мы нашли новые структуры, одновременно более гибкие и более сложные. “Сети”, моделируемые компьютером, могут создавать абсолютно новые эффекты перспективы» [7, с. 290], — пишет художник, недолгое время увлекавшийся новыми технологиями. Между тем этот интерес исчерпался довольно быстро, с возникновением Всемирной паутины. Веб-хранилища информации не прельстили художника, и по сей день работающего с вещественными источниками и отвергающего их виртуальные заменители.

Несомненно, мотив графической сетки, возникающий в многочисленных полотнах Эрро, имеет более развернутое содержание: «Вряд ли будет преувеличением сказать, что за каждой решеткой XX века стоит... символистское окно» [4, с. 26]. В пластических кодах Эрро окно замещается движением ленточных переплетов, обрамляющих имиджи-корпускулы, стремящиеся по заданной худож-

ником траектории. «Картину-окно сменяет табуляция, таблица, куда вписываются линии, числа, расплывающиеся знаки... Системе “окно-пленэр” противопоставляется пара “город-информационное табло”» [3, с. 49]. И все же изгибы решетки хранят память о поэтике прошлого, где переплет окна у Малларме или Редона — «многоуровневая репрезентация, посредством которой произведение искусства может указать на формы бытия или даже воссоздать их» [4, с. 26]. Вздрыбленные и опадающие поверхности, иссеченные линиями-направляющими, таят в себе двусмысленность игры: «Мифическая власть решетки в том, что она заставляет нас думать, будто перед нами материализм (или иногда наука, или логика), и в то же время представляет нам отдушину веры (или иллюзии, или вымысла)» [там же, с. 22]. Исчисляемые и аналитические качества пространства оборачиваются иллюзией, ведь определяя смысловые перспективы своих полотен, Эрро говорит об Утопии.

Одним из мощных символов-фетишей современности для него выступает астронавтика. Голливудская образность портретов покорителей космоса в сверкающих доспехах-скафандрах на фоне взмывающих ракет — устойчивый мотив, вторгающийся в структуру полотен Эрро в 1970-е годы. Особенно выразительны произведения, обыгрывающие темы «классики» — исторической и современной, где радужная мифология «победы над Солнцем», расцвеченная лучезарными образами звездоплавателей, оттеняет томную прелесть граций, купальщиц и мах, пикантность галантных сцен, перенесенных из анфилад музейных залов в бескрайние пространства Вселенной. Увлеченный материалом, в 1976-м художник посещает центр НАСА в Хьюстоне, пополняя свою «базу данных» очередной порцией массмедийных эмблем.

Огромный цикл живописных произведений на злободневную тематику предстает сонмом карикатурных героев, участвующих в хитросплетениях мировых событий. Эрро перерабатывает исторический жанр в духе развернутого и наглядного пересказа, стилистика которого почерпнута из газетных иллюстраций. Художественное восприятие потока событий хорошо иллюстрируется работой «Альенде — Топино-Лебрэн», созданной к выставке «Гильотина и живопись. Топино-Лебрэн и его друзья» (1977): «По просьбе Алена Жюффруа несколько художников создали работы, посвятив их Топино-Лебрэну, написавшему в 1797

году полотно “Смерть Гая Гракха Бабефа”. Топино-Лебрэн был одним из лучших учеников Жака Луи Давида, члена революционного Трибунала во времена Террора. Топино-Лебрэн был приговорен к смерти Первым Консулатом и казнен в 1801 году. Его работы впоследствии пролежали забытыми в подвалах музеев. Вместо того чтобы имитировать живопись Топино, относительно простую и очень классическую, созданную по образцу энгровского полотна “Похищение сабинянок”, я пытался найти параллели с современностью. Я уже собирал материал для портрета Альенде, часть которого происходила из сатирического советского журнала “Крокодил”. Над произведением Топино я занес меч и топор. Я изменил задний фон, который казался мне слишком темным и мало заполненным, на перспективное построение в стиле художника XVII века Ганса Вредемана де Вриса. Портрет Альенде, размещенный в центре, был взят из журнала “Times”. Думаю, он был сделан с фрески, в которую фашисты плеснули краской, дабы это выглядело как потеки крови. На заднем плане — Анды...» [7, с. 268]. В описании полотна автор наглядно демонстрирует пути адаптации исторического сюжета к событиям современности, преобразя исходный материал в сюжет о чилийском государственном перевороте 1973 года.

В сходном стилистическом ключе Эрро решает произведения конца 1970-х — начала 1980-х годов, созданные по мотивам иллюстраций «Крокодила» и обыгрывающие злободневные социально-политические вопросы — распространение наркотиков, разрастающуюся мощь НАТО, противостояние режимов и экономических интересов. Большое полотно «Нефть» (1980) — веселая карикатура о топливных коллизиях — взаимоотношениях экспортеров, потребителей и обогащающихся дилеров, рассказанных в занятных сценках конфликтов арабского мира и крупных европейских компаний и участия вездесущей Америки. Вышки, котировки, баррели, груженные бочками верблюды, шейхи в арафатках — представители ОПЕК, и Статуя Свободы с табличками, призывающими экономить энергию, — остроумный ералаш, сложенный из типичных сатирически-пропагандистских клише.

В 1990-е годы в полотнах Эрро начинают превалировать мотивы комиксов; реплики-фрагменты плакатов, живописных произведений и фотографий занимают теперь второстепенное

положение. Драмы современного мира художник переводит в тотальный апокалипсис журнальных персонажей. Вселенная «Magvell» и «DC» предстает в самых агрессивных и пугающих обличьях, претворяясь в масштабные полотна, посвященные недавним военным преступлениям, геноциду и гуманитарным катастрофам в Сараево и на Ближнем Востоке. После посещения Камбоджи и музея «Туол Сленг», бывшей тюрьмы «S-21», где красные кхмеры пытали и истребляли тысячи людей, Эрро пишет работу «Для Пол Пота» (1993), совмещающая в ней огромное число пугающих образов — чудовищных вампиров, скелетов с косой, кровожадных палачей и их жертв в цепях, заточенных в клетку. Используя в качестве эскиза собранный из вырезок коллаж большого формата (74 x 150 см), художник создает два варианта живописных панно — черно-белый и цветной. Ахроматическая версия, как поясняет сам автор, восходит к «Генрике» Пикассо, где отсутствие цвета до предела накаляет эмоциональное напряжение. Работа «God Bless Bagdad» (2003), также исполненная в двух вариантах, сосредоточила внутри композиции более пятидесяти фрагментов, заимствованных из политической карикатуры французских журналов «Charlie Hebdo» и «Le Monde», советского «Крокодила» и персонажный ряд американских комиксов: «Каждое историческое событие или военный конфликт, как известно, сопровождается войной изображений» [там же, с. 306].

В ритме формоструктур, равно как и в скачках от одного жанра к другому, неизменно господствует складка, которая «не только затрагивает все виды материи... но еще и определяет и порождает Форму, превращая ее в выразительную Форму, в Gestaltung, в генетический элемент или бесконечную линию инфлексии, в кривую с одной переменной» [3, с. 63]. Многочисленные сгибы, разрывы, различия, лежащие в основе его поэтики, где «каждый член противопоставления отбрасывает и активизирует другой» [там же, с. 55], рождая напряженность целого, мыслятся сквозь коды барокко — как образа-символа, к которому часто апеллирует культура 1960-х годов, пытаясь определить структуру современности сквозь исторические аллюзии. Подобные обращения обнаруживаются, в частности, у Ги Дебора: «Искусство барокко, как давно потерянное единство для художественного созидания, вновь как бы воспроизводится в со-

временном потреблении всего художественного прошлого. Историческое познание и признание всего искусства прошлого... сваливает его в одну кучу, и этот глобальный беспорядок, в свою очередь, создает над собой барочную надстройку — строение, в котором должны смешаться продукты самого барочного искусства и всех его последователей» [2, с. 100]. Не случайно сам художник разделяет определение своего творчества как «поп-барокко». И очередным свидетельством обыгрывания истории искусства становятся «китайские мотивы», реставрирующие эпилог барочной культуры — маскарадное кружево рококо с его пристрастием к украшательству и экзотике.

Сложность семантической структуры полотен Эрро можно соотнести с раздвоенностью барочного интерьера и экстерьера, проанализированного Делёзом. Рассуждая о своих произведениях, художник пишет: «Я работаю во внутреннем пространстве композиции, хорошо осознавая тот факт, что моя живопись — это порочный круг» [8]. Замкнутость интерьера, мерцающего сменяющимися друг друга имиджами-фрагментами, противопоставляет символическому измерению работы, где «складка перестает быть материальным изгибом, сквозь который мы видим, и становится сгибом души, в которой мы читаем “пожелтевшие складки мысли”» [3, с. 56]. Этот слой, превосходящий визуальное сходство и относимый к распахнутому горизонту умозрения, несомненно, восходит к первому непосредственному контакту с искусством — живописи Кьярвала, напоенной мистическим пантеизмом. Ощущение панорамы бытия, развертывающейся перед внутренним взором, скрепляет все произведения Эрро, воссоздающего в каждой собственной Утопии. Мнимая простота комбинаторики цитат, калейдоскоп роящихся образов, гипертекст, переполненный цитатами, обобщаются в «наружном», сверхчувственном опыте: «Настоящие причины должны оставаться непостижимыми; есть вещи, которые не должны быть сказаны, есть и те, которые не следует обсуждать» [8].

Список литературы

References

1. *Бодрийяр Ж.* Пароли. От фрагмента к фрагменту. Ектб., 2006.
Baudrillard J. Passwords. From fragment to fragment, Ekaterinburg, 2006.
2. *Дебор Г.* Общество спектакля. М., 2012.
Debord G. The society of the spectacle. Moscow, 2012.
3. *Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко. М., 1998.
Deleuze G. The fold. Leibniz and barocco. Moscow, 1998.
4. *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003.
Krauss R. The originality of the avant-garde and other modernist myths. Moscow, 2003.
5. *Орлов С.И.* Фрагмент и Форум // Орлов С.И. Ракурсы. М., 2009.
Orlov S. Fragment and Forum // Orlov S. Perspectives. Moscow, 2009.
Orlov S.I. Fragment i Forum // Orlov S.I. Rakursy. M., 2009.
6. *Фомин Д.В.* Курт Швиттерс о коллаже, беспредметном искусстве и русском авангарде // Русский авангард 1910—1920-х годов: проблема коллажа. М., 2006.
Fomin D. Kurt Schwitters on collage, objectless art and the Russian avant-garde // Russian avant-garde in 1910—1920's: the collage problem. Moscow, 2006.
Fomin D.V. Kurt Shvitters o kollazhe, bespredmetnom iskusstve i russkom avangarde // Russkij avangard 1910—1920-h godov: problema kollazha. M., 2006.
8. *Erro.* Retrospective. Somogy editions d'art, Paris, 2014.
9. *Erro.* Discontinious narration // Erro Manga. Rafael edizione, Bergamo. 2015.
10. *Lebel J.-J.* Erro'sstorm // Erro. 1974—1986. Catalogue general. L'in-citation a la creation / Fernand Hazan. Bergamo. 1986.

Данные об авторе:

Малова Татьяна Викторовна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник «Научно-исследовательского института теории и истории искусств Российской академии художеств» (ФГБНУ НИИ РАХ). E-mail: malova.tatiana@yahoo.com

Data about the author:

Malova Tatiana — PhD in Arts Criticism, senior researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of The Russian Academy of Arts. E-mail: malova.tatiana@yahoo.com

Д.В. Родионов

*Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия*

**«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» П.И. ЧАЙКОВСКОГО
В ОФОРМЛЕНИИ К.Ф. ВАЛЬЦА**

Аннотация:

В статье ««Лебединое озеро» П.И. Чайковского в оформлении К.Ф. Вальца» автор анализирует принципы живописно-декорационного оформления первой постановки балета на русской сцене 20 февраля 1877 года на сцене Московского императорского Большого театра, осуществленной балетмейстером Вацлавом Рейзингером. Новаторская сущность музыки Чайковского была поддержана Вальцем, создавшим подлинно романтический пейзаж второго действия балета и ставшего главным выразителем идейного замысла произведения композитора. Первая постановка не оставила яркого следа в истории русского балета ввиду малоталантливости Рейзингера. Однако в общепризнанной постановке М.И. Петица и Л.И. Иванова художник М.И. Бочаров следует за Вальцем в создании образа «лебединого озера». Вальцем были заложены живописные традиции оформления «Лебединого озера», и в этом его безусловная заслуга перед русским балетом.

Ключевые слова: «Лебединое озеро» Чайковского, Вацлав Рейзингер, Карл Вальц, Полина Карпакова, романтический балет.

D. Rodionov

*Russian Institute of Theatre Arts — GITIS,
Russia, Moscow*

«SWAN LAKE» IN K.F. VALTS SET DESIGN

Abstract:

In the article the author analyses set and scenery design principles that were used for the first production of the ballet on the Russian stage. It took place on the 20th of February 1877 at Moscow Imperial Bolshoi theatre and was choreographed by Vatslav Reisinger. The innovative spirit of Tchaikovsky's music was outlined by Valts who created a truly romantic scenery in the second act of the ballet that managed to bring out the composer's creative idea. The first production has not left any significant trace in the history of the Russian

ballet due to Reisinger's lack of talent. However, in the worldwide renowned production by M. Petipa and L. Ivanov the stage designer M.I. Bocharov was following the artistic cues of Valts upon creation of the atmosphere of the «swan lake». It was Valts who established set design traditions for «Swan Lake», having made a great impact on Russian ballet culture.

Key words: Tchaikovsky's «Swan Lake», Vatslav Reizinger, Karl Valts, Polina Karpakova, romantic ballet.

Премьера «Лебединого озера» в Большом театре состоялась 20 февраля 1877 года в бенефис молодой балерины П.М. Карпаковой (Карпаковой 1-й), хотя публика ожидала появления в этом балете пользовавшейся успехом А.И. Собещанской. Музыка была написана Чайковским по заказу Дирекции императорских театров, сделанному композитору весной 1875 года. Чайковский ещё в 1871 году написал балет «Озеро лебедей» в одном акте, который был исполнен детьми его родственников в имении Каменка. Главная музыкальная тема этого балета затем использовалась Чайковским в «Лебедином озере». «Большой балет» в 4 действиях, как было указано в афише премьеры, был поставлен балетмейстером Вацлавом Рейзингером. Карл Фёдорович Вальц¹ обеспечивал в спектакле машины и электрическое освещение. Но самое важное в художественном отношении — им были сделаны декорации для 2-го и 4-го актов балета, то есть главного места действия — волшебного озера, 1-е действие оформил И.И. Шангин, в 3-м действии были использованы старые типовые декорации К.В. Гропиуса.

¹ Театральный машинист и декоратор Карл Фёдорович Вальц (28.01.1846—03.04.1929) родился в Санкт-Петербурге. В 1855—1860 гг. учился декорационному искусству в Германии у О. Рама и К. Гропиуса. По возвращении в Россию 3 октября 1861 г. был зачислен в Большой театр помощником машиниста. В 1867 г. получил звание декоратора, после смерти отца (1869) был назначен главным машинистом и декоратором. С 1900 г. должность Вальца в Большом театре машинист-механик с правами артиста I-го разряда. В 1925—1927 гг. Вальц — консультант-механик Машинно-декорационного отделения (сверх штата). Оформил более 200 спектаклей в Московских императорских театрах, а также в антрепризе Лентовского, Дягилева, МХТ и др.

Вальц вспоминал: «При постановке балета П.И. Чайковский принимал живейшее участие в его декорационном оформлении и много беседовал об этом со мной. Особенное внимание было уделено Петром Ильичом финальному акту. В сцене грозы, когда озеро выходит из берегов и наводняет всю сцену, по настоянию Чайковского, был устроен настоящий вихрь — ветки и сучья у деревьев ломались, падали в воду и уносились волнами. Эта картина удавалась очень эффектно и занимала Петра Ильича. После грозы, для апофеоза, наступала заря, и деревья под занавес освещались первыми лучами восходящего солнца» [2, с. 108].

О том, что Чайковский в работе над балетом советовался с Рейзингером и Вальцем, пишет в своей монографии «Чайковский» Роланд Джон Уайли, ссылаясь на воспоминания Н.Д. Кашкина [13, с. 91, 101, 285].

Постановка в целом была признана критикой неудачной. Г.А. Ларош, в частности, отмечал решительное преобладание музыкальной стороны над хореографической: «По музыке “Лебединое озеро” — лучший балет, который я когда-либо слышал... По танцам “Лебединое озеро” едва ли не самый казенный, скучный и бедный балет из тех, что даются в России» [9, с. 166–167]. Критик Н.Д. Кашкин также был возмущен тем, что «некоторые номера были пропущены, как неудобные для танцев, или заменены вставными из других балетов; кроме того, балетмейстер настоял на необходимости русского танца, присутствие которого было очень слабо мотивировано, однако композитор уступил, и танец был написан...» [8, с. 103]. Такая замена первоначальных номеров вставными в последующих спектаклях стала обычным явлением.

Декорационное оформление, однако, в большинстве рецензий было оценено положительно. И в первую очередь — написанное Вальцем озеро лебедей, которое отличалось особой поэтической лиричностью и атмосферой волшебной и таинственной сказки.

В финале Вальц поставил настоящую бурю, на которой настаивал Чайковский. Драматургия сценографического действия здесь полностью соответствовала музыке. Хотя Кашкин этим обстоятельством также возмущался («не слышно музыки в финале»), сам композитор остался доволен работой Вальца. Кашкину было бы правильнее адресовать свои упреки дирижеру

С.Я. Рябову, а не Вальцу, единственному в этой постановке, шедшему за композитором в стремлении отразить эмоциональную содержательность волшебной и драматической истории девушки-лебедя. Вальца главным выразителем идейного замысла произведения Чайковского считает и музыковед Ю.И. Слонимский [11, с. 20–22].

«Его (П.И. Чайковского) вкусы и взгляды, его мироощущение выдавали в нем художника, органично воспринимавшего характерный для романтизма круг тем и конфликтов, особую — романтическую — систему мышления. Ундина, Юлия, Франческа... Приверженность к этим образам мировой литературы была типичной для всех европейских художников-романтиков... Обращаясь ко всем этим образам, Чайковский представлял продолжателем традиций европейского романтизма, сформировавшего свой образ идеальной возлюбленной, женщины-ундины, самоотверженной и непорочной души, противостоящей жестокости мира и прозе жизни. “Лебединое озеро” было, возможно, вообще последним произведением подобного романтического толка во всей европейской культуре» [4, с. 54]. Определение романтической сути произведения Чайковского, данное А.П. Демидовым, может быть в большой степени экстраполировано и на творчество Вальца этого периода. А.П. Демидов, оценивая новаторскую сущность музыки Чайковского, резюмирует: «На подмостках этого театра и трагедию разыгрывали как великолепное праздничное зрелище. И еще неизвестно, что вызывало здесь больше волнения — гибель героев, ну, например, в волнах вышедшего из берегов озера или сам вид разбушевавшейся стихии, чудесным образом показанной на театре с искусством, мастерством и воодушевлением» [там же, с. 43].

Вальц с мастерством и воодушевлением сочинил романтический пейзаж второго действия балета: в лунном свете возникла дикая, гористая местность с водной гладью озера, берег которого с одной стороны зарос лесом и кустарником, с другой — открывал руины древней крепости. На переднем плане картины Вальц разместил большое стройное дерево с гладким стволом, не мешавшим зрителям увидеть перспективу озера. Дерево в своей верхней части раздваивалось на два ствола с ветвистой кроной, сквозь которую ярко светила луна и было видно облачное небо.

В финале правый ствол дерева разрушался от удара молнии и его обломки падали в бурные воды озера, которое при этом выходило из берегов. От всей этой картины исходили поэтическая красота и таинственное очарование².

После премьеры балета рецензенты (Театральная газета. 1877. 21 февраля) отмечали как «очень удачные» декорации второго и третьего актов. Гроза, разрушение, наводнение и прочие чудеса Вальца в последнем акте вызвали гром рукоплесканий [12, с. 132]. «Второй акт. Красивое, в рамке высоких гор и леса, тихое озеро. Туманы реют над ним. (Туманы эти, а попросту пар, новость на нашей сцене.) Лебединое стадо плывет по озеру и отражается в опрокинутом виде, конечно, в прозрачных волнах его... В третьем акте <...> роскошная рыцарская зала... В четвертом акте — то же озеро, что и во втором акте... Зигфрид бросается вместе с Одеттой в бурные волны озера. Гром, молнии, наводнение. Освещенные электрическим светом, плывут вдаль Одетта и Зигфрид, <...> буря оканчивается, и по озеру снова плывут лебеди. Занавес падает; публика вызывает г. Вальца, а с ним вместе выходит и г. Рейзингер, <...> следом вызывают и г. Чайковского и г-жу Карпакову... Обстановка балета очень хороша. И костюмы и декорации тоже недурны. Особенно хороши декорации г. Вальца (2-ой и 4-ый акты) и г. Гропиуса — рыцарская зала» [1, с. 132–134]. Далее рецензент указывает на полную иллюзию и безукоризненное исполнение Вальцем разрушений, дождя, бури, полётов. В другом отклике констатируется, что в «Лебедином озере» всего три декорации и лишь в последнем акте, при устройстве разлива озера, Вальц имел возможность проявить свое искусство. Отмечается, что обстановка балета весьма удовлетворительна; «и костюмы и декорации очень недурные; но, во всяком случае, лучшим в этом балете всё-таки остается музыка г. Чайковского» [10, с. 134]. Впечатляют иллюзией подлинности эффекты финала балета³. Многие рецензенты также писали про

² Музей театрального и музыкального искусства, СПб., ГИК 4610/60а/60б; Б., картон, репродукция ч/б, тип. Печать. 20,0x27,0; 22,2x26.6. Вырезка из «Всемирной иллюстрации» №343. Рис. Ф. Гаанен, гравировал Ю. Барановский.

³ «Гремит гром, сверкает молния, озеро по воле искусного г. Вальца выходит из берегов и покрывает г. Гиллерта и г-жу Карпакову... Что касается до декораций, то они если и не представляют ничего особенного, за исключением

пролетающую над головами принца и Одетты сову⁴, раздававшиеся раскаты грома, сверкающую молнию, выходящее из берегов озеро, которое покрывало собой влюбленных. В описаниях финала спектакля рассказывалось о том, как рассвирепевшие стихии утихали, из-за туч выплывала луна и на едва зыблущихся волнах озера появлялась стая лебедей. Большинство критиков были выделены декорации 2-го и 3-го актов, но особенно отмечались замечательные «чудеса» Вальца: наводнение, молния, бушующее озеро, разрушение деревьев — в 4-м действии [5, с. 140].

Дирекция возобновила балет 13 января 1880 года в бенефис танцовщицы О.Н. Николаевой в постановке балетмейстера И. Гансена. За пультом по-прежнему стоял С.Я. Рябов, и использовалось оформление балета к постановке 1877 года. Редакция Гансена была воспринята с большим воодушевлением. «Русские ведомости» (27 января 1880 года) писали: «Балет, провалившийся чуть ли не с первого представления, теперь смотрится без скидок, благодаря новым танцам и группам кордебалета» [6, с. 74].

Первая постановка «Лебединого озера» не оставила яркого следа в истории русского балета ввиду неспособности Рейзингера создать адекватную замыслу Чайковского хореографическую партитуру романтического балета. В этом смысле безусловный приоритет принадлежит М.И. Петипа и Л.И. Иванову, создавшим свою версию «Лебединого озера» (1894), ставшей общепризнанной и общеизвестной. Оформлял эту постановку М.И. Бочаров, считавшийся мастером ландшафтной

последней, пожалуй, то все же очень и очень не дурны. По крайней мере и лес, и небо, и вода по возможности были похожи на настоящие. Особенно удачно было изображено озеро. Лучше других вышли картины в последнем действии. Жаль только, что озеро вначале волнуется не особенно естественно: волны просто-напросто ползают, а иногда как-то странно подпрыгивают. Но все-таки иллюзия сохраняется, за что нельзя не воздать должного искусству г-на Вальца. Менее удовлетворительны декорации 3 действия. Вместо многолюдного, оживленного бала, каким должен быть бал владетельной принцессы, мы видим обширную и почти пустую залу...» [7, с. 137].

⁴ В архиве К.Ф. Вальца сохранилось два рисунка с изображением сов, на одном из которых летящая сова нарисована в различных ракурсах, на другом — вместе с несколькими воронами и имеется пометка Вальца: «Сова действует крыльями», «Вороны: работы Гаврилова»// ГЦТМ. Архив К.Ф. Вальца. КП 282441/27; КП 282441/29 33,8x17,4. Б.,кар., тушь.

живописи и получивший звание академика пейзажной живописи. Принципиальное отличие петербургской постановки от московской состояло в том, что действие второй и четвертой картин происходило в разных местах. Нелогичная с точки зрения сюжета перемена места позволила Бочарову сделать две разные декорации к этим картинам. Если во второй картине («Дикая местность на берегу озера») художник практически следует указаниям либреттиста и тем самым идёт вслед за Вальцем в создании образа «лебединого озера», то в четвертой картине («Пустынная местность близ Лебединого озера») оставляет сцену почти пустой: только живописные задники изображали скалы и утёсы с виднеющимися вдали развалинами, а над всем пейзажем простиралось ночное небо с горящими звёздами. Л.Д. Блок считала это оформление результатом «простодушного» желания художника сделать то, что было нужно в тот момент, но при этом чрезвычайно талантливым, и резюмировала, что со временем все элементы гениального спектакля слились в одно целое [3, с. 53].

Однако именно Вальцем были заложены живописные традиции оформления «Лебединого озера», и в этом его безусловная заслуга перед русским балетом. Вальц точно почувствовал романтически-взволнованный и одновременно лирико-драматический характер музыки Чайковского и талантливо воплотил его выразительными художественными средствами.

Список литературы

References

1. *А.Д.* Театральная газета. 1877. 22 февр.// Демидов А. П. «Лебединое озеро». М., 1985.

A.D. Teatralnaya gazeta. 1877. 22 February// Demidov A.P. «Swan Lake». М., 1985.

A.D. Teatral'naja gazeta. 1877. 22 fevr.// Demidov A.P. «Lebedinoye ozero». М., 1985.

2. *Вальц К.Ф.* Шестьдесят пять лет в театре. Л., 1928.

Valts K.F. Sixty five years in theatre. Leningrad, 1928.

Valts K.F. Shest' deciat piat' let v teatre. L., 1928.

3. *Галкин А.С.* Три взгляда на «Лебединое озеро». Об одной театральной работе М.И. Бочарова// Сцена. 2015. №3(95).

Galkin A. Three visions of «Swan Lake». About a theatre work by M.I. Bocharov// Stsena. 2015. No. 3 (95).

Galkin A.S. Tri vzgliada na «Lebedinoye ozero». Ob odnoj teatral'noj rabote M.I. Bocharova// Szena. 2015. №3 (95).

4. *Демидов А. П.* «Лебединое озеро». М., 1985.

Demidov A. «Swan Lake». М., 1985.

Demidov A.P. «Lebedinoye ozero». М., 1985.

5. *Е.Ж.* Всемирная иллюстрация. 1877. 23 апр.// Демидов А. П. «Лебединое озеро». М., 1985.

E.Zh. The global illustration. 1877. 23 April // Demidov A. «Swan Lake». М., 1985.

E.Zh. Vsemirnaya ill'ustratsija. 1877. 23 apr.// Demidov A.P. «Lebedinoye ozero». М., 1985.

6. *Зарубин В.И.* Большой театр = Bolshoi theatre: Первые постановки балетов на рус.сцене. 1825—1997.М., 1998.

Zarubin V. Bolshoy Teatr = Bolshoitheatre: The first ballet productions on Russian stage. 1825—1997. М., 1998.

Zarubin V.I. Bolshoi teatr = Bolshoi theatre: Pervyje postanovki baletov na rus. szene. 1825—1997. М., 1998

7. *Зуб.* Современные известия. 1877. 26 февр. // Демидов А. П. «Лебединое озеро». М., 1985.

Zub. Sovremennye izvestia. 1877. 26 February// Demidov A.P. «Swan Lake». М., 1985.

Zub. Sovremennyye izvestija. 1877. 26 fevr.// Demidov A.P. «Lebedinoye ozero». М., 1985.

8. *Кашкин Н.* Воспоминания о Чайковском. М., 1896.

Kashkin N. Memories about Tchaikovsky. М., 1896.

Kashkin N. Vospominaniya o Tchaikovskom. М., 1896.

9. *Laroche G.A.* Собрание музыкально-критических статей (совместно с М.И. Чайковским и Н.Д. Кашкиным). М., 1922—1924. Т. 2 (О П.И. Чайковском). Ч. 1. 1922.

Laroche G.A. Collection of articles on musical critique (in collaboration with M.I.Tchaikovsky and N.D.Kashkin). М., 1922—1924. Vol. 2 (On P.I.Tchaikovsky). Part 1. 1922.

Laroche G.A. Sbranije musykal'no-kriticheskikh statej (sovместno s M.I. Tchaikovskim i N.D. Kashkinym). М., 1922—1924. Т.2 (ОП.И.Tchai-kovskom).Ch. 1. 1922.

10. Скромный наблюдатель. Русские ведомости. 1877. 26 февр.// Демидов А. П. «Лебединое озеро». М., 1985.

A modest observer. Russkiye vedomosti. 1877. 26 February// Demidov A.P. «Swan Lake». М., 1985.

Skromnyj nabl'udatel'. Russkije vedomosti. 1877. 26 fevr.// Demidov A.P. «Lebedinoe ozero». М., 1985.

11. *Слонимский Ю.И.* П.И. Чайковский и балетный театр его времени. М., 1956.

Slonimskij Y. P.I.Tchaikovsky and the ballet theatre of his time. М., 1956.

Slonimskij Y.I. P.I.Tchaikovskiy baletnyj teatr jego vremeni. М., 1956.

12. Театральная газета. 1877. 21 февр.// Демидов А. П. «Лебединое озеро». М., 1985.

Teatralnaya gazeta. 1877. 21 February// Demidov A.P. «Swan Lake». М., 1985.

Teatral'naja gazeta. 1877. 21 fevr.// Demidov A.P. «Lebedinoe ozero».М., 1985.

13. *Roland John Wiley.* Tchaikovsky. New York: Oxford University Press, 2009.

Данные об авторе:

Родионов Дмитрий Викторович — театровед, главный редактор журнала «Сцена», генеральный директор ГЦТМ имени А.А. Бахрушина, доцент Российского института театрального искусства — ГИТИС, ку-

ратор выставочных проектов, автор статей о театре в российской и зарубежной периодической печати. E-mail: dilyarsb@yandex.ru

Data about the author:

Rodionov Dmitry — theatre critic, chief editor of the «Stage» («Stsena») magazine, director of A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, Associate Professor, Russian Institute of Theatre Arts, curator of exhibition projects, author of articles about theatre in Russian and foreign periodicals. E-mail: dilyarsb@yandex.ru

 *музыка*

А.В. Аксенова

*Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия*

**ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТА
ЛИБРЕТТО Ф.М. ПЬЯВЕ К ОПЕРЕ ДЖ. ВЕРДИ
«РИГОЛЕТТО»**

Аннотация:

Художественное творчество либреттиста Ф.М. Пьяве следует, безусловно, рассматривать всесторонне. В рамках данной статьи мы обратимся к Пьяве-поэту. Нами будут проанализированы некоторые лингвостилистические особенности текста либретто к опере Дж. Верди «Риголетто».

Ключевые слова: Ф.М. Пьяве, «Риголетто», либретто, морфологические дублеты, микросинтаксис, инверсия, выделительные конструкции.

A. Aksenova

*Russian Institute of Theatre Arts – GITIS,
Russia, Moscow*

**LINGUOSTYLISTIC PECULIARITIES OF THE LIBRETTO
WRITTEN BY F.M. PIAVE FOR G.VERDI'S OPERA «RIGOLETTO»**

Abstract:

The figure of F.M. Piave, an outstanding librettist, must be treated in several dimensions – that is, both in literature and in music. Due to this duality, the studies of Piave's artistic heritage have developed in different directions. The present article deals with F.M. Piave's literary heritage, focusing on the linguistic aspects of one of his major works - the libretto text based on «Le roi s'amuse» by Victor Hugo. It aims at giving a brief overview of the linguistic and stylistic features evolved by Piave in the texts of his libretto.

Key words: F.M. Piave, “Rigoletto”, libretto, syntax, inverted constructions, micro-syntax, infinitive, morphological doublets.

Франческо Мари Пьяве (1810—1876) как никто другой умел приспособливаться и соответствовать художественным пожеланиям требовательного маэстро Джузеппе Верди. Для композитора Пьяве написал около десяти текстов либретто. В историю музыкального театра он вошел как самый покладистый либреттист, чье стремление угодить композитору порой приводило к некоей «клишированности» художественных текстов.

Нельзя отрицать, что именно союз Верди с Пьяве явил миру оперы ряд незабываемых образов, таких, как Риголетто и Эрнани.

В данной статье мы уделим особое внимание анализу текста либретто к опере «Риголетто», целью которого является выявление основных метрических, фонетических, лексических и стилистических особенности произведения. Анализ текста позволит нам проиллюстрировать взаимосвязь между композитором и либреттистом, между музыкой и поэзией.

Как отмечает известный исследователь творчества Верди Л. Соловцова [1, с. 143—157], сюжет «Риголетто» был взят из произведения Виктора Гюго «Le Roi s'amuse» (1882). Под давлением цензуры Верди пришлось изменить эпоху, в которой разворачивались события, имена действующих лиц. Премьера оперы состоялась в 1851 году в Венеции и стала частью так называемой «народной трилогии» (*trilogia popolare*), куда вошли также «Травиата» и «Трубадур».

Метрические особенности

Опера Верди «Риголетто» может быть рассмотрена как новаторская, если за основу анализа взять метрический строй и композицию произведения. В своем исследовании Соловцова отмечает, что «вся опера основана на резких сопоставлениях света и мрака. Глубокий внутренний конфликт заложен в образе основного героя оперы. Музыкально-драматической цельности Верди достигает в “Риголетто” путем редкой интонационной конкретности музыкальных характеристик героев. Лейтмотивов в опере нет; исключение — лишь тема проклятия, отзвуки которой нередко появляются как напоминание о неизбежном возмездии. В краткой оркестровой прелюдии зловещая тема проклятия звучит на фоне сумрачно-тревожного *tremolando* струнных. Музыка будто интонирует привратностям судьбы ге-

роев: зловещие ноты сменяются блестящей танцевальной музыкой. Полна жизни и огня динамическая сцена бала. Действие развивается без остановок. Речитативные диалоги непринужденно перерастают в ариозные эпизоды» [1, с. 149–150].

Вот, что писал Верди о самом произведении: «Я задумал Риголетто практически без арий. По сути, это лишь череда дуэтов. Именно так мне это виделось. Возможно, станут утверждать, что мне не следовало, не стоило этого делать. Возможно. Однако в тот момент написать лучше я не смог» [8 сентября 1852 года] («Ho ideato Rigoletto quasi senz'arie senza finali, con una filza interminabile di Duetti, perché così era convinto. Se qualcuno soggiunge, ma qui non si poteva, si doveva fare questo, la quello, ecc. io rispondo: sarà benissimo, ma io non ho saputo far meglio») [4, p. 708–709].

Герцог Мантуи — единственный персонаж оперы, чья роль прописана согласно классическим канонам либреттистики: начальная каватина «Questa o quella per me pari sono» (I, 1) имеет достаточно традиционную структуру:

Duca

Questa o quella per me pari sono
a quant'altre d'intorno mi vedo;
del mio core l'impero non cedo
meglio ad una che ad altra belta.
La costoro avvenenza и qual dono
di che il fato ne infiora la vita;
s'oggi questa mi torna gradita,
forse un'altra doman lo sarà.
La costanza, tiranna del core,
detestiamo qual morbo crudele;
sol chi vuole si serbi fedele;
non v'ha amor, se non v'è libertà.
De' mariti il geloso furore,
degli amanti le smanie derido;
anco d'Argo i cent'occhi disfido
se mi punge una qualche beltà.

Четыре строфы, написанные десятисложным стихом, сгруппированы по двое. Последняя строфа усечённая. Другой канонический романс герцога «Parmi veder le lagrime» (II, 1) состоит из двух строф, состоящих из шести строк и написанных семи-

сложным стихом. Романсу предшествует речитатив, написанный одиннадцатисложным белым стихом. Кабалетта «*Possente amor mi chiama*» — четверостишие, написанное семисложным стихом. Наконец, ария «*La donna è mobile*», передающая отношение герцога к представительницам прекрасного пола, весь цинизм и вульгарность герцога, написана пятисложным стихом, имеет форму четырех четверостиший:

D u c a

La donna è mobile
qual piuma al vento,
muta d'accento ~ e di pensier.
Sempre un amabile
leggiadro viso,
in pianto o in riso, ~ è menzogner.
И sempre misero
chi a lei s'affida,
chi le confida ~ mal cauto il cor!
Pur mai non sentesi
felice appieno
chi su quel seno ~ non liba amor!

В первом пятисложнике ударение падает на третий слог с конца, второй и третий рифмуются между собой, ударение падет на предпоследний слог. Следует также добавить, что баллада герцога написана шестисложным стихом (гексаподием). Именно так создается образ изящно-легкомысленного герцога.

Верди и Пьяве еще больше отходят от канонических мелодраматических форм эпохи при создании образов Риголетто, Джильды, Монтероне.

Так, первый большой монолог Риголетто «*Pari siamo!..*» (I, 8) с поэтической точки зрения является речитативом, где чередуются одиннадцатисложники и семисложники, написанные белым стихом. Однако Верди придал речитативу звучание ариозо:

R i g o l e t t o

Pari siamo!.. io la lingua, egli ha il pugnale;
l'uomo son io che ride, ei quel che spagne!..
Quel vecchio maledivami!..
O uomini!.. o natura!..

vil scellerato mi faceste voi!..
 Oh rabbia!.. esser difforme!.. esser buffone!..
 Non dover, non poter altro che ridere!..
 Il retaggio d'ogni uom m'è tolto... il piantol!..
 Questo padrone mio,
 giovin, giocondo, sm possente, bello,
 sonnecchiando mi dice:
 fa' ch'io rida, buffone...
 Forzarmi deggio, e farlo!.. Oh, dannazione!..
 Odio a voi, cortigiani schernitori!..
 Quanta in mordervi ho gioia!..
 Continua nella pagina seguente.
 Se iniquo son, per cagion vostra и solo...
 ma in altr'uom qui mi cangio!..
 Quel vecchio malediam!... tal pensiero
 perché conturba ognor la mente mia!..
 Mi coglierà sventura?.. Ah no, è follia.

Ария «Cortigiani, vil razza dannata» (II,4) имеет следующую структуру: четыре десятисложных четверостишия, разделенных десятисложниками (abbc, addc, ee, ffggh, iigh). Столь необычная и сложная структура также подчеркивает непростой характер героя.

Rig o l e t t o

Cortigiani, vil razza dannata,
 per qual prezzo vendeste il mio bene?
 A voi nulla per l'oro sconviene!...
 ma mia figlia è impagabil tesoro.
 La rendete... o se pur disarmata,
 questa man per voi fora cruenta;
 nulla in terra più l'uomo paventa,
 se dei figli difende l'onore.
 Quella porta, assassini, m'aprite:
 ah! voi tutti a me contro venite!...

С величайшей образной конкретностью, меткими, рельефными интонациями и ритмами очерчен в этой сцене Риголетто.

Ария юной и невинной Джильды «Gualtier Maldè! [...] Caro nome che il mio cor» (I, 13) вводится одиннадцатисложным рифмованным двустушием, а сама ария состоит из двух восьмисложных четверостиший. Отсутствие кабалетты связано с повторением второго четверостишия арии, что позволяет мак-

симально раскрыть вокальный талант исполнителя. Это наиболее совершенная портретная характеристика Джильды. Традиционные для итальянской оперы колоратуры приобретают новое, насыщенное психологическим содержанием значение: отображение душевного состояния героини; хрупкость и «воздушность» её внутреннего мира.

Одним из наиболее распространенных размеров в опере является пятистопный стих. Удвоенные пятисложники встречаются в «проклятии» Монтероне, речитативах Джильды и её отца, предшествующих их дуэту, в сцене с появлением куртизанок (I, 14–15, строка 313).

Фонетические особенности

Фонетические характеристики текста либретто «Риголетто» отражают основные лингвистические тенденции той эпохи. Количество монофтонгов значительно превышает количество слов с дифтонгами. Данная особенность встречается также и в операх Гаэтано Доницетти. В результате проведенного анализа был выявлен целый ряд закономерностей.

Так, автор использует монофтонгизированное написание *core*, а не *suore* (I,1; I,2; I,5; I,9): *l'alma gentil come il core; il mio core aprivasi; rido ben di core*.

Отметим, что Пьяве при этом отдает предпочтение дифтонгизированному написанию слова *fuoco* (I,2) и *nuovo/e* (I,3; II, 3), *nuova* (I, 4) в качестве существительного: *un fuoco istesso; Ch'hai di nuovo, buffon?*

Дифтонг **uo** также сохраняется в следующих позициях:

1) в безударной позиции: *scuotera* (I,6), *nuocesse* (II,3), *tuonera* (II, 8);

2) после палатальных согласных: *giuoco* (I,3; III,3), *figliuola* (III,6; III, 3).

Монофтонг **o** встречается как в ударных, так и в безударных позициях: *moa* (III), *moviamo* (I,15).

Интересным представляется выбор либреттиста между апокопированными и полными формами слова. Наряду с формой *pietà* (I,9; II,8; III,1, III,6) встречается полная форма *pietate/pietade* (II,4), *belta* (I,1) и *beltade* (II,2). Иногда автор использует исключительно более возвышенную полную форму

типа *cittade* (I,7; I,9), а иногда более прозаическую редуцированную: *virtù* (II,1), *liberta* (I,1): *Soglio in cittade uccidere; né la cittade ho ancor veduta*.

Выбор полных или редуцированных форм во многом обусловлен метрическим своеобразием произведения, однако нельзя отрицать тот факт, что преобладают более прозаические формы. Так, например, редуцированная форма модального глагола *potere* встречается два раза: *può* (I,9; II,4), а полная один раз: *route* (I,5). Более прозаическая, полная форма глагола *fare fese* (I,12) встречается чаще, чем характерная для мелодраматической традиции редуцированная *fe*.

Отметив некоторые тенденции к «прозаизации» поэтического произведения, подчеркнем, что в целом Пьяве делает выбор в пользу канонического написания тех или иных слов:

1) *dimonio* (I,7), *dimon* (III,9), *romor* (I,12), *securо/a* (I,7; III,3), *stromento* (I,7), *giovine* (I,1; I,8; I, 12): *romor di passi è fuore; bello e fatale un giovine*.

2) предпочтение палатальных согласных при написании следующих слов: *cangiare* (I,8; II,2; II,6), *deggio* (I,8; II,2), *spignesse* (II,1), *vegg'io* (II,8). Наряду с *vegg'io* в тексте либретто встречаются и современные формы глагола *vedere* — *vedo* (I,1; III,1; III,6) и *vediamo* (III,5).

Более современные и более прозаические формы слов характеризуют речь герцога, с его грубыми и дерзкими манерами, в то время как речь юной и невинной Джильды более поэтична.

Морфологические и морфосинтаксические особенности

В ходе проводимого анализа было отмечено, что для Ф. М. Пьяве, для его произведений характерно чередование поэтических (канонических мелодраматических) и прозаических форм. При этом канонические формы преобладают.

1. Традиционными для либреттистики являются энклитические формы: *accendene* (I,12), *aprivasi* (II,6), *avvene* (I,12), *chiusedi* (III,3), *invitaci* (I,5), *maledivami* (I,7; I,8); *parmi* (II,1), *rammentomi* (III,3), *ridesi* (I,9), *rispondami* (I,12), *sarrovì* (III,3), *sentesi* (III,2), *trovasi* (II,2), *usasi* (I,7): *Quel vecchio maledivami; Com'usasi pagar?*

Выбор некоторых из данных энклитических форм обусловлен метрическими особенностями, однако в большинстве случаев является осознанным выбором автора.

2. Глаголы в императиве также имеют энклитические и проклитические формы. При этом проклитическая форма является более традиционной («imperativo tragico»): lo dite I,9; te ne guarda I,9; lo difendi I,10; lo ridona I,10; la ricerca II, 4; la rendete II,4; mel credete III,3; m'odi III,3; ten va' III,6; m'ascolta III,6; mi guarda III,9:

Более современные, энклитические формы местоимений также встречаются: calmatevi I,2; rapitela I,5; arrestatelo I,6; ditemi I,9; dimmi I,9; guardatevi I, 11; ripetilo I,12; schiudimi I,12; uscitene I,12; miratela I,14; abbracciammi III, 3; portami III,5; uccidilo III,6.

Использование автором проклитической или энклитической форм не всегда стилистически обосновано. Однако справедливо отметить, что речь заглавного героя Риголетто в большей степени характеризуется использованием так называемого «трагического» императива с проклитическими местоимениями.

3. Равноценно используются местоимения lo (более прозаическое) и il (более каноническая форма) в безударной форме прямого дополнения: lo sara (I,1); lo dite (I,9); lo fu (I,10); lo vorrei (I,12); lo chiamo (I,12); lo chiedete (II,1) и chi il crede? (I,4); il voglio (I,6); se il concedete (I,9); cieco e sordo il fa (I, 15); difficile il credo (III,6); più tardi il vedrai (III,6); fuggire il fo (III,6). Энклитические формы слегка превосходят по количеству проклитические.

4. Использование личных местоимений достаточно традиционно. Форма lui ни разу не встречается в тексте либретто. Соответствующая форма egli встречается в тексте семь раз (I,2; I,8), а форма ei семнадцать (I,1; I,3; I,8). Риголетто использует как форму egli, так и форму ei:

Pari siamo!.. io la lingua, **egli** ha il pugnale;
l'uomo son io che ride, **ei** quel che spegne!..
Quel vecchio maledivami!..

Справедливо утверждать, что, несмотря на некоторые тенденции к прозаизации языка либретто в целом, речь придворного шута достаточно канонична. Более того, в ней встречается такая архаичная форма, как **desso**:

Egli è là!.. morto!.. oh sì!.. vorrei vederlo!
Ma che importa!.. è ben **dessò!**.. Ecco i suoi sproni!..

Языковой консерватизм выражается также использованием форм *ella* и *dezza* вместо *lei*:

R i g o l e t t o: Mia figlia!.. dio!.. mia figlia!..
Ah, no!.. è impossibil!.. per Verona è in via!..
Fu vision!.. è **dezza!**..
D u c a: (Che sento! è **dezza!** la mia diletta!
Ah, tutto il cielo non mi rapì!)

Пьяве также использует форму **colei**, за которой, однако, не всегда следует относительное местоимение:

D u c a: Ella mi fu rapita!<...>
E dove ora sara quell'angiol caro?..
colei che poté prima in questo core
destar la fiamma di costanti affetti?..
colei sì pura, al cui modesto accento
quasi tratto a virtù talor mi credo!..

Другими характерными чертами мелодраматического дискурса той эпохи являются:

5. Использование форм условного наклонения настоящего времени (*condizionale semplice*) типа *potria* (I,1), *saria* (I,1), *potrien* (I,9), *vogria* (II,1);

6. Согласование причастия прошедшего времени с объектом действия (дополнением):

G i l d a: Già da tre lune son qui venuta,
né la cittade ho ancor veduta;
se il concedete, farlo or potrei!..

Как средство усиления выразительности речи Пьяве использует плеонастические сочетания с указательным местоимением (модель *quello/questo+ che*):

B o r s a: Di quella giovin che vedete al tempio?
D u c a: Ah sempre tu spingi lo scherzo all'estremo
Quell'ira che sfidi, colpir ti potrà.

Синтаксическое своеобразие текста либретто «Риголетто»

Синтаксический анализ произведения выявил две совершенно противоположные стилистические тенденции, характерные для Ф. М. Пьяве.

С одной стороны, мы наблюдаем некое упрощение в построении речи героев, с другой стороны, четкое следование мелодраматическим канонам.

Каноническими считаются всевозможные инверсии, встречающиеся в тексте либретто. К таким инверсиям можно отнести:

1) инверсия подчинительного предложения:

R i g o l e t t o : <...> ch'ei non entri, gli dite, e ch'io ci sono.

R i g o l e t t o : Tacì, il piangere non vale;/ ch'ei mentiva or sei sicura...

2) инверсия подлежащего (soggetto) и прямого дополнения (complemento oggetto):

D u c a : <...> apprenda ch'anco in trono/ ha degli schiavi amor.

3) инверсия вспомогательного глагола и причастия:

T u t t i : Derisore sì audace costante/ a sua volta schernito sarà!...

Наличие инвертивных конструкций не исключает предложения с прямым порядком слов:

R i g o l e t t o : Voi congiuraste contro noi, signore,/ e noi, clementi in vero, perdonammo...

G i l d a : Tacqui che un giovin ne seguiva al tempio.

Другой отличительной чертой синтаксиса текста либретто является наличие в подчинительных предложениях имплицитных конструкций, передаваемых при помощи:

а) абсолютных причастных оборотов:

T u t t i : Scorrendo uniti remota via,
brev'ora dopo caduto il dì,
come previsto ben s'era in pria,

rara beltade ci si scoprm.
Era l'amante di Rigoletto,
che, vista appena, si dileguò.
Gia di rapirla s'avea il progetto

b) герундия:

Gilda: Sognando o vigile, sempre lo chiamo.

Tutti: Scorrendo uniti remota via,/ brev'ora dopo caduto il dì,
come previsto ben s'era in pria,/ rara beltade ci si scoprì.

Весьма характерным для канонической мелодраматической традиции является образование подчинительной связи при помощи причастия настоящего времени:

Monte rone: <...> E se al carnefice pur mi daretè,
spettro terribile mi rivedrete,
portante in mano il teschio mio,
vendetta chiedere al mondo e a dio.

Таким образом, Пьяве использует как сочинительную связь (паратаксис), так и подчинительную связь (гипотаксис) для образования сложных предложений.

Конструкции паратаксического характера чаще встречаются в закрытых музыкальных формах, отрывках, в ариях или кабалеттах:

Du c a: Parmi veder le lagrime
scorrenti da quel ciglio,
quando fra il duolo e l'ansia
del subito periglio,
dell'amor nostro memore,
il suo Gualtier chiamò.

Gilda: <...>
Partì... il mio core aprivasi
a speme più gradita,
quando improvvisi apparvero
color che m'han rapita,
e a forza qui m'addussero
nell'ansia più crudel.

Пьяве удивительно чутко передавал драматургические особенности оперного жанра, точно соотносил сценическое действие, музыку с текстом либретто. В первом акте в диалогах Марулло, Риголетто, Монтероне и герцога синтаксические (I, 4–5) конструкции короткие, обрывчатые. Часто используются номинативные

конструкции. Реплики действующих лиц передают хаотичную, развязную атмосферу, царившую при дворе герцога Мантуанского.

Длинные синтаксические конструкции, чередующиеся с короткими, номинативными предложениями, встречаются:

1) в лирических описаниях: «Parmi veder le lagrime / scorrenti da quel ciglio, / quando fra il duolo (musicato come dubbio) e l'ansia / del sùbito periglio, / dell'amor nostro memore, / il suo Gualtier chiamt» (II,1); «Partì... il mio core aprivasi / a speme più gradita, / quando improvvisi apparvero (musicato come entrarono) / color che m'han rapita / e a forza qui m'addussero / nell'ansia più crudel» (II,6);

2) для выражения гнева и негодования (граф Монтероне): «Ah sì a turbare / sarò vostr'orgie... verrò a gridare, / fino a che vegga restarsi inulto / di mia famiglia l'atroce insulto. / E se al carnefice pur mi darete, / spettro terribile mi rivedrete / portante in mano il teschio mio / vendetta chiedere al mondo e a Dio» (I,6).

Далекими от мелодраматических канонов являются диалоги между Риголетто и Спарафучиле (I,7; III,4; III,8):

I. S p a r a f u c i l e: Soglio in cittade uccidere.

Oppure nel mio tetto.

L'uomo di sera aspetto...

una stoccata, e muor.

R i g o l e t t o: E come in casa?

S p a r a f u c i l e: È facile...

M'aiuta mia sorella...

Per le vie danza... è bella...

Chi voglio attira... e allor...

R i g o l e t t o: Comprendo...

S p a r a f u c i l e: Senza strepito...

È questo il mio stromento,

vi serve?

R i g o l e t t o: No... al momento...

S p a r a f u c i l e: Peggio per voi...

R i g o l e t t o: Chi sa?...<...>

Помимо упрощенного синтаксиса, данные реплики характеризуются наличием в них обиходно-бытовой лексики и дейктических элементов:

R i g o l e t t o: Venti scudi hai tu detto?.. Eccone dieci;/e dopo l'opra il resto./ Ei qui rimane.

Лексические особенности

Наряду с синтаксическими лексические особенности в наибольшей степени отражают проникновение в мелодраматический канон разговорно-бытового стиля. Однако и в этом случае подобного рода вкрапления проявляются не повсеместно, а в определенных ситуациях или являются характерными для того или иного персонажа.

Несмотря на наличие в тексте некоторых нетипичных для мелодраматического канона черт, текст либретто принято относить к весьма традиционным. Так, речи прекрасной Джильды полны архаизмов. Девушка использует исключительно слово *tempio* для обозначения храма, в то время как её отец, Риголетто, простонародное *chiesa*. Описывая свои мечты и душевные переживания, девушка употребляет слово *alma* (I, 12), а коварный соблазнитель герцог Мантуанский, в своих более прямых и резких речах — *anima* (I, 12). Противоречивый и неоднозначный образ Риголетто дополняется и лексическими особенностями. В обращении к дочери он нежен и ласков, использует в основном возвышенную, поэтическую лексику (*l'alma gentil come il core* II, 4), а в моменты гнева и ярости — более низкий регистр:

Rigolotto:

Sm, vendetta, tremenda vendetta
di quest'anima è solo desio...
di punirti già l'ora s'affretta,
che fatale per te tuonerà.
Come fulmin scagliato da dio,
il buffone colpirti saprà.

Приведем ниже несколько примеров, иллюстрирующих стилистические различия между речами Джильды и Риголетто:

Джильда (Gilda)

1. Atto primo, scena tredicesima (I, 13) — *desir*
Caro nome che il mio cor
festi primo palpar,
le delizie dell'amor
mi déi sempre rammentar!

Col pensiero il mio desir
a te ognora volerà,
e pur l'ultimo sospir,
caro nome, tuo sarà.

2. Atto terzo, scena ultima
piagare
L'acciar...
qui... qui mi piagò...

Риголетто (Rigoletto)

1. Secondo atto, scena ottava (II, 8)
desio
Sì, vendetta, tremenda vendetta
di quest'anima è solo desio...
di punirti già l'ora s'affretta,
che fatale per te tuonera.
Come fulmin scagliato da dio,
il buffone colpirti saprà.
2. Atto terzo, scena ultima
colpire
Chi t'ha colpita?...

Подробный анализ текста либретто выявил, что речевой портрет Риголетто характеризуется наличием в нем обиходно-бытовой лексики. Так, например, придворный шут использует слово «testa» (I,3; I,5), вместо «саро», глаголы «parlate» (I,4), «nargate» (I,4) и «dite» (II,2) вместо более возвышенного «favellate». Самого Риголетто часто называют шутком, безумцем, горбуном, монстром, змием (buffone, pazzo, gobbo, mostro, serpente).

Среди персонажей, чья речь также является более прозаической, насыщенной выражениями обиходно-бытового характера, следует также выделить Спарафучиле, Маддалену и самого герцога, чей языковой портрет подчас идет вразрез с образом правителя и лишь подчеркивает его низкую натуру.

Рассмотрим несколько примеров:

1. С п а р а ф у ч и л е: «Al diavol ten va'» (III,6), «Rattoppa quel sacco» (III,6), «sgozzato» (III,6), «che diavol dicesti!» (III,6).
2. М а д д а л е н а: Su spicciati, presto (III,6)

3. Маддалена и герцог:

M a d d a l e n a: Ah, ah!... e vent'altre appresso/ le scorda forse adesso?/ Ha un'aria il signorino/ da vero libertino...

D u c a: Sm?... un mostro son...

M a d d a l e n a: Lasciatemi, stordito.

D u c a: Ih, che fracasso!

В отдельную группу следует выделить слова, относящиеся к сфере экономики. Наличие данной лексики не типично для канонических текстов либретто:

a) cliente (III,6); prodotto (III,6); prezzo (I,7; III,6).

b) R i g o l e t t o: (Che sento!) E quanto spendere/ per un signor dovrei?

S p a r a f u c i l e: Prezzo maggior vorrei...

R i g o l e t t o: Com'usasi pagar?

S p a r a f u c i l e: Una meta s'anticipa,/ il resto si da poi... (I,6)

c) R i g o l e t t o: Venti scudi hai tu detto?... Eccone dieci;/ e dopo l'opra il resto./ Ei qui rimane? <...>

M a d d a l e n a: Sol venti!... son pochi!... valeva di più. (III,5).

В заключение отметим, что на лексическом уровне нами было отмечено использование автором как более архаичной, канонической лексики («ange», «conquide», «inulto», «tempio»), так и обиходно-бытовой лексики, не типичной для мелодраматической традиции (характерная черта языкового портрета Спарачучиле, Маддалены и в некоторых случаях Риголетто):

— «Al diavol ten va'» (III,6), «Rattoppa quel sacco» (III,6), «sgozzato» (III,6), «che diavol dicesti!» (III,6).

— «Han tutti fatto il colpo!» (II,3), «dell'usato più noioso voi siete» (II,3), «Da rider mi fa» (I,5), «è matto» (I,6), «avventura amorosa» (I,1), «mi punge» (I,1), «sbuffa» (I,3), «che nuove scoperte!» (I,3), «gobba» (I,4), «marrano» (I,5), «in furia è montato» (I,5), «Eh, non mangiarci!» (I,15), «restò scornato» (II,2), «colpo» (II,3), «a voi nulla ora costa» (II,4).

Проведенный нами анализ позволил прийти к ряду весьма важных заключений. Специфика языка либретто во многом обусловлена тем, что оперное искусство, являясь синкретичным по своей природе, предполагает необычайно тесную взаимосвязь всех своих составляющих. Тексты арий, реплики, произносимые речитативно, — одним словом, вся языковая составляющая

оперных произведений представляет собой богатый материал для стилистического анализа. Несмотря на это, исследования, посвященные языку либретто итальянских опер, на данный момент немногочисленны.

В ходе представленного выше анализа были рассмотрены фонетические варианты однокоренных лексем (с наличием / отсутствием дифтонгизации, палатализации, апокопы), стилистически обусловленные лексические вариативности (*alma / anima, tempio / chiesa* и др.), морфологические варианты (проклиза / энклиза безударных форм объектных местоимений, вариативность субъектных местоимений, глагольных форм в условном наклонении), синтаксические структуры (прямой порядок слов, инверсию, эмфатические конструкции и т.п.) Особенно важным является то, что во многих случаях рассматривается стилистический потенциал вариативности.

Мы также попытались описывать средства речевой характеристики персонажей, а также стилистическую неоднородность реплик одного и того же персонажа, обращенных к разным адресатам.

Список литературы

References

1. *Соловцова Л.* Джузеппе Верди. 4-е изд. М., 1986.
Solovtsova L. Giuseppe Verdi. 4th ed. Moscow, 1986.
Solovcova L. Dzhuzeppe Verdi. 4-e izd. M., 1986.
2. *Bonomi I.* Il docile idioma. L'italiano lingua per musica. Roma, 1998.
3. *Bonomi I., Buroni E.* Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana. Milano, 2010.
4. *Porzio M.* Verdi Giuseppe. Libretti. Lettere. Milano, 2013.

Данные об авторе:

Аксенова Анна Владимировна — старший преподаватель кафедры иностранных языков Российского института театрального искусства — ГИТИС; преподаватель кафедры романского языкознания филологи-

ческого факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. E-mail: aksenova-anna@rambler.ru

Data about the author:

Aksenova Anna — senior teacher, Foreign Languages Department, Russian Institute of Theatre Arts — GITIS, Russia, Moscow, teacher, Roman Languages Department, Philological Faculty, Moscow State University, Moscow, Russia. E-mail: aksenova-anna@rambler.ru

Художник *С. Архангельский*
Редактор *С. Колесниченко*
Корректор *Н. Медведева*
Оригинал-макет *О. Белковой*

Адрес редакции и издателя

Россия. 125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6,
Российский институт 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 24.03.2016. Формат 60х90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 13,5. Заказ

Адрес типографии

Отпечатано с предоставленных готовых файлов
в полиграфическом центре
ФГУП Издательство «Известия» УД П РФ
127254, Москва, ул. Добролюбова, д. 6
Телефон: (495) 650-38-80
<http://izv.ru>