

РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА—  
ГИТИС

*театр*

*живопись*

*КИНО*

*музыка*

**2•2013**

Ежеквартальный альманах

Издается с 2008 года

МОСКВА

Учредитель  
РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА –  
ГИТИС

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

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

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

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

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

На обложке:  
А. Н. Бенуа. «Прогулка Петра I в Летнем саду». 1910

Публикации отвечают требованиям ВАК по научным направлениям:

«Искусство», «Культура», «Эстетика»,  
«Просвещение», «Образование», «Педагогика»

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

© Российский университет  
театрального искусства –  
ГИТИС, 2013

## СОДЕРЖАНИЕ

### ТЕАТР

ОДИН ЭПИЗОД ИЗ ЛЕТОПИСИ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА: «МЕДЕЯ» СТАФИСА ЛИВАФИНОСА, ЭПИДАВР, ГРЕЦИЯ, 2003 .....	9
<b>Д. Трубочкин</b> Вместо предисловия .....	10
<b>Костас Валакас</b> О СПЕКТАКЛЕ ГРЕЧЕСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА «МЕДЕЯ» ЕВРИПИДА ( <i>Греческий фестиваль, лето 2003 года</i> ) .....	12
<b>И. Ю. Промптова</b> «МЕДЕЯ» В ЭПИДАВРЕ ( <i>август 2003 г.</i> ) .....	19
<b>Е. Г. Хайченко</b> ВЕЛИКИЙ ТЕАТР МИРА И ЕГО СОЗДАТЕЛИ (Ренессанс — маньеризм — барокко) .....	33
<b>Б. М. Сушкевич</b> СЕМЬ МОМЕНТОВ РАБОТЫ НАД РОЛЮЮ .....	57
<b>А. С. Рыжкова</b> БАЛЕТ МОСКОВСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА «ЩЕЛКУНЧИК» П. И. ЧАЙКОВСКОГО (1950 ГОД) .....	76

### ЖИВОПИСЬ

<b>С. В. Курасов</b> МАНДАЛА КАК СПЕЦИФИЧЕСКИЙ ЖАНР ЖИВОПИСИ ТИБЕТА .....	91
<b>Н. В. Хазова</b> САНКТ-ПЕТЕРБУРГ ВОСЕМНАДЦАТОГО СТОЛЕТИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА БЕНУА 1900-х ГОДОВ .....	101

<b>И. Н. Чистюхин</b> ГЕНЕЗИС И ФОРМИРОВАНИЕ ЦВЕТОВОГО КАНОНА В ПРАВОСЛАВНОМ БОГОСЛУЖЕНИИ И РЕЛИГИОЗНОМ ИСКУССТВЕ .....	112
--	-----

## КИНО

<b>В. Ф. Дмитриев</b> ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВ КИНОДРАМАТУРГИИ: ОТ «ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СЦЕНАРИЯ» А. Г. РЖЕШЕВСКОГО ДО «ПОЭТИЧЕСКОГО СЦЕНАРИЯ» А. И. СНЕЖИНА .....	133
--	-----

<b>С. А. Симонова</b> ЭКРАНИЗАЦИЯ БРИТАНСКОЙ КЛАССИКИ В ГОЛЛИВУДЕ 1930–1940-х ГОДОВ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ГОРДОСТЬ И ПРЕДУБЕЖДЕНИЕ» 1940 г.) .....	139
--	-----

## МУЗЫКА

<b>К. Л. Мелик-Пашаева</b> ЛЮДМИЛА ЗЫКИНА .....	153
--	-----

<b>А. А. Алексеева</b> ТЕЛЕ- И КИНОМУЗЫКА.....	157
---	-----

<b>М. А. Иванова</b> ТАНЕЦ БОЛИ И СТРАСТИ .....	175
--	-----

Russian University of Theatre Arts (GITIS)

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

*Quarterly review*  
Established in 2008

**THEATRE**

ONE EPISODE FROM MODERN THEATRE RECORD: “MEDEA” STAGED BY STATHIS LIVATHINOS, EPIDAUROS, GREECE, 2003 .....	9
<b>D. Trubochkin.</b> Instead of the preface .....	10
<b>Kostas Valakas.</b> ON THE STAGING OF EURIPIDES’ “MEDEA” MADE BY GREEK NATIONAL THEATRE ( <i>Greek festival, summer 2003</i> ) .....	12
<b>I. Promptova.</b> ”MEDEA” IN EPIDAUROS ( <i>august 2003</i> ) .....	19
<b>E. Khaichenko.</b> THE GREAT THEATRE OF THE WORLD AND ITS CREATORS (Renaissance — mannerism — baroque) .....	33
<b>B. Sushkevich.</b> WORKING ON A ROLE: SEVEN ELEMENTS .....	57
<b>A. Ryzhkova.</b> GHOST CHARACTERS IN CHEKHOV’S PLAYS .....	76

**FINE ARTS**

<b>S. Kurasov.</b> MANDALA AS A SPECIFIC GENRE OF TIBETAN PAINTING .....	91
<b>N. Khazova.</b> 18TH CENTURY SAINT PETERSBURG IN THE WORKS OF ALEXANDRE BENOIS IN 1900s .....	101
<b>I. Chistyukhin.</b> COLOUR CANON IN EASTERN ORTHODOX LITURGICAL PRACTICE AND RELIGIOUS ART: ORIGINS AND FORMATION .....	112

## CINEMA

- V. Dmitriev.** EVOLUTION OF GENRES IN FILM DRAMATURGY:  
FROM THE “EMOTIONAL” SCENARIO  
BY A. G. RZHESHEVSKY  
TO THE “POETIC” SCENARIO BY A. S. SNEGIN .....133
- S. Simonova.** FILM ADAPTATIONS OF CLASSICAL ENGLISH  
LITERATURE IN HOLLYWOOD IN 1930—1940’S  
 (“PRIDE AND PREJUDICE”, 1940) .....139

## MUSIC

- K. Melik-Pashaeva.** LYUDMILA ZYKINA .....153
- A. Alekseeva.** TV AND FILM MUSIC .....157
- M. Ivanova.** THE DANCE OF PAIN AND PASSION .....175

 *meamp*





ОДИН ЭПИЗОД ИЗ ЛЕТОПИСИ  
СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА:  
«МЕДЕЯ» СТАФИСА ЛИВАФИНОСА,  
ЭПИДАВР, ГРЕЦИЯ, 2003

*Аннотация:*

Работа под общим названием «Один эпизод из летописи современного театра: «Медея» Стафиса Ливафиноса, Эпидавр, Греция, 2003» состоит из двух статей, посвященных названному спектаклю. Одна статья написана известным греческим ученым — театроведом и филологом К. Валакасом; другая — российским театральным педагогом И. Ю. Промптовой. Статьи были специально подготовлены для международной конференции «Античность в современном театре», прошедшей в ГИТИСе в декабре 2003 года, но сохраняют свою актуальность по сей день. Статьи станут для читателя поводом задуматься о том, что античная драматургия до сих пор продолжает вдохновлять людей театра на поиски современного сценического языка, а также о том, сколь много спектаклей, формирующих образ современного театра и достойных внимания многих зрителей, ушло в театральные мемуары, так и не выйдя за пределы своих национальных культур.

*Ключевые слова:* античность, современная драматургия, «Медея» Еврипида.

ONE EPISODE FROM MODERN THEATRE RECORD: “MEDEA”  
STAGED BY STATHIS LIVATHINOS, EPIDAURUS, GREECE, 2003.

*Abstract:*

Two articles dedicated to the staging of “Medea” by Stathis Livathinos are united under common heading — one of them is written by a well-known Greek philologist and dramatic arts historian K. Valakas, the second one is composed by a Russian theatre pedagogue I.Yu. Promptova. These articles were created on the occasion of an international conference “Antiquity in the modern theatre” that took place in Russian Academy of Theatre Arts — GITIS in December 2003 and remain actual to the present day. In the authors’ view, the material might become an incentive for the reader to speculate on classical dramaturgy and the way it still inspires theatre circles, guiding them in their quest for new forms of scenic language as well as to contemplate the number of the stagings worth of the many viewers’ acclaim and contribu-

ting to the transforming image of today's theatre that pass unnoticed being reduced to theatre memoirs without having an opportunity to transcend the borders of national cultures.

*Key words:* antiquity, classical studies, modern dramaturgy, Medea by Euripides.

**Д. Трубочкин**

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

*Вместо предисловия*

**D. Trubochkin**

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

*Instead of the preface*

Мы представляем читателю две статьи, посвященные одному и тому же спектаклю, премьера которого состоялась в Греции в 2003 году. Одна статья написана известным греческим ученым — театроведом и филологом Костасом Валакасом; другая — известнейшим российским театральным педагогом Ириной Юрьевной Промптовой. Эти статьи были специально подготовлены для международной конференции «Античность в современном театре», прошедшей в ГИТИСе в декабре 2003 года — конференции важной и уникальной как по своей теме, так и по уровню представительства мировой театроведческой и филологической науки.

Казалось бы, время публикации для этих статей прошло, и зачем же теперь привлекать внимание читателя к спектаклям десятилетней давности. И тем не менее они безусловно заслуживают внимания и сегодня, потому что посвящены событию, занимающему весьма заметное место в истории современного театра.

Это событие я бы охарактеризовал через несколько видимых несоответствий, ставших для режиссера Стафиса Ливафиноса поводом, чтобы подстегнуть творческую мысль. Во-первых, его «Медей» — спектакль, подготовленный в современной условной эстетике и в прямой связи с традицией психологического театра, но показанный в театре, созданном для принципиально другой театральной традиции. Во-вторых, связь его «Медей» с русской театральной школой вполне очевидна, при этом спектакль предназначен главным образом для греческой публики, имеющей иные корни и иную историю

формирования. Наконец, «Медея» — новаторский спектакль, созданный внутри очень консервативной театральной культуры, неустанно хранящей свою театральную святыню (Эпидавр), свое театральное наследие (античную драму) и по-прежнему сверяющей каждый новый спектакль с установившимися стереотипами интерпретации античного наследия в театре.

Отдельный исследовательский сюжет может составить история превращения узнаваемой стилистики игры Греческого Национального театра 1950—1970-х (чтение нараспев с модуляциями, ежеминутная готовность к страданию, длинные черные одежды) в совокупность обязательных правил исполнения любого трагического спектакля, которые в один момент начала придирчиво выискивать взыскательная критика и карать в прессе за их неисполнение. В начале XXI века некоторые греческие режиссеры сами очень хотели быть внесенными в список нарушителей музейной гармонии греческой трагедии непривычным, острым взглядом на классику и независимостью от принятых канонов (в этом списке «непослушных» как раз и побывал со своей «Медеей» Стафис Ливафинос).

Подобные непростые условия режиссер воспринял как творческий стимул, и в итоге в 2003 году возник спектакль, который занял видное место в истории современного театра: потому ему, конечно же, надо отвести подобающее место в летописи театральной современности. Это тем более важно, коль скоро наше знание о современном греческом театре крайне недостаточно.

Насыщенная программа знаменитых Эпидавских фестивалей показала, что античное театральное пространство способно вместить в себя и самых записных скандалистов, и самые радикальные интерпретации, от которых его идеальные геометрические формы совсем не страдали. Единственное налагаемое Эпидавром требование — высокое качество замысла спектакля и его исполнения. Как признавался один режиссер, надо десять раз, а потом и еще десять раз подумать, какой драматургический материал достоин показа в этом театре, а затем неустанно трудиться, отсекая в игре и декорации все лишнее, незаметное, невнятное, неуместное, невыразительное. Поистине Эпидавр превращает создателей спектакля в ваятелей — не метафорически, а почти буквально; он требует «классичности» (в смысле

строжайшего отбора и образцовой обработки материала) даже от самого авангардного замысла. Такую проверку на «классичность» предстояло пройти и С. Ливафиносу с его труппой, и нам кажется, что они выдержали ее с честью.

Итак, в греческой «Медее» 2003 года, на наш взгляд, сошлось сразу несколько театральных и культурных событий одновременно. Поэтому она заслуживает подробного разговора. Две статьи, посвященные этому спектаклю, представляют два разнонаправленных взгляда: взгляд извне и взгляд изнутри. К. Валакас представляет взгляд просвещенного зрителя и ученого-антиковеда, а И. Ю. Промптова формулирует взгляд изнутри как неприменимый участник всех репетиций и премьер той «Медее» в качестве педагога, отвечавшего за речевой тренинг всех артистов.

Мы хотели бы, чтобы эти две статьи стали для читателя поводом, во-первых, задуматься о том, сколь много спектаклей, достойных подробного разговора, поставлено в современном театре и ускользнувших от внимания многих; а во-вторых, удивиться тому, что самая древняя драматургия — античная — до сих пор продолжает вдохновлять людей театра на поиски современного сценического языка.

**Костас Валакас**

*Университет в Патрах, Греция*

О СПЕКТАКЛЕ ГРЕЧЕСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА  
«МЕДЕЯ» ЕВРИПИДА

*(Греческий фестиваль, лето 2003 года)<sup>1</sup>*

**Kostas Valakas**

*University of Patras, Greece*

ON THE STAGING OF EURIPIDES' "MEDEA" MADE BY GREEK  
NATIONAL THEATRE

*(Greek festival, summer 2003)*

Со времен Второй мировой войны «Медее» Еврипида довольно часто ставилась на греческой профессиональной сцене.

---

<sup>1</sup> Перевод Н. Е. Федоровой под редакцией Д. В. Трубочкина.

Translated by N.E. Fedorova and edited by D.V. Trubochkin.

Однако причины, по которым выбирали именно эту трагедию, как и формы ее интерпретации зависели не столько от содержания, побуждающего к постановке трудных вопросов, сколько от престижа и пафоса заглавной роли: героиня Еврипида привлекала внимание великих греческих актрис. Роль Медеи в различных пьесах была важна и для великих европейских актрис, начиная с XIX века [3, р. 167–168, 171–174; 2, р. 14–15].

Большинство греческих постановок античных трагедий и комедий (их часто играли на открытых площадках древних театров) были отмечены некоторым привкусом «античности» в декорациях и костюмах и либо соответствовали, либо контрастировали с традициями Греческого Национального театра в Афинах [об этой традиции см.: 3, р. 170–172; 2, р. 15]. В поэтических переводах, использованных в таких постановках, было ощутимо влияние старинных народных песен. В трагедиях актерская игра была в основном риторической и статичной, произнесение текста — стилизованным, но с явными признаками реализма. Хор всегда составлял трудную проблему на открытых площадках, поэтому большую часть своего текста хоревты в трагедии произносили речитативом; пение и ритмизованные движения в хоре и по сей день используются довольно ограниченно.

После военной диктатуры 1967–1974 годов в Греции изменился конституционный строй: в 1975 году страна из монархии стала республикой. Греческая античность всегда занимала центральное место в национальной традиции, и одна или две античные трагедии обязательно входили в программу изучения древнегреческого языка в средних школах. Перемену отношения к античному наследию в театре можно заметить по постановкам комедий и трагедий, ставших популярными культурными событиями летних фестивалей. Начиная с 1960-х годов Каролос Кун, основатель и главный режиссер Афинского Художественного театра сыграл значительную роль в том, чтобы произошел поворот в сторону современных, экспериментальных постановок, в которых чувствуется влияние ритуалов или идей и практик, развившихся в актерском искусстве в Греции и за рубежом. В 1976 году была показана интересная «ритуальная» постановка «Медеи» Еврипида в Национальном театре Северной Греции [3, р. 172–174; 2, р. 17]. Рецензенты и зрители критиковали тогда режиссера Ми-

носа Воланакиса за его театральные новшества и политизацию спектакля, но высоко оценили эмоциональность актрисы, играющей Медею: это была Мелина Меркури, обретшая славу в театре и кино в Европе и США в 1970-е годы и успешно работавшая на посту министра культуры Греции в 1980-е.

На примере этого важного спектакля Воланакиса видно, что современные эксперименты с «Медей», как и с другими сложными античными пьесами, как правило, не особенно приветствуются и не гарантируют успеха у публики, если только в главной роли не занята популярная звезда. Возможность «осовременить» античные пьесы давно интересовала Каролоса Куна и была постепенно принята критиками и зрителями, вероятно, после спектакля «Медея», сыгранного актерами-мужчинами из японского театра Тохо в Афинах летом 1983 и 1984 года. Несмотря на смешанные отклики, которые вызвал этот спектакль, он имел успех: традиционные и современные японские техники в прекрасной режиссуре Юкио Нинагава [7, р. 191–215], виртуозное актерское мастерство Микизиро Хира в роли Медеи вызвали всеобщее восхищение.

Несколько греческих постановок и адаптаций [3, р. 174–176], так же как и переводы «Медеи» показывают, что в 1990-е пьеса стала популярной не только как материал для демонстрации возможностей актрисы, играющей главную роль, но и как повод высказаться на тему социального положения женщин [ср. идеи Нинагавы: 7, р. 191]. Режиссера Михаила Мармариноса серьезно критиковали за его болезненную и жесткую постановку без участия хора, сыгранную его экспериментальной группой с Амалией Мутусси в главной роли в подземном театральном пространстве в Афинах в 1990 году. В 1993 году танцовщики из «Граунд Груп» под руководством Ангелики Стеллату и Димитриса Папаиоанну представили танцевальную версию трагического мифа о Мееде под аккомпанемент отрывков из опер Джованни Беллини [ср.: 2, р. 17; 6, р. 20–21]. Успех этого спектакля в Греции и за рубежом был, видимо, обусловлен тем, что режиссер Димитрис Папаиоанну сумел удачно соединить элементы визуальных искусств, театра, кино и танца. «Граунд Груп» часто играла Медею на открытых площадках, и часть хореографического действия происходила в воде: авансцена была залита водой, в которую, как предполагалось, могли погрузиться место действия и герои.

Постановка «Медеи» Еврипида в Национальном театре, на которой я хочу остановиться, была осуществлена режиссером Стафисом Ливафиносом. Премьера была сыграна на Охридском фестивале в конце июля 2003 года, а затем спектакль показали в различных районах Греции<sup>2</sup>. Доступные мне рецензии (я не смог ознакомиться с газетами Северной Греции) рассказывают о двух спектаклях, сыгранных в античном театре в Эпидавре в начале августа; они были опубликованы в афинских газетах в течение нескольких последующих месяцев<sup>3</sup>. Они все были настолько негативными, что многие решили не смотреть этот спектакль, когда его показывали в Афинах в сентябре. Кроме того, в конце августа Ассоциация греческих драматургов осудила этот спектакль как оскорбительный для театра в Эпидавре<sup>4</sup>.

В большей части рецензий была высказана критика режиссерского замысла постановки за наивность. Событие спектакля описывали как обыкновенный праздничный прием по случаю свадьбы, где все веселятся. В решении Ливафиноса заменить хор коринфянок смешанным хором из мужчин и женщин и одеть их в белое по указанному случаю, увидели знак трактовки пьесы, скорее, как комедии. Общее исходное веселое настроение, пианино на эстраде наводило критиков на мысли о недостатке чуткости режиссера в этой «тотально осовремененной версии», которая якобы превращала трагедию Медеи в мюзикл, или гламурный телесериал, или мыльную оперу. Некоторые критики замечали, что зрители не могли воспринять трагические проблемы, поставленные в пьесе, потому что были дезориентированы «смехом и песнями яппи и топ-моделей на сцене».

Большинство критиков отвергли выбранную участниками спектакля манеру игры, посчитав ее холодной и безвкусной;

---

<sup>2</sup> Ср. программку спектакля (она включает текст использованного перевода, а также перевод нескольких рецензий, которые довольно точно отражают реакцию на спектакль за рубежом).

<sup>3</sup> Здесь я использовал материал из рецензий Стеллы Лойзу (Stella Loizou) в газете *To Vima* от 17.08.2003, Костаса Георгусопулоса (Kostas Gheorgousopoulos) в газете *Ta Nea* от 18.08.2003 и от 20.9.2003, Леандроса Поленакиса (Leandros Polenakis) в газете *Avyi* от 24.08.2003, а также рецензии критика, подписывающегося как *Thymele*, в газете *Rizospastis* от 10.09.2003 и Минаса Христидиса (Minas Christidis) в газете *Eleftherotipia* от 04.10.2003.

<sup>4</sup> Ср. рецензию Христидиса в газете *Eleftherotipia* от 28.08.2003.

лишь актер в роли вестника удостоился похвалы одного из критиков. Играющая заглавную роль Томила Кулиева, азербайджанка по происхождению, прожила в Греции несколько лет и приобрела известность как актриса театра и кино. Двое критиков написали, что в ее трактовке Медея предстает злой и истеричной женщиной. Один из них описывал, как она ходила по сцене взад-вперед, прислуживая и угождая людям, которых она пригласила на свою вечеринку в приморский отель. Другой недоумевал, почему Ирина Промптова и Андрей Шукин — русские педагоги, работавшие над постановкой<sup>5</sup>, — не подвели актеров к пониманию формы и содержания их монологов и импровизаций, не научили их двигаться как единое целое. Этот критик подчеркнул, что Ливафинос будто бы проигнорировал важность монологов как основы данного вида поэтической драмы, потому что его собственное образование коренилось в «формальных» театральных традициях современности.

Практически все критики обвиняли Ливафиноса в злоупотреблении талантами группы актеров, с которыми он работал, ради бесчувственного или тщеславно-амбициозного «формализма», хотя никто толком не определил, что это такое. Все также отвергли идею режиссера и художника поместить «бассейн» прямо на орхестре Эпидаврского театра; кто-то упомянул, что все женщины в спектакле должны были обязательно снять туфли и войти в него.

Признаться, многие высказывания в этих рецензиях меня удивляют: например, комментарии по поводу бассейна с водой (можно увидеть здесь влияние известного спектакля «Медея» британского режиссёра Дебры Уорнер, премьеры которого состоялась в театре «Эбби» в Дублине в 2000 году, с ирландской актрисой Фионой Шоу в главной роли; или упомянутой ранее танцевальной версии «Медеи» Папаиоанну). Этот бассейн в центре орхестры постепенно стал главным местом действия; в конце благодаря световым эффектам казалось, что вода смешана с кровью. Из чего тогда следовало, что бассейн был бесполезным признаком «формализма»?

---

<sup>5</sup> И. Промптова и А. Шукин, упомянутые в программке спектакля, отвечали, соответственно, за голосовой и движенческий тренинг актеров.



Спектакль Ливафиноса в Эпидавре, как и многие другие спектакли в этом театре, смотрели большие группы греков и туристов. Посмотрев и высоко оценив его, я был смущен равнодушием зрителей к спектаклю и враждебностью критиков. В этом спектакле я увидел прежде всего попытку представить трагедию как такой тип театра, в котором все формальные аспекты речи, музыки, пения, движения и танца, коллективной игры хора важны на протяжении всего спектакля; большинство же современных греческих постановок ограничивает или вовсе старается избежать работы со сложной формой древнегреческих трагедий и комедий.

Перевод, который использовался в спектакле, был настолько же близок к оригиналу, как и к современному разговорному греческому, и имел форму прихотливого свободного стиха, звучащего как поэзия в прозе. Пластика актеров и визуальная сторона спектакля были проработаны так же тщательно, как и в предыдущих греческих постановках режиссёра, формальная эстетика которых казалась тогда привлекательной большинству зрителей и критиков.

По сравнению с предыдущими постановками Ливафиноса, которые мне удалось посмотреть в Афинах, «Медея», как мне показалось, отличалась акцентированием социальных проблем. Как только звучал глубокий голос Кулиевой, когда она произносила слова на грузинском языке между первыми криками Медеи, я понял, что в этом спектакле имеется особый подтекст: это — пьеса о положении иммигрантов в современной Греции и о том, как по-разному относятся к ним греки. Насколько я знаю, никто из критиков пока этого подтекста не углядел. Тем не менее спектакль, как кажется, косвенно указывает на отчаянно тупиковые ситуации и поиски выхода из них, которые ищут иммигранты — мужчины и женщины, по разным причинам переехавшие в эту страну в последние десятилетия. Мне думалось, что Кулиева в Медее играла покинутую жену-иностранку, которая впадает в истерику и убивает своих детей в Греции в окружении внешне счастливых и довольно холодных пар «белых» греков. В спектакле убийство происходит не за сценой, как в пьесе, а прямо на глазах и показано как ритуал.

Конечно, я не знаю, было ли в намерениях Ливафиноса и его актеров поставить «Медею» на границах культурных традиций, как рассказ о современных социальных проблемах: возможно,

это лишь то, что увиделось мне. Однако режиссёр и артисты, конечно, могли предвидеть, что одна вещь покажется странной и отталкивающей для греческой публики, пришедшей смотреть античную трагедию: это «западный» образ жизни, представленный в спектакле как результат «глобализации» их страны. Спектакль можно понять как картину жизни в современной Греции с точки зрения иммигранта. Но это не та картина, которую сами греки готовы увидеть и принять как отвечающую их представлениям о реальности; ведь кроме пластики и языка, почти ничего в спектакле не может считаться специфически «греческим» или «восточным» — даже музыка или ритуальные элементы. Поэтому спектакль оказался весьма необычным для Национального театра, а еще потому, что главную героиню играла иностранная актриса, хоть и жившая и работавшая в Греции, но еще не ставшая популярной звездой.

В последние годы и других режиссеров в Греции тоже критиковали за приглашение иностранных актрис, потому что те «заведомо» произносили текст и «странно» играли в античной трагедии. В «Вакханках» Еврипида, показанных в Эпидавре Национальным театром Северной Греции в августе 1997 года, французская актриса Эвелин Диди играла небольшую роль Агавы. Это был смелый спектакль известного немецкого режиссера Матиаса Лангхофа: он пародировал современную повседневную жизнь, особенно греческую, и был яростно за это раскритикован<sup>6</sup> почти всеми греческими критиками, а сам спектакль был отвергнут как еретический с точки зрения традиции.

Затем несколько рецензентов критиковали режиссера Михаила Мармариноса за его смелую современную адаптацию «Агамемнона» Эсхила<sup>7</sup>, которую играли в театре «Тезеум» в Афинах в 1999—2000 годах. Большинство актеров там были греками, но главного героя играл, говоря по-английски, американский композитор и фронтмен группы Таксидомун (Tuxedomoon) Блейн Рейнингер. Роль Кассандры несколько раз играла швейцарская актриса Мишель Валлей на греческом языке. Возможно ли, что критики и зрители на протяжении уже нескольких лет подряд со-

---

<sup>6</sup> Ср. материалы газеты Ta Nea от 01.09.1997.

<sup>7</sup> Ср. материалы газеты To Vima от 20.02.2000.

храняли столь негостеприимное отношение к иностранным актерам в греческих спектаклях, поставленных на пересечении культурных традиций?

В середине октября 2003 года директор Греческого Национального театра Никос Куркулос, бывший актер театра и кино, объявил на сборе труппы о планах театра на этот следующий год<sup>8</sup> и упомянул, что яростно раскритикованный спектакль «Медея» получил гораздо лучший прием за рубежом. Говорят, что Стафис Ливафинос сказал по этому поводу, что опыт постановки «Медеи» сделал их сильнее, ибо они чувствовали, что сделали все возможное. Мне кажется, что этот спектакль не изменил глубоко заложенной в самой пьесе тенденции бросить вызов социальным и театральным нормам<sup>9</sup>, однако он, очевидно, не смог убедить зрителей в Эпидавре<sup>10</sup>.

**И. Ю. Промптова**

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

«МЕДЕЯ» В ЭПИДАВРЕ  
(август 2003 г.)

**I. Promptova**

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

”MEDEA” IN EPIDAUROS  
(august 2003)

Летняя театральная жизнь Европы насыщена премьерами, проходящими в открытых древнегреческих и древнеримских театрах (Греции, Франции, Италии, Хорватии и др.). Мне довелось

---

<sup>8</sup> Ср. материалы газеты *Eleftherotipia* от 10.10.2003.

<sup>9</sup> Библиографию и современный анализ пьесы Еврипида и древнегреческого мифа о Медее [см.: 1. Ср. также: 4, p. 116–125. Notes on p. 217–220; 5, p. 173–194].

<sup>10</sup> Я благодарю Дмитрия Трубочкина, который побудил меня написать эти заметки и организовал их перевод на русский язык. Я также хочу поблагодарить Пантелиса Микелакиса и Юлию Пипину за их полезные замечания.

познакомиться с подготовкой «Медеи» Еврипида — спектакля Греческого Национального театра в Афинах (экспериментальная сцена, режиссер — Стафис Ливафинос). Я была приглашена для проведения тренинга по речевому голосу и стала свидетелем всех этапов работы творческого коллектива, начиная с подбора исполнителей и кончая премьерой «Медеи» в Эпидавре.

Какие требования предъявляет актеру Эпидавр и другие открытые театры? Сколько спектаклей проходит в Эпидавре в течение лета? Каким образом отбираются актеры и спектакли для этого самого престижного театрального фестиваля Греции? Как долго репетируются спектакли? Что ценится в Эпидавре, а что подвергается табу? Эти и многие другие вопросы интересовали меня прежде всего как практика. Ожидаемые и полученные мною ответы не во всем совпали, многое стало для меня неожиданным открытием.

### **Отбор актеров**

Безусловно, на основные роли приглашаются актеры с учетом режиссерского замысла. Для участников хора проводится кастинг. В Греции, как и во многих европейских странах, нет репертуарных театров. Актеры должны в конце лета иметь ангажемент на предстоящий зимний сезон в каком-либо театре. Режиссер «Медеи» Стафис Ливафинос уже три года работает главным режиссером экспериментальной сцены Греческого Национального театра в Афинах, руководит коллективом актеров (18 человек) и лабораторией, в которой по его инициативе впервые в Греции обучаются совместно режиссеры и актеры (18–20 человек). Поэтому основные участники спектакля и большая часть хора — его ученики. Некоторые из них учились у Стафиса и раньше, когда он преподавал в театральных школах Афин. У режиссера и его актеров есть «сговор», многолетний опыт совместного творчества, общая школа, единое понимание эстетических ценностей и приоритетов. Лишь 6 человек необходимо было добрать «со стороны». Они были выбраны из 500 женщин, приехавших из всей Греции на кастинг участниц женского хора. 500 женщин приехали потому, что участие даже в хоре спектакля для Эпидавра считается очень престижным, важным для профессионального досье. Деньги платят

небольшие. И, кроме того, греческие актеры относятся к Эпидавру чрезвычайно благоговейно, для них это — святое место, театральный Олимп. Добавлю: несмотря на жесточайший отбор на репетициях быстро обнаружилось, насколько все отобранные (за исключением 1–2 человек) неподготовлены к данному спектаклю, им пришлось учиться всему заново. Вспоминается, как замечательный театральный педагог В. Н. Левертов говорил: «Театр начинается не с вешалки, а со школы».

### **Как отбираются спектакли для фестиваля в Эпидавре?**

Специального жюри, которое просматривало бы заявленные спектакли и выносило свой вердикт, нет. Спектакли просто предлагаются театральными коллективами. Делается ставка на профессионализм, ответственность, требовательность к себе режиссеров и актеров, их творческий опыт. Как правило, всегда участвует Греческий Национальный театр в Афинах. В 2003 году было представлено два спектакля этого театра: «Ион» Еврипида (основная сцена) и «Медея» (экспериментальная сцена). Никаких просмотров готовящихся спектаклей нет даже внутри театра, руководство и директор театра впервые увидели спектакли уже на премьере в Эпидавре. Безусловно, играют спектакли и из других стран. Несколько лет назад П. Штайн показал «Орестею» Эсхила, поставленную с актерами из России.

В летний сезон в Эпидавре идет, как правило, 12 спектаклей. Поочередно, одна за другой, приезжают труппы. На каждый спектакль отводится одна неделя. Всегда одно и то же четкое расписание: понедельник — приезд труппы, осмотр площадки; вторник — четверг — репетиции; пятница и суббота — 2 премьерных спектакля. Воскресенье — выходной день в театре Эпидавра.

### **Каков срок подготовки спектаклей?**

Как правило, работа начинается после Пасхи, в конце апреля — начале мая. «Медея» готовилась с февраля, так как это был первый для режиссера спектакль в Эпидавре. Этому способствовала и общая работа участников спектакля на экспериментальной сцене Национального театра.

Для репетиций снимаются открытые площадки, чаще всего — школьные стадионы. Это позволяет вести репетиции с учетом пространства в Эпидавре. Планируются и осуществляются показы спектакля в открытых театрах для зрителей. Это позволяет режиссеру и творческому коллективу вносить изменения, уточнения. «Медея» была показана в середине июля в Македонии — на фестивале в Охриде. Спектакль шел в древнеримском театре (5000 мест). Затем — два спектакля на острове Самос в древнегреческом театре (3000 мест) и в небольшом городке рядом с Салониками в современном открытом театре (5000 мест). Постоянно подчеркивается, что эти спектакли — не премьерные, что премьера состоится в Эпидавре (10 000 зрителей). Видео- и фотосъемки запрещаются. А в Эпидавре ведутся съемки лишь по специальным разрешениям, т.к. спектакль считается собственностью коллектива. Так, съемки «Медеи» осуществлял Национальный театр.

### **Атмосфера открытых театров**

Открытое пространство — совершенно новая среда для современных актеров, играющих в так называемых «коробках». Открытое пространство постоянно вносит свои коррективы. Отобранная, четко выстроенная звуковая партитура спектакля постоянно сопровождается дополнительными звуками из окружающей среды. Например, звуком взлетающего самолета, на фоне которого идет сцена Медеи и Ясона. Звенят огромные цикады, снуют в свете прожекторов летучие мыши, и даже слышится вой шакалов, которых потревожили в горах острова Самос, где проходила «Медея». Порой зрители слышат не только диалоги или хор, но и длящуюся на протяжении спектакля сцену выяснения отношений семьи, окна квартиры которой находятся над последними рядами древнего театра. В Охриде спектакль долгое время сопровождался музыкой и громкими голосами посетителей таверны. Но иногда возникают и замечательные дополнения. Незабываемы две птички, которые неизменно начинали спектакли в Эпидавре. Ровно в 9 часов, вначале спектакля, в тишине шел издали Ясон, медленно приближаясь к зрителям. И всякий раз в этой благоговейной тишине начинался диалог двух птичек: вопрос-ответ, вопрос-ответ... В этом было что-то inferнальное, посланное Сверху.

Природа всякий раз также участвует в создании спектакля, его сценографии. Над головой артистов небо — то ясное, мерцающее звездами, то в тучах, проливающих дождь. В Салониках и на острове Самос фоном стало море, в Эпидавре — горы, роскошные пинии, кипарисы, лавры. В Эпидавре порой происходили загадочные явления, и тогда актеры говорили шепотом: «Да, это Эпидавр!» Например, при появлении Вестника однажды неожиданно поднялся и закрутился вокруг актера вихрь пыли. Ветер, который на репетициях срывает головные уборы наверху театра, при зрителях вдруг стихает, продолжая дуть вне театра.

Актерам приходится играть и в зной (30°—40° жары), и в холод. При зное начинались тренировки (с 18 часов), а во время ночных репетиций, особенно в Охриде и Эпидавре, температура значительно снижалась. Вода бассейна, в которую приходилось входить исполнителям ролей Медеи, Ясона и другим, порой становилась ледяной. В Охриде — игровая площадка глубоко внизу, в яме, т.к. это был древнеримский театр, где сражались гладиаторы с львами и тиграми. Актрисам в открытых платьях приходилось применять всевозможную изобретательность. Например, колготки надевались даже на руки.

Гримерные — на открытом воздухе, лишь в Эпидавре и в Салониках есть специальные закрытые гримуборные. Зритель видит актеров, когда они гримируются. Наблюдает, как им надевают парики. Нет никакого водораздела между зрителями и актерами.

Все это требует от актеров собранности, выдержки, а во время спектакля — сосредоточенности на событиях пьесы, чтобы никакие неожиданности не могли отвлечь актеров или помешать им работать.

### **Замысел спектакля**

Режиссер увидел трагедию Медеи в том, что она — беженка, чужая в Коринфе. У нее нет корней, опоры, окружения, нет родных, которые могли бы поддержать ее. Известно, что замысел влияет на все компоненты спектакля, в том числе и на распределение ролей. В распределении — прообраз будущего спектакля. Медея — иностранка, и выбор режиссера остановился на Томиле Кулиевой, русской актрисе, ученице А. Баталова во ВГИКе. То-

мила известна в Греции и любима зрителями. У нее небольшой акцент: это было важно режиссеру; акцент постоянно напоминает о чужеродности Медеи в Коринфе.

Увлеченный, влюбленный в пьесу, режиссер внимательно изучал события, обстоятельства, вчитывался в текст. И задавал себе вопросы. Например, почему Креонт, который терпит много дней крики Медеи, проклятья его дому, вдруг становится непреклонным, жестоким, требуя, чтобы Медея немедленно покинула вместе с детьми Коринф:

... а приказ  
Исполнишь ты при мне, и двери дома  
Своей я не увижу прежде, чем  
Не выброшу тебя отсюда, слышишь?

И режиссер делает свое открытие: уже несколько дней идет свадьба Ясона и дочери Креонта. На свадьбе поют, танцуют гости. Они молоды, ждут от жизни счастья, света, чистоты, любви, верности. Женщины — в белых платьях, мужчины — в белых смокингах. Но порой их веселье прерывается угрозами, стенаниями Медеи. Это омрачает свадьбу. Потому и суров приговор Креонта: Медея должна исчезнуть сейчас, немедленно. Мольбы Медеи заставляют его сделать лишь небольшую уступку:

Я не рожден тираном. (...)  
Предупреждаю только,  
Что если здесь тебя с детьми и завтра  
В полях моих увидит солнце, смерть  
Оно твою осветит.

Следовательно, свадьба — событие, открытое режиссером и вынесенное на сцену, стала очень важной мотивацией поступка Креонта, конкретизировала и обострила конфликт сцены Креонта и Медеи. И, кроме того, сцена свадьбы подсказала сценографу характер и цвет костюмов в спектакле. Все исполнители — в белых костюмах и платьях. Ясон добывал золотое руно вместе со своей «командой». Где сейчас аргонавты? Режиссер вводит в спектакль мужской хор — соратники Ясона находятся вместе с ним в изгнании, в Коринфе, под опекой Креонта. Текст хора женщин был частично отдан хору мужскому. Возникал кон-



фликт внутри хора, в спектакле были начало женское и начало мужское, различие их отношения к измене Ясона. Каждый хор отстаивал свою правду.

Начало спектакля идет через воспоминания Ясона, все и всех потерявшего, одиноко сидящего слева у края оркестры. Он встанет лишь, когда начнется его сцена с Медеей. На сцене — белый рояль, горят свечи в канделябрах — их зажигает Медея, выходя с сыновьями на сцену. На оркестре — огромный бассейн с водой. Свечи, бассейн, незатейливая детская песенка — приметы уютного домашнего очага, когда-то счастливой дружной семьи, где царила любовь. Около бассейна играет Ясон с детьми, — они плещут на него водой, борются, играют в аргонатов, плывущих за золотым руном, отец таскает детей на закорках.

У бассейна различные выразительные функции. Когда боковые стороны бассейна вдруг превращаются в подобие легких лодок, скользящих по поверхности бассейна, то приходит мысль о зыбкости, неустойчивости, изменчивости судьбы Медеи, стоящей на краешке доски.

Но бассейн — и мир Медеи, когда она вдруг вступает в его воды, исчерпав все возможные средства примирения с Ясоном. Она — внучка Гелиоса и обладает чарами, волшебной силой. Из вод бассейна появится и пеплос, отравленный ядом, и нож, которым Медея убьет детей. Вода в бассейне — живая субстанция, меняющая свой характер, цвет в зависимости от событий. Она то цвета неба, манящая, завлекающая; то черная, в которой отражается огромная холодная луна; то багровая в момент убийства детей.

Пространство открытых театров, безусловно, предъявляет новые требования к режиссеру и актеру. В Эпидавре, вдали от оркестры, практически не видно мимики, выражения глаз, и поэтому чрезвычайно возрастает роль слова, интонации, голоса, пластики, жеста. Здесь нужна не столько громкость, сила голоса, сколько его звучность, полетность. Общеизвестно, что шелест бумажного листа долетает с оркестры до верхних рядов Эпидавра. Но важны направленность звука, объект внимания, четкость артикуляции, чистота дикции. Важна выразительность тела, жеста, ракурса. И, кроме того, режиссеру необходимо было насытить, обогатить спектакль пластической партитурой. Хоры в постоянном движении, в нем выражается развитие конфликта, неприя-

тие или поддержка Медеи. Насыщены движением и монологи, и диалоги в спектакле, например, очень большой, на несколько страниц, монолог Вестника о гибели принцессы и Креонта. Пластика расширяет семантическое поле спектакля, не иллюстративно, но образно обогащает его содержание.

И режиссер организует серьезный, систематический тренинг актеров. Перед каждой репетицией — 2 часа тренинга: сценическое движение, речевой тренинг, вокал, танец. Я вела тренинг по речевому голосу, Андрей Шукин — пластический тренинг. Тренинг по речевому голосу необходим современному актеру, в том числе и греческому. Легенды и мифы о том, как готовились актеры к Эпидавру, как добывались силы голоса, соревнуясь с морским прибоем, или четкой дикции, набив рот камнями, ушли в небытие. Современные актеры, к сожалению, как правило, много курят и не обременяют себя голосовой или пластической разминкой. В результате не все актеры были готовы к огромным голосовым нагрузкам. Исполнительница главной роли после первого прогона потеряла голос, т.к. начала тренинг намного позже, чем требовал педагог. На острове Самос и в Охриде после помощи фоониатров, после специального лечебного голосового тренинга голос вернулся, но пришлось использовать микрофон, в виде маленькой «капельки» на лбу (зритель ее не замечает, это действительно чудо современной техники). Однако пришлось применить больше усилия для полного выздоровления, т.к. в Эпидавре использовать микрофоны категорически запрещается.

Тренинг по голосу был необходим не только для воспитания выносливости и интонационной выразительности. Специально приходилось у некоторых актеров развивать диапазон, чтобы в хоре звучали и низкие и высокие, прозрачные, звонкие голоса. Исполнителям Креонта и Вестника специально занижались голоса, чтобы придать героям большую внутреннюю силу, энергию и значимость.

### **Каково же мнение греческих критиков?**

Были отдельные статьи, где критики поддержали поиски режиссера и актеров. Но в подавляющем большинстве вышли статьи, авторы которых отнесли к спектаклю негативно, порой резко не-

гativamente. Почему в трагедии белые платья? Трагедия требует черной одежды. Почему на сцене рояль, а на оркестре бассейн? Этого никогда не было и быть не должно. Кому-то не понравился перевод трагедии. Многие отрицали возможность в древнегреческой трагедии соединять слово с движением, отстаивалось мнение, что здесь необходима статуарность, но важны голос и жест. Зачем мужской хор? Зачем Ясон сидит один? И так долго? И главное: почему в греческом спектакле в Эпидавре Медею играет русская актриса? Да еще с акцентом. Этого тоже не было никогда!

И тут я вступаю в сферу, которая требует большой деликатности. Я — человек другой страны, другой театральной культуры, другой театральной школы. Я могу очень ошибаться в своих оценках, но не могу о них не сказать.

Я была свидетелем огромной влюбленности, увлеченности режиссера материалом. Ученик А. А. Гончарова, Стафис Ливафинос выбрал именно эту трагедию, т.к. почувствовал ее острую актуальность, соответствие «воспаленным зонам зрительного зала», как говорил его Учитель. Серьезность намерений режиссера и его талантливого творческого коллектива выразилась в огромной, кропотливой, многомесячной подготовительной работе. 6 месяцев — вместо принятых 3—4 месяцев! Привлечение высоких профессионалов — художника-сценографа, художника по свету, композитора — привело к созданию интересного, даже изысканного образа спектакля. Перевод по приглашению режиссера сделал один из самых талантливых поэтов современной Греции. Актеры, как говорилось выше, ученики С. Ливафиноса, отбирались им очень требовательно, серьезно. Все они владеют импровизационным методом репетиций. У них отзывчивая, реактивная, чувственная психофизическая природа существования на сцене и вместе с тем раскрепощенность и выразительность тела, умение четко и точно выполнять пластическую и речевую партитуру спектакля. При разборе трагедии режиссер искал мотивировок поступков, нюансы отношений. Например, в первой сцене Ясона и Медеи замечательно были найдены моменты, которые говорили об огромной любви их друг к другу, о внутреннем родстве, душевной близости. Казалось, что вот-вот и произойдет примирение. И — вновь взрыв ярости, гнева, боли Медеи, раздражения, непримиримости Ясона.

В выборе актрисы — русской, с акцентом — тоже, на мой взгляд, проявилась серьезность намерений режиссера, а не желание эпатировать, раздражить зрителей. Томила — актриса с очень чуткой природой и мощной энергетикой — была необходима и потому, что режиссеру виделась не статная, величественная героиня, а небольшого роста женщина другой страны, другой культуры и другого поведения. Она похожа на зверька — затаившегося, но готового к прыжку, ловкого, меткого, легкого, диковатого, неожиданного в поступках и реакциях.

Что же касается невозможности соединения текста с пластической насыщенностью действия, то, как мне стало известно, есть и другие, противоположные точки зрения. В некоторых научных изысканиях современных греческих ученых утверждается, что в Древней Греции, например, монологи Вестников всегда были насыщены пластическим движением.

На мой взгляд, в спектакле было много актерских удач (исполнители ролей Медеи, Ясона, Креонта, Эгея, Дядьки; особенно надо отметить очень живых, пластичных исполнителей ролей сыновей Медеи и Ясона). Спектакль отличает единство эстетических устремлений, чувство стиля, в спектакле есть ряд открытий, о которых кратко было сказано выше. Жаль, что этого не заметили.

### **Что говорили, как реагировали зрители?**

Не могу не вспомнить реплику пожилой зрительницы, которую она бросила своей подруге: «Это — трагедия, значит, все должны быть в черном. А они — в белом. Но мне понравилось». Я свидетель того, что театры были заполнены зрителями. Их становилось еще больше на втором спектакле (например, на острове Самос пришлось на второй день пускать многих людей без билетов, т.к. их не хватило, а люди настаивали на желании увидеть спектакль. В результате безбилетные зрители сидели на земле, вплотную приблизившись к оркестре). Ни один человек не ушел — во всяком случае, в Эпидавре: архитектура его такова, что уход даже одного человека не останется незамеченным. После спектакля — светлые лица, не слышно осуждений и сожалений о потерянном времени. Поток зрителей к актерам, в том

числе и к Томиле Кулиевой (по традиции, после спектакля в Греции могут зайти к актерам все, кто захочет их поблагодарить).

И все же отчего греческая критика в подавляющем большинстве статей отнеслась к спектаклю так резко отрицательно? Ведь спектакль создали талантливые люди, которые знают и любят свою культуру, уважают традиции, далеки от желания отбросить все ценное, что накоплено веками! Может быть, потому, что в спектаклях для Эпидавра есть свои ценности, которые строго табуированы, которые нельзя нарушать. Можно делать что-то новое вне Эпидавра. Известны экспериментальные постановки, шедшие в других открытых и закрытых театрах, и критика принимала их вполне доброжелательно. Но в Эпидавре должно быть так, как было в Древней Греции (или как кажется, что было именно так). И спектакль С. Ливафиноса нарушил табу, не соответствовал ожиданиям — прежде всего тех, кто знает, как должно быть.

Небезынтересно сказать, что в США, где проходили гастролы «Медеи», все многочисленные рецензии были не только положительными, но и восторженными. Отмечалось талантливое свежее прочтение, актуальное звучание древней трагедии.

В заключение не могу не сказать: Эпидавр — священное место для всех, кто любит культуру, театр. Для греческих актеров и режиссеров Эпидавр — это трепет, и страх, и мощный притягательный магнит. Это величайшее, на всю жизнь, счастье или страшное падение, ведь свидетелем победы или поражения становится многочисленная аудитория, весь театральный мир страны, вся Греция! Поставить и сыграть спектакль в Эпидавре — большой риск!

Риск увеличивается многократно, если режиссер решил прочесть всем известную трагедию свежо, как требует время, как подсказывает ему его творческое чутье, как диктует новая, современная эстетика. Если постоянно оглядываться назад, сверять свое творчество с тем, что принято, канонизировано, удачи не будет. Если идти своим путем, открывать пьесу, глядеть на нее свежими очами — может быть, тебя и не поймут. Но, может быть, и высоко оценит кто-то, и услышит, и примет. Только тогда, когда есть открытие, есть поиск и риск, может быть прорыв к творческой победе. Как жаль, что у нас нет возможности посмотреть хотя бы видеозапись этого спектакля.

С тех пор, как была написана эта статья, прошло 10 лет. За это время Стафис Ливафинос стал в Греции самым известным и признанным режиссером. Он успешно поставил множество спектаклей, и среди них пьесы и инсценировки произведений русских авторов: «Вишневый сад» А. П. Чехова, «Васса Железнова» А. М. Горького, роман Ф. М. Достоевского «Идиот», «Мольер» М. А. Булгакова и др.

Спектакли Стафиса неоднократно награждались национальными призами и премиями. Так, в 2013 году три национальные премии самого популярного театрального журнала «Афинорама» были вручены Стафису Ливафиносу за режиссуру инсценировки романа А. Пападиамандиса «Убийца» и за спектакль в целом; премией награждена и актриса, сыгравшая главную роль. Prestиж этих премий велик: это главная национальная награда, и вручается она на основании тайного голосования зрителей. В этом же году Стафис получил национальную премию имени Каролоса Куна за лучшую постановку греческой классической пьесы в стихах, написанной в XVII веке.

В феврале этого года я была в Афинах, где смотрела спектакль «Пир во время чумы» А. С. Пушкина, который был успешно поставлен студенткой ГИТИСа Ио Вулгараки. Это ее дипломная работа. Все, кто учился или учится в ГИТИСе на режиссерском факультете, так или иначе имеют отношение к Стафису. В 1996 году он прислал своего ученика Димитроса Имелоса, а затем и Екатерину Евангелату, а Екатерина рекомендовала учиться в ГИТИСе Ио.

Вокруг Стафиса множество артистов — его учеников, которые работают с ним более 20 лет. Я неоднократно вела в Афинах речеголосовой тренинг и знала их совсем юными, делающими первые робкие шаги на сцене. Теперь это опытные, высокопрофессиональные артисты, известные всей стране. Все они воспитаны Стафисом в русле психологической школы К. С. Станиславского. Я присутствовала на репетиции «Илиады» Гомера, и была поражена атмосферой сосредоточенности актеров, увлеченностью их темой будущего спектакля, их смелой и талантливой импровизацией. А рядом с уже известными мастерами подрастают и новые молодые актеры, которых пригласил Стафис для работы над «Илиадой».

В апреле этого года Стафис провел неделю в Москве, где не был 23 года после окончания режиссерского курса А. А. Гончарова (1990). Он встретился с однокурсниками, выпускниками других курсов А. А. Гончарова, руководителями московских театров, режиссерами, художниками. Возникла идея привезти в Москву его «Илиаду»: будем надеяться, что это сбудется!

Литература  
References

1. *Euripides. Medea* / Ed., comm. Mastronarde D. J. / Cambridge Greek and Latin Classics Series. Cambridge, 2002.

*Еврипид. Медея* / Изд. и комм. Д. Дж. Мастронарда / Кембриджская серия классических произведений на древнегреческом и латыни. Кембридж, 2002.

2. *Kaghelari D. A True Sorceress of Hearts* // Epta Imeres. Medeia. Sunday. 30.06.2002.

*Кагелари Д. Властительница сердец* // Epta Imeres. Medeia. Воскресенье. 30.06.2002 [специальное 32-страничное приложение к афинской газете I Kathimerini под редакцией Никоса А. Донтаса, на греческом].

3. *Mavromoustakos P. Medea in Greece* // *Medea in Performance. 1500—2000* / Eds. Hall E., Macintosh F., Taplin O. Oxford, 2000.

*Мавромустакос П. «Медея» в Греции* // «Медея» в постановках 1500—2000 / Под ред. Е. Халла, Ф. Макинтоша, О. Таплина. Оксфорд, 2000.

4. *McDonald, M. Tony Harrison's Medea. A Sex-War Opera. Internal, External, Eternal Medea* // *Ancient sun, modern light: Greek drama on the modern stage*. New York, 1992.

*Мак-Дональд М. «Медея» Тони Харрисона. Опера войны полов. Внутренняя, Внешняя, Вечная Медея* // *Древнее солнце, новый свет: Греческая драма на современной сцене*. Нью-Йорк, 1992.

5. *Moreau A. Médée ou la ruine des structures familiales* // *Femmes fatales* / Ed. Ghiron-Bistagne P., Moreau A. / *Cahiers du Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique*. Vol. 8. 1994—1995.

*Моро А. «Медея» или разрушение семейных структур* // *Фатальные женщины* / Под ред. П. Гирон-Бистэнь, А. Моро / *Тетради междисциплинарной группы по античному театру*. Том 8. 1994—1995.

6. *Rikakis A. Making Choreographies for the Maid from Colchis* // Epta Imeres. Medeia. Sunday. 30.06.2002.

*Рикакис А.* Создание хореографии для колхидской деви // *Epta Imeres. Medeia. Воскресенье.* 30.06.2002.

7. *Smethurst M.* The Japanese Presence in Ninagawa's Medea // *Medea in Performance. 1500–2000* / Eds. Hall E., Macintosh F., Taplin O. Oxford, 2000.

*Сметхерст М.* Японское в «Медее» Нинагавы // «Медее» в постановках 1500–2000 / Под ред. Е. Халла, Ф. Макинтоша, О. Таплина. Оксфорд, 2000.

#### **Данные об авторах:**

*Трубочкин Дмитрий Владимирович* — профессор Российского университета театрального искусства — ГИТИС, доктор искусствоведения. E-mail: trubotchkin@gmail.com.

*Костас Валакас* — профессор театроведения Университета в Патрах (Греция), специалист по древнегреческому театру, автор многих публикаций по Эсхилу, Софоклу, Еврипиду, Аристофану и Менандру. E-mail: kvalakas@yahoo.com.

*Промптова Ирина Юрьевна* — профессор Российского университета театрального искусства — ГИТИС, кандидат искусствоведения. E-mail: kniga2@gitis.net.

#### **Data about the author:**

*Trubochkin D. V.* — Doctor of Arts Criticism, professor, Russian University of Theatre Arts - GITIS. E-mail: trubotchkin@gmail.com.

*Kostas Valakas* — professor of theatre studies, University of Patras (Greece), expert on ancient Greek theatre, author of numerous publications on Aeschylus, Sophocles, Euripides, Aristophanes and Menander. E-mail: kvalakas@yahoo.com

*Promptova I. Yu.* — Candidate of Arts Criticism, professor, Russian University of Theatre Arts — GITIS. E-mail: kniga2@gitis.net.



**Е. Г. Хайченко**

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

**ВЕЛИКИЙ ТЕАТР МИРА И ЕГО СОЗДАТЕЛИ  
(Ренессанс — маньеризм — барокко)**

*Аннотация:*

Автор статьи рассматривает идею «весь мир театр, а люди в нем актеры» применительно к творчеству выдающихся драматургов конца XVI—XVII веков: Шекспира, Сервантеса, Кальдерона и Корнея.

*Ключевые слова:* театр, актер, зритель, пьеса, роль, мироздание.

**E. Khaichenko**

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

**THE GREAT THEATRE OF THE WORLD AND ITS CREATORS  
(Renaissance — mannerism — baroque)**

*Abstract:*

The author explores the idea expressed by Shakespeare: «All the world's a stage, // And all the men and women merely players...» applied to lives and works of outstanding playwrights of the 16th—17th centuries: Shakespeare, Cervantes, Calderon and Corneille.

*Key words:* theatre, actor, spectator, the play, the role, the universe.

В главе одиннадцатой второго тома «Дон Кихота» Сервантеса рыцарю Печального Образа встречается на дороге телега, «битком набитая самыми разнообразными и необыкновенными существами и фигурами, какие только можно себе представить». Телегой правит некий безобразный демон, а рядом с ним в открытой повозке расположились Смерть с лицом человека, Ангел с большими крыльями, Император в короне, Купидон с луком и стрелами, а также «много всяких существ в разнообразном одеянии и разного обличья». При ближайшем рассмотрении выясняется, что это актеры бродячей труппы, которые на восьмой

день праздника Тела Христова играют по деревням «Действо о Судилище Смерти» и для быстроты передвижения из села в село не меняют своих театральных обличий и костюмов. «Поезжайте с богом, добрые люди, — говорит им Дон Кихот, — давайте ваше представление и подумайте, не могу ли я чем-нибудь быть вам полезен: я весьма охотно и с полной готовностью сослужу вам службу, ибо лицедейство пленило меня, когда я был совсем маленький, а в юности я не выходил из театра» [10, ч. 2, с. 88].

Правда, внезапное нападение шута на коня Дон Кихота — Росинанта, повергнувшее странствующего рыцаря наземь, в корне меняет его планы. Дон Кихот готов сразиться с «сонмищем весельчаков и затейников», и только замечание здравомыслящего Санчо по поводу того, что «нападать одному на целое войско, в котором находится сама Смерть, в котором собственной персоной сражаются императоры и которому помогают добрые и злые ангелы, — это не столь смело, сколь безрассудно» [10, ч. 2, с. 88], останавливает его. Тем более, что среди членов бродячей труппы нет ни одного странствующего рыцаря.

Роман Сервантеса, как известно, писался на закате Ренессанса, когда мысль о том, что весь мир — театр, а люди в нем актеры утвердилась не только в сознании ученых-гуманистов, но и творцов сценических увеселений. Пространство ренессансного театра являло собою малое подобие мира. Не случайно слова Петрония «весь мир играет как лицедей» станут визитной карточкой шекспировского «Глобуса». Дон Кихот Сервантеса — актер на сцене театра самой жизни. Не только чтение рыцарских романов, но и посещение корралей сформировало его миропонимание. Он творит театр из самой реальности, пытаясь таким образом приблизить ее к своему гуманистическому идеалу. Он и актер, и зритель создаваемой им драмы, со множеством сюжетных линий, декораций, сценических фигур.

Тема театра и актерства — одна из главных в творчестве Сервантеса. В «Дон Кихоте» о сцене и актерах вспоминают не единожды. В главе сорок восьмой первого тома разворачивается знаменитая полемика между каноником и священником по поводу достоинств и недостатков современной драмы, где каноник формулирует принципы сценического реализма, утверждая, что «комедия должна быть зеркалом жизни человеческой, образцом

нравов и олицетворением истины, меж тем как нынешние комедии суть зеркала бессмыслицы, образцы глупости и олицетворения распутства» [10, ч. 1, с. 500]. Точку зрения каноника, выступающего здесь в роли ревностного защитника классицистских правил, то есть решительно требующего от театра исторического и географического правдоподобия в противоположность бытующим на современной сцене пьесам («Я видел одну комедию, так там первая хорнада происходила в Европе, вторая в Азии, третья в Африке, а будь в ней четыре хорнады, то четвертая, уж верно, происходила бы в Америке, и таким образом ни одна из четырех частей света не была бы забыта» [10, ч. 1, с. 500]), как правило, отождествляют с точкой зрения самого Сервантеса, отмечая при этом известную непоследовательность его воззрений. Ведь в пьесе «Блаженный негодник» устами персонажа по имени Комедия Сервантес как незыблемый закон театра утверждает как раз то, что отрицает в «Дон Кихоте»:

Зрителю совсем не важно,  
Что от Индии до Мальты  
Прохожу я путь мгновенно,  
Не меняя стен театра.  
Мысли зрителя свободны,  
И, не делая ни шага,  
Улетает он далеко,  
Не сводя с актера взгляда [11, с. 122].

А ведь речь здесь идет о том самом зрителе, которого каноник на страницах «Дон Кихота» характеризует как невежественного и глупого. Так что не стоит, на наш взгляд, уж слишком доверяться мнению каноника. Ведь и сам Дон Кихот не уверен в реальности всего происходящего. «...Они такие же священник и цирюльник, — говорит он Санчо Пансо о своей свите, — как я турок».

Дон Кихот творит свой образ истины на грани желаемого и действительного, ибо сама реальность не является для него реалистической. Театральная игра, по словам В. Ю. Силюнаса, «превращается у Сервантеса в последнее прибежище идеала... если же идеал нельзя отразить, а можно лишь вообразить, то художественное произведение из зеркала, показывающего идеальное в

действительности, превращается в магический кристалл, являющий то, чего не бывает» [11, с. 131].

В главе двадцать шестой второй книги великого романа Дон Кихот предстает перед нами в качестве зрителя магического театра. История о том, как сеньор дон Гайферос освободил свою жену Мелисендру, находившуюся в плену у мавров в Сарагосе, разыгранная с помощью деревянных кукол, как раз принадлежит к числу тех, которыми так возмущается каноник. Ведь хозяин кукольного балагана маэсе Педро откровенно говорит: «...пусть в этом моем представлении окажется столько же несообразностей, сколько песчинок на дне морском, — у меня одна забота: набить кошелек» [10, ч. 2, с. 214].

Что, впрочем, совершенно не мешает Дон Кихоту принять за правду все происходящее на сцене. Встав на защиту любви и справедливости, он обнажает меч против мавров из кукольного театра и разносит в щепки деревянных исполнителей. В ответ на требование возместить убытки, в том числе за изуродованную куклу, некогда бывшую прекрасной Мелисендрой, Дон Кихот откровенно удивлен, ибо свято верит в то, что освобожденная им Мелисендра со своим супругом уже миновала границу Франции. «Так что нечего мне всучивать кота за зайца и показывать какую-то безносую Мелисендру, меж тем как настоящая, если все благополучно, напропалую веселится теперь со своим спутником во Франции» [10, ч. 2, с. 218], — отвечает он маэсе Педро в ответ на требование денег.

Для Сервантеса, как и для большинства великих драматургов начала XVII в., театр, как и жизнь, — это великая иллюзия с бесконечной сменой масок и костюмов, в равной мере творимая как актерами, так и послушными им зрителями. Театральный зритель, каким рисует его автор «Дон Кихота», подобно странствующему рыцарю, готов поверить в любую небылицу и принять тот театр, «где на палец друг от друга / Лондон, Кордова и Спарта» [11, с. 122].

Проницаемость рампы, способность зрителя войти в магический кристалл сцены, текучая подвижность зеркала, не столько отражающего, сколько изменяющего убогую реальность самой жизни, — вот образ театра, рожденный на страницах «Дон Кихота». Да и не только «Дон Кихота». В интермедии «Театр

чудес», вошедшей в сборник «Восемь комедий и восемь интермедий» (1615), персонажи Сервантеса — зрители, как и Дон Кихот, — становятся соучастниками сценического действия.

Завязка интермедии вполне реалистична. К губернатору и алькальдам провинциального местечка являются трое мошенников, один из которых выдает себя за содержателя театра чудес. Этот театр, по его словам, изобрел и устроил мудрец Дурачина, а секрет его заключается в том, что происходящее на сцене не смогут увидеть те, в чьих жилах есть примесь нехристианской крови, а также те, кто родился на свет не в законном браке. Получив предоплату в полдюжины дукатов, актеры театра чудес приступают к репетициям. И хотя большинство жителей этого местечка, подобно рехидору Хуану Кастрадо, в доме которого должно состояться представление, считают, что могут «с открытым лицом и смелой поступью идти на сказанное представление», впереди их ждут неприятные сюрпризы. Гости, собравшиеся в доме Хуана Кастрадо на свадьбу его дочери, не увидят на сцене ни борца Самсона, обнимающего столбы низвергнутого им храма; ни свирепого быка, убившего носильщика в Саламанке; ни стадо мышей из Ноева ковчега; ни стремительного потока, низвергающего с небес реку Иордан; ни свирепых львов и седых медведей, о которых так красноречиво повествует чародей-мошенник по имени Чанфалья. Правда, ничуть не обескураженные сделанным открытием, они по безмолвному согласию превратятся из зрителей в актеров, не только падающих ниц при виде свирепого быка или отряхивающих воду воображаемого Иордана с платьев и костюмов, но и уговаривающих племянника алькальда Репольо пособить Иродиане в том танце, который стоил головы самому Иоанну Предтече. Охватившее их упоение игрой (или безумие, по Дон Кихоту) не нарушит даже явление настоящего фурьера, требующего подготовить помещения для приема тридцати кавалеристов. А то обстоятельство, что сеньор фурьер не видит иродианскую девушку, якобы танцующую с племянником Рапольо, по их мнению, откровенно свидетельствует не в пользу чистоты его происхождения. Отрезвить одураченных зрителей-актеров разозленному фурьеру удастся лишь с помощью обнаженной шпаги, в реальность которой трудно не поверить. Воистину, как заметил при встрече с бродячими актерами Дон Кихот, «стоит лишь коснуться

рукой того, что тебе померещилось, и обман тотчас же рассеивается» [10, ч. 2, с. 88]. Но прежде чем актеры разойдутся, «чародей» Чанфалья расшаркается перед публикой, прося о снисхождении и одобрении по адресу актеров.

Уже на первых этапах существования театрального искусства именно комедия подчеркивала театрально-игровой характер происходящего на сцене, постоянно обращаясь к публике за поддержкой и сочувствием и посредством этого вовлекая ее в действие. Комедия нового времени, сформировавшаяся на основе римских образцов, по сути дела, не добавила к структуре комедийного зрелища ничего нового. И хотя Л. Ариосто в прологе к «Комедии о сундуке» (1508) — самой ранней из комедий итальянского Возрождения — писал: «Я новую комедию представить собрался вам: она не перепев комедий древних...» [7, с. 59], — римское влияние ощущалось не только в интриге и характерах написанной им пьесы, но также и в прологе, призванном утихомирить зрительный зал и ввести его в курс предлагаемого действия, по окончании которого актеры традиционно просили зрителей об одобрении: «А теперь прощайте, и да послужат нам наградой ваши благосклонные хлопки!» [7, с. 179].

Даже в «Мадрагоре» Н. Маккиавелли (1520) — комедии, написанной позднее и уже достаточно далекой от римских образцов, драматург сохраняет привычное обращение к зрительному залу, как в начале, так и в финале представления, размышляя о бренности усилий драматурга:

Век нынешний — не прошлые века,  
и, ясно, он не тянет  
ни в коей мере до былых высот.  
Прикинув наперед,  
что ругань неизбежна,  
иной у нас небрежно  
на голову свою рождает труд,  
который ветры в клочья разорвут [7, с. 272–273].

В «ученых комедиях» итальянского Возрождения причудливым образом уживается стремление к зеркальному отражению реальности во всей ее социально-бытовой определенности и тяга к театральной условности, подчеркивающей игровой характер

происходящего на сцене. П. Аретино в «Комедии о придворных нравах» (1534), само название которой говорит о ее нравописательном характере, выстраивает пролог как диалог двух действующих лиц — иностранца и дворянина, — плавно переходящий в действие пьесы. Зато в финале пьесы Параболино приглашает всех участников «этой беспримерной комедии» на пир, ведь действие ее происходит во время карнавала, то есть заканчивает пьесу так, как это было во времена Аристофана или Плавта.

У «Неаполитанской улицы» Д. Бруно (1582) вообще нет пролога, но между героями ее ближе к финалу происходит любопытный диалог:

А с к а н и о. Ах, профессор Мамфурио, профессор Мамфурио!... Откройте глаза и взгляните, где вы находитесь.

М а м ф у р и о. ...Я вижу блестящий веноч зрителей!

А с к а н и о. А не кажется ли вам все это комедией?

М а м ф у р и о. Умно сказано.

А с к а н и о. Не кажется ли вам, что мы находимся на сцене?

М а м ф у р и о. Вне всякого сомнения.

А с к а н и о. Какой же конец хотели бы вы дать комедии?

М а м ф у р и о. Как у Вергилия в «Георгиках»: «К концу похуждений и я не могу удержаться от смеха».

А с к а н и о. Ну так хлопайте в ладоши и требуйте рукоплесканий... [7, с. 613–614].

Вот так намеренное разрушение сценической иллюзии венчает действие одной из самых реалистических комедий итальянской сцены XVI в.

В испанском театре XVII в. пролог или лоа (хвала) превращается в устойчивую часть театрального спектакля. По справедливому замечанию В. Ю. Силюнаса, если прологи в античном театре писались драматургами от своего лица, причем традиция эта, как мы видели, была продолжена и итальянцами эпохи Возрождения, в лоа испанской сцены актер говорит с публикой от лица руководителя труппы, своих товарищей или, чаще всего, от своего собственного лица. В результате «из похвалы почтенной публике она (лоа. — *Е. Х.*) превращается в похвалу собственному мастерству» и являет собой «вольный, непринужденный разговор с аудиторией, не скованный одной темой» [11, с. 252]. В лоа актер представляется публике как лицедей, мастер на все руки,

не связанный рамками определенного ампула, как творец зыбкой, но пьянящей реальности, способный превращать фантазию в жизнь, а жизнь в праздник. Не случайно «в ряде лоа возникали карнавально-пиршественные картины, живописались образы:

Кровяной колбасы, маринованного мяса,  
вареной холки, густого жира,  
копченой ляжки, сосисок,  
вяленого мяса, филея,  
свинных колбас, окороков,  
что украшают и веселят  
потолки и стены  
лучше парчи и шелка...» [11, с. 254],

в результате чего спектакль погружал публику в атмосферу старинной пиршественной драмы, ведущей свое происхождение от карнавала.

Величайший из драматургов европейского Возрождения — Шекспир гораздо в меньшей степени склонен считаться с традициями, нежели его предшественники. Связь с публикой через пролог и эпилог не является для него обязательным условием игры. Из трагедий Шекспира пролог имеет лишь одна — «Ромео и Джульетта». Эпилоги присутствуют в пьесах «Сон в летнюю ночь», «Как вам это понравится», «Троил и Крессида», «Конец делу венец», «Перикл» и «Буря». В комедии «Как вам это понравится», где в роли Эпилога выступает главная героиня — Розалинда, Шекспир словно иронизирует по поводу старой традиции — просить снисхождения у публики: «Не принято выводить женщину в роли Эпилога, но это несколько не хуже, чем выводить мужчину в роли Пролога. Если правда, что хорошему вину не нужно этикетки, то правда и то, что хорошей пьесе не нужен Эпилог. Однако на хорошее вино наклеивают этикетки, а хорошие пьесы становятся еще лучше при помощи хороших Эпилогов» [12, т. 5, с. 112].

Куда интереснее обстоит дело с хрониками. Из десяти хроник Шекспира прологи и эпилоги имеют только три — наиболее поздние по написанию «Генрих IV», «Генрих V» и «Генрих VIII». Причем, если появление многоязыкой Молвы в прологе ко второй части «Генрих IV» и эпилога, произносимого танцовщиком в



финале этой пьесы, — не более чем дань традиции, скорей всего, площадного средневекового спектакля, то роль пролога в хронике о короле Генрихе V существенно меняется. Это уже не просто пролог, это хор, непосредственно обращенный к публике от лица самого автора и сопровождающий действие на протяжении всех актов. Утверждение о том, что именно в прологе к «Генриху V» Шекспир дает формулу ренессансного реализма как искусства, обращенного к фантазии и воображению публики, давно уже стало общим местом. Действительно, слова «представьте» и «вообразите» применительно к публике повторяются в хронике столь часто, что дают основание сказать: именно в них ключ к пониманию всего происходящего на сцене. Если первые хроники Шекспира написаны в эстетике документальной драмы и настраивают публику на восприятие реальности всего происходящего на сцене, то в «Генрихе V» условия игры разительно меняются.

Пусть те из нас, кто хроник не читал,  
Позволят мне помочь им, а читавших  
Прошу смиренно извинить мне то,  
Что время, числа и поток событий  
Здесь не даны со всею правдой жизни  
И шириной [12, т. 5, с. 474], —

признается хор в прологе к пятому акту этой пьесы. Следовательно, речь на этот раз идет не столько о самой истории, сколько о попытке ее театрально разыграть со всеми вытекающими отсюда театральными условностями.

О, если б муза вознеслась, пылая,  
На яркий небосвод воображенья,  
Внушив, что эта сцена — королевство,  
Актеры — принцы, зрители — монархи...  
[12, т. 5, с.373] —

начинает автор свое повествование. Я не оговорилась. Момент повествования становится в «Генрихе V» важнейшей формой организации действия, эпического не только по размаху географических широт и исторических фигур, представленных на сцене, но и по характеру подачи материала. Эпического в брехтианском смысле этого слова.

Уже в первом обращении к публике Хор делится с ней своими сомнениями относительно способности театра быть зеркалом самой истории:

Но простите,  
Почтенные, что грубый низкий ум  
Дерзнул вам показать с подмостков жалких  
Такой предмет высокий. И вместит ли  
Помост петуший — Франции поля?  
Вместит ли круг из дерева те шлемы,  
Что наводили страх под Азенкуром? [12, т.5, с.373].

Но у театра, как выясняется, есть свои законы, его оружие — поэтическая образность, способная пробуждать фантазию зрителя, вовлекая его в мир причудливой игры, где он сам становится творцом:

Представьте, что в ограде этих стен  
Заключены два мощных государства,  
Что поднимают гордое чело  
Над разделившим их проливом бурным.  
Восполните несовершенства наши,  
Из одного лица создайте сотни  
И силой мысли превратите в рать.  
Когда о конях речь мы заведем,  
Их поступь гордую вообразите;  
Должны вы королей облечь величьем,  
Переносить их в разные места,  
Паря над временем, сгущая годы  
В короткий час [12, т. 5, с. 373–374].

Невольно возникает вопрос: если всю эту работу способны сделать зрители, что остается на долю исполнителей? Не так уж мало. Как сказано в прологе к первому действию, «пробудить воображенья власть».

Игровая природа театра в «Генрихе V» столь очевидна, что, перенося эту пьесу на экран, Лоренс Оливье вынужден был сохранить в своем фильме образ шекспировского «Глобуса», на подмостках которого начинается и заканчивается действие снятого им фильма, хотя ограничиться двумя ржавыми мечами в битве при Азенкуре, как советовал Шекспир, ему безусловно не пришлось.

Пролог к последней хронике (и последней пьесе) Шекспира «Генрих VIII» достаточно традиционен. В нем драматург, напротив, настаивает на своем стремлении доискаться до истины.

Расставшись с правдой в хронике своей  
Лишимся мы достойнейших друзей  
[12, т. 8, с. 215], —

заверяет он. Правда, истина, за которую драматург так борется, в конечном счете окажется довольно тривиальной — апофеоз королевской власти Стюартов — Тюдоров. Самое интересное, что есть в этом прологе, — это наброски разных типов зрительского восприятия:

Добряк иной  
В раздумье скорбном и всплакнет порой —  
Тут есть над чем. Кто платит за билеты,  
Надеясь правду здесь постигнуть где-то,  
Ее найдет. А кто от пьесы ждет  
Лишь двух-трех ярких сцен, не упрекнет  
Нас за ошибки, и оно понятно:  
Всего за шиллинг проведет он знатно  
Здесь два часа. И только разве тот,  
Кто ради сальностей сюда придет  
Или боев с мечами и щитами,  
Иль сцен забавных с пестрыми шутами,  
Обманется [12, т. 8, с. 215].

К принципу эпической организации действия Шекспир вернется еще раз в своем «Перикле», где певец Гауэр на протяжении всех актов выступает в роли рассказчика и комментатора происходящего в спектакле, своего рода посредника между сценическим действием и публикой. Появление такой фигуры в позднем творчестве Шекспира, по-видимому, связано со стремлением дать этическую оценку всему происходящему на сцене, внести элемент поучения, очевидного для публики.

Драматурги — младшие современники Шекспира в большинстве своем пренебрегут как прологами, так и эпилогами. За исключением, пожалуй, Бена Джонсона, эпилоги к сатирическим комедиям которого позволяют посмотреть на публику не только как на снисходительную ценительницу поэтических та-

лантов драматургов, но и предлагают ей роль непримиримого судьи по отношению к героям, попирающим законы справедливости. В финале самой знаменитой из его комедий «Вольпоне» говорится:

Пусть все, кто видит, как порок наказан,  
Подумают! Пасется зло, как скот,  
А разжиреет — на убой пойдет.

После чего главный герой обращает к публике традиционный Эпилог:

Приправа к зрелищу — рукоплесканья.  
Хоть и понес Вольпоне наказание,  
Но мы надеемся, что среди вас  
Нет потерпевших от его проказ.  
А если есть, — судите — он в тревоге...  
Нет — хлопайте смеясь, не будьте строги! [5, с. 207].

Как и в античные времена, прологи к драмам XVII в. проливают свет на особенности функционирования театра этого периода, в частности, на появившийся в это время обычай сажать наиболее знатную публику прямо на сцене. Так пролог к комедии Б. Джонсона «Черт выставлен ослом» (1616) обращен непосредственно к этой публике, не отличавшейся, судя по всему, чрезмерным почтением к театру:

«Черт выставлен ослом» — название пьесы,  
В которой нынче осядут бесы.  
Но вы, почтеннейшие господа,  
Изволившие к нам прийти сюда,  
Должны актерам уступить их место!  
Хоть, дьявол, верно, из такого теста,  
Что может уместиться в перстенок, —  
Но как на сцену втиснется Порок?  
А он ведь тоже персонаж. К тому же,  
Себе вы только сделаете хуже,  
Когда актерам станете мешать,  
Вертеться и под локоть их толкать,  
И каждый раз просить поворотиться,  
Чтоб лучше слышать или видеть лица, —

Как будто мы все время, как компас,  
Должны глядеть единственно на вас!  
Нетрудно же в конце концов понять:  
Актерам нужно место, чтоб играть [9, с. 400].

Однако хватит о прологах и эпилогах, обратимся непосредственно к сценическому действию.

Переход публики от роли заинтересованного зрителя, преданного театру и сердцем и умом, в непосредственное действующее лицо, безусловно, связано с усилением мотивов театральности в драматургии той эпохи. «Великий театр мира», каким мироздание представляется людям конца XVI — начала XVII в., предполагает присутствие зрителя на сцене самой жизни и заставляет посмотреть на каждого как на потенциального актера. Не случайно именно в XVII в., как уже было сказано, появляется обычай располагать зрителей прямо на подмостках, то есть в пределах игрового пространства, где царит театральная иллюзия. Яркое тому свидетельство — написанная на закате английского Возрождения пьеса Ф. Бомонта «Рыцарь пламенеющего пестика» (1610—1611), герои которой — бакалейщик и его жена, придя в театр, поднимаются на сцену и вступают в полемику с актером по поводу той пьесы, которую в тот вечер собираются играть. Они требуют, чтобы героем спектакля стал бакалейщик, совершающий к тому же многочисленные рыцарские подвиги, и на роль этого главного героя предлагают своего подмастерья Ральфа. Так простой подмастерье превращается в «рыцаря пламенеющего пестика». «Пусть он убьет льва пестиком, муженек», — просит жена бакалейщика перед началом представления. Актеры, вынужденные подчиниться требованиям зрителей-толстосумов, начинают приспособлять свою пьесу к их вкусам. В результате рождается спектакль, по ходу которого бакалейщик и его супруга постоянно вмешиваются в действие, комментируют его, болеют за своего любимца Ральфа, подбадривая его перед поединками то кусочком лакрицы, то конфетами. Фантазия буржуазных зрителей оказывается на редкость изобретательной. Так, во втором акте пьесы жена бакалейщика настаивает на том, чтобы ее любимый Ральф еще с кем-нибудь подрался, на что бакалейщик отвечает: «Ладно, Нель. А уж если я к ним присоединюсь, так мы их всех тут пере-

колотим». А в четвертом акте уже сам бакалейщик требует, чтобы Ральф ни с того, ни с сего вышел на сцену в костюме майского короля. На что мальчик-актер отвечает: «Хорошо, сэр, он выйдет. Но если наша пьеса провалится, вы будете отвечать за это». По правде говоря, бакалейщик и его супруга от ответственности не бегут. «Прежде чем уйти, я поговорю с этими джентльменами», — заявляет решительная Нель в финале представления, обращаясь прямо к публике. «Спасибо вам, джентльмены, за ваше внимание и снисхождение к Ральфу, бедному сироте, — говорит она. — И если вы придете к нам, то уж как бы нам туго ни пришлось, а бутылка вина и трубка с табаком для вас найдутся. Ведь, откровенно говоря, мне кажется, что мальчик вам понравился, но я бы хотела знать правду. Будете вы ему хлопать или нет, это я оставляю на ваше усмотрение. Я даже глаза закрою, а вы поступайте себе, как хотите. Душевно вас благодарю! Дай вам бог покойной ночи! — Идем, Джордж» [2, с. 131]. В существующей литературе героев этой пьесы не без основания именуют вульгарными и бесцеремонными, сетуя на их грубый, примитивный вкус, однако нельзя не заметить, что драматург наделяет их чертами, свойственными идеальному зрителю: простодушием, живой увлеченностью происходящим на сценической площадке, наивным желанием повлиять на ход и исход действия и получить одобрение таких же, как они, зрителей.

Герои пьесы Ф. Бомонта — это первые в европейской драматургии зрители, попробовавшие себя в качестве актеров. И хотя «Рыцаря пламенеющего пестика» нередко называют произведением экспериментальным вследствие его пародийного характера, оно не в меньшей степени, чем другие пьесы этого периода, отражает особенности ренессансного мироощущения.

Начиная с пьес Шекспира и его современников, создававших разомкнутую модель театрального искусства, сам театр становится предметом изображения на сцене. Иначе говоря, елизаветинский театр держит зеркало истины не только перед природой, но и перед театром, являя нам, зрителям, его изображение на сцене вместе с публикой, будь то зрители расставленной Гамлетом «мышеловки» или придворные царя Тезея, присутствующие на представлении ремесленников в финале «Сна в летнюю ночь».

В произведениях Шекспира театральный спектакль нередко уподобляется сновидению, что на первый взгляд парадоксально: ведь спектакли в театре этого периода шли в дневное время, так как напрямую зависели от дневного освещения. Открытый тип театра исключал возможность манипуляции со светом. Так называемые «ночные сцены» обозначались текстом, который произносили персонажи, сменой костюмов и использованием соответствующих атрибутов. Театр, в котором зрительный зал погрузится в темноту (своего рода ночь), а действие развернется на ярко освещенной сцене, появится позднее. Однако представление о театре как о ночной изнанке жизни не только персонажей, но и зрителей нередко можно встретить на страницах произведений Шекспира и его современников. В «Сне в летнюю ночь» (1595) образ сна, как известно, господствует над всем происходящим в пьесе. От первых слов Ипполиты:

Четыре дня в ночах потонут быстро;  
Четыре ночи в снах так быстро канут...  
[12, т.3, с. 133] —

и до финальной тирады Пэка:

Представьте, будто вы заснули  
И перед вами сны мелькнули.  
И вот, плохому представленью,  
Как бы пустому сновиденью,  
Вы окажите снисхожденье... [12, т. 3, с. 209],

все здесь пронизано очарованием ночного освещения. Причем луна в комедии Шекспира — это не только поэтический образ:

Луна как будто плачет в высоте.  
Она в слезах; цветы полны тоскою  
О чьей-нибудь погибшей чистоте... [12, т. 3, с. 167],

но и персонаж «прежалостной трагедии» о Пираме и Фисбе, которую афинские ремесленники разыгрывают на бракосочетании своего герцога. «Вот этот малый — Лунный Свет; при нем — / Терновый куст, фонарик и собака...» — представляют луну в прологе, сама же она характеризует себя так:

Двурогую луну фонарь являет сей,  
А я — тот человек, что обитает в ней [12, т. 3, с. 199, 203].

Спектакль ремесленников заканчивается за полночь. «Ах! Полночь языком своим железным двенадцать отсчитала», — говорит Тезей, замечая, что «пьеса сократила ночи ход» [12, т. 3, с. 207].

Тема сна как представления и представления как сна возникает у Шекспира и в интродукции к «Укрощению строптивой», где, затевая потеху с бродячими актерами для развлечения пьяного медника Слая, лорд замечает: «Сочтет все волшебством иль сном чудесным» [12, т. 2, с. 185].

И в «Буре», где Алонзо, осознав себя участником спектакля, затеянного Просперо, вопрошает: «То было явью или сном?», а Просперо, словно отвечая ему, чуть раньше говорит:

Мы созданы из вещества того же,  
Что наши сны. И сном окружена  
Вся наша маленькая жизнь [12, т. 8, с. 192].

О том, что спектакль и сон — явления одного ряда, говорит и Дон Кихот Сервантеса, вернувшийся из пещеры Монтесиноса: «Да простит вас бог, друзья мои, что вы лишили меня самой удивительной жизни и самого пленительного зрелища, какую когда-либо жил и какое когда-либо созерцал кто-либо из смертных. В самом деле, ныне я совершенно удостоверился, что все радости мира сего проходят, как тень и как сон, и вянут, как цвет полей» [10, ч. 2, с. 182].

Проведя в пещере всего час, Дон Кихот уверен, что встретил в ней три заката и три рассвета. Время сжалось, чудесный сон подменил прозаическую явь, несмотря на то, что сама пещера Монтесиноса расположена не в сказке, а посреди испанской провинции Ламанча. Дон Кихот не хочет просыпаться. Он укоряет тех, кто так неосмотрительно прервал его упоительное сновидение. Ведь во сне человеку предоставлена редкая возможность быть и актером, и зрителем в одно и то же время.

Интерпретация сновидения как внутреннего театра человека, достаточно распространенная в современной психологии, находит немало подтверждений и в произведениях искусства эпохи маньеризма и барокко. Ведь сон — это область игры воображения, абсолютного раскрепощения творческого духа, беспредельной свободы, где возможны любые парадоксы времени и пространства, самые невероятные смысловые нелепости, столь



привлекательные для художника, уверенно разрушающего представление о театре как о зеркале, в котором отражается действительность.

А сон, податель пьес неутомимый,  
В театре, возведенном в пустоте,  
Прекрасной плотью облачает тени...

[цит. по: 3, с. 408], —

слова эти, принадлежащие современнику Шекспира испанскому поэту Луису де Гонгоре, как нельзя лучше отражают суть театрального искусства этого периода.

Усиление мотивов театральности и превращение зрителя в актера, несомненно, связано с барочным представлением о мире. Идея иллюзорности земного бытия как предтечи иной и вечной жизни заставляет драматургов все чаще сравнивать жизнь со спектаклем, людей с актерами, а театральные ампула с тем земным поприщем, которое мы выбираем. Одна из первых пьес П. Корнеля — драматурга, стоящего на грани двух эпох — уходящего барокко и восходящей эры классицизма, — по-видимому, неслучайно называется «Иллюзия» (1638). Как ни одна другая пьеса этого периода она говорит о всесии театральности искусства: ведь только в театре умерший на глазах у зрителей герой встает, раскланиваясь перед публикой, тем самым, обещая ей бесчисленные повторения ужаснейших смертей и столь же частых воскресений.

В пьесе Корнеля иллюзорен не только ее сказочный сюжет: к волшебнику Алькандру является Придаман, отец Клиндора, своим жестоким обращением вынудивший его бежать из дома и теперь умоляющий волшебника вернуть ему возлюбленного сына. Иллюзорна сама жизнь. Ведь, вняв просьбам несчастного отца, Алькандр берется повернуть время вспять и показать ему все то, что случилось с его сыном в предшествующие годы, предварительно предупредив:

Любое зрелище вас не должно пугать.  
А главное, мой грот нельзя вам покидать

[8, т. 1, с. 158].

Пространство грота, где царит волшебник, таким образом, отделяет героев от реальной жизни. Грот — это царство иллюзии, благодетельного обмана, так похожего на жизнь. Наблюдая за похождениями сына, Придаман отдается происходящему с полной верой в предлагаемые обстоятельства, преисполняясь то страхом, то надеждой. Когда же в пятом акте его Клиндор погибает от руки соперника, отец решает добровольно последовать за ним. Но в этот момент занавес поднимается, и все актеры выходят на подмостки, чтобы разделить между собой заработанные деньги. Оказывается, сын Придамана Клиндор и его супруга Изабелла стали актерами и разыграли перед публикой воображаемый финал своей истории. В конце пьесы Алькандр произносит похвальное слово театру: «...народу в радость он, утеха для господ, / Всем удовольствие и ото всех почет». А счастливый Придаман признается:

...Театр я судил, ему не зная цену,  
И осуждал его, не ведая о том,  
Как много блеска в нем, какая польза в нем  
[8, т. 1, с. 216].

Уподобляя мироздание театру, Корнель подразделяет всех героев пьесы на зрителей (Алькандр и Придаман) и актеров (все остальные действующие лица). Из грота волшебника, словно из театральной ложи, Алькандр и Придаман наблюдают за происходящим, время от времени комментируя его. Как не вспомнить здесь скульптурную композицию Бернини «Экстаз Святой Терезы» из церкви Санта Мария делла Виттория в Риме, где момент самого сокровенного религиозного переживания представлен в виде театральной мизансцены, созерцаемой сидящей в ложе публикой.

Правда, Алькандр в пьесе Корнеля выступает не только в роли зрителя, но и в роли организатора сценического действия, «волшебника», как называет его автор, или, как сказали бы в XX в., «режиссера». Заметим, что для театра XX столетия «маг и волшебник сцены» — это режиссер. Герой-«волшебник» довольно частый гость на сцене XVII—XVIII вв. Помимо Алькандра из «Иллюзии» это и Просперо из «Бури» Шекспира, и Тривеллин из «Острова рабов» Мариво. Творя спектакль из самой жизни, предлагая героям разные роли и костюмы (одна из первых ремарок корнелевской «Ил-

люзии» гласит: Алькандр «взмахивает своей волшебной палочкой, и вслед за тем поднимается занавес, за которым развешаны самые красивые одежды актеров»), превращая иных в актеров, а других в зрителей исполняемой ими пьесы, они преследуют одну цель: сделать жизнь гуманнее, человека — добрее и терпимее. «Мы созданы из вещества того же, что наши сны», — признается герой Шекспира Просперо. Жизнь, сон, безумие, сценическая иллюзия оказываются явлениями одного ряда. Алькандр обещает Придаману не медлить с показом «теней, имеющих речь и разум», а Просперо объявляет публике об окончании спектакля, актерами в котором «были духи». Как не вспомнить тут представителей современного авангардного искусства, уподобляющих театр то сну, то горячечному бреду. «Театр или сновидение» называет свою статью французский драматург Артюр Адамов. «Каково отношение между сновидением и театром?» — спрашивает он и отвечает: «В сущности, это отношение неприсоединения к реальности» [1, с. 151].

Называя свою пьесу «Иллюзией» Корнель многократно подчеркивает герметичность того мира, где царит иллюзия. Во-первых, вход в него открыт лишь для посвященных. Дорант, друг Придамана, по приказу волшебника вынужден удалиться, пространство грота для него закрыто; входящего же внутрь Придамана Алькандр предупреждает:

А главное, мой грот нельзя вам покидать,  
Иначе мертвым вас близ грота обнаружат  
[8, т. 1, с. 158].

Разрушение иллюзии чревато гибелью не только для спектакля, но и для его зрителя. Очнуться от иллюзии герой имеет право лишь в финале, когда актеры выйдут на аплодисменты. Ведь сам обычай размещать публику на сцене, зарождение которого во Франции как раз и связывают с постановками первых пьес Корнеля, угрожал театру разрушением сценической иллюзии. Поэтому, словно защищаясь, сценический мир отстаивал свою суверенность, свое «неприсоединение к реальности».

В ауто Кальдерона «Великий театр мира», написанном примерно в те же годы, что и «Комическая иллюзия» Корнеля, в роли творца сценической иллюзии выступает сам Создатель, которого драматург именует просто Автор (по словам В. Ю. Силу-

наса, Autor в Испании XVII в. означало и творца, и руководителя труппы, и директора театра). И хотя одет он в мантию, осыпанную звездами, а на голове у него корона из девяти лучей, что не оставляет сомнений в его божественном происхождении, мышление у него — абсолютно театральное. Его лучшее создание — Мир есть не что иное как творение в трех актах, а небесный свод с луной и солнцем — всего лишь декорация.

Мир. Всевышний мой Автор! Я ли  
не счастлив такому чуду?  
Великим театром мира  
отныне всегда я буду.  
И пусть на моих подмостках  
бродяга и сам король  
вживаются в образ, чтобы  
постичь до конца ту роль,  
которую им назначил  
твой промысел свысока.  
Я — только спектакль, в котором  
любая твоя строка,  
любая твоя ремарка  
важнее амбиций всех.  
Лишь только твой гений, Автор  
подарит мне мой успех [8, с. 198].

На пути к успеху Автор не мучается выбором сюжетов:

Зачем придумывать сюжеты?  
Их преподносит жизнь и так.  
Ведь человеческие судьбы — это  
всегда разыгранный спектакль [6, с. 197].

Так в ауто Кальдерона возникает представление о театре как о зеркале, в котором отражается... театр самой жизни. Миссия Автора у Кальдерона ничем не отличается от обязанностей режиссера: он раздает роли, выбирает костюмы для своих театральных персонажей, подкрепляя их для убедительности выразительными атрибутами. В театральной труппе, рождающейся прямо на глазах у публики, есть и недовольные. Так, Бедняк пытается отказаться от своей маски в надежде получить более выигрышную роль, на что Автор отвечает:

Ты сетуешь на роль — не так ли?  
Какой же из тебя актер.  
Коль не постиг ты до сих пор,  
что роль — не главное в спектакле?  
Секрет успеха лишь в игре  
и в силе сыгранного чувства.  
Быть можно королем искусства,  
живя на сцене в конуре...  
Играй хоть ангела, хоть беса,  
но самого себя — а там,  
лишь только завершится пьеса,  
я по заслугам всем воздам [6, с. 201].

Успех актера в театре Автора обусловлен его верой в самого себя и в предлагаемые обстоятельства. Отличие театра Автора от любого другого рядового театра состоит лишь в том, что в этом театре не бывает репетиций. В ответ на настойчивые просьбы исполнителей дать им возможность отрепетировать свои роли и прогнать всю пьесу от начала до конца, Автор заявляет:

Вовек театр мой репетиций  
не знал и не узнает впредь.  
Вам только раз дано родиться,  
Чтоб только раз и умереть [6, с. 202].

Играть набело — особая ответственность. Тем более, что у Благоразумия, выступающего в роли суфлера, для всех актеров лишь одна подсказка: «Твори добро, всеведущ Бог!» При редком лаконизме декораций: всего две двери, на одной из которых изображена колыбель, на другой нарисован гроб, — спектакль Автора охватывает всю человеческую жизнь. Исполнители: Король, Богач, Бедняк, Красота, Землепашец — заявляют о себе, объясняют публике свое жизненное кредо и постепенно сходят со сцены, возвращая Миру свой театральный реквизит: корону, мотыгу, зеркало, драгоценные украшения и посох. Освободившись от всего мирского, они готовятся предстать перед судом Автора, ради которого и была затеяна вся пьеса.

М и р.

Да, пьеса коротка, как пир на тризне.  
Но где трагикомедию длинней

взять, если пишешь эту пьесу с жизни,  
с быстротекущего потока дней?  
В ней вход и выход — смежные две двери.  
Бок о бок с ней и радости, и страх.  
В ней все приобретения, как потери;  
что было прахом, снова станет прах [6, 1999, с. 212].

Опустевшая в финале сцена — знак начала нового спектакля с уже знакомыми нам атрибутами богатства, власти, бедности и красоты, но новым составом исполнителей. Причем потенциальные актеры в этой пьесе — сами зрители.

Вспахивая сцену и засевая ее зерном в начале действия, Автор пьесы заботится о том, чтоб замысел его «взошел на славу и золотом чистейшей пробы пришелся публике по нраву», тем самым признавая, что театра нет без публики, и у каждого актера должен быть свой зритель. Публика, в дни праздников Тела Господня заполнявшая главные площади испанских городов и, сгрудившись вокруг больших платформ, смотревшая представления священных ауто, ощущала себя центром мироздания, именуемого театром, всегда готовая подчиниться воле своего Создателя: «...я — Автор. Мир — театр. А люди — всего-то навсего чтецы» [6, с.198].

Образ Великого Театра Бытия в испанской литературе XVII в. еще раз возникнет под пером Бальтасара Грасиана — автора «Карманного оракула» (1647) и «Критикона» (1651—1657). Герой «Критикона» Андрению, рожденный в недрах горы, вскормленный самкой дикого зверя, подобно персонажам священного ауто Кальдерона, открывает для себя Великий Театр Мироздания и Красоту Природы, а затем, погрузившись в Стремнину Жизни и познав Состояние века, проходит путь от Весны Детства и Лета Юности к Осени Зрелости и Зиме Старости, где его уже ожидают Свекруха Жизни (Смерть) и Остров Бессмертия.

Центральный персонаж книги Грасиана, как и герой великого романа Сервантеса, — человек играющий, для него осуществить свое предназначение — значит с достоинством исполнить свою роль. Комментируя 297-й афоризм «Карманного оракула» Грасиана: «Поступать так, будто на тебя смотрят. Осмотрителен тот, кто смотрит, как на него смотрят — или посмотрят...», Л. Е. Пинский писал: «"Жизнь — театр" — общее место в европейской литературе XVII в. Но это уже не столько театр жизни

космической, который, изумляясь, созерцает в начале “Критикона” ребенок Андриено, когда впервые выходит из темной пещеры на свет божий (глава “Великий Театр Мироздания”), а театр жизни человеческой, театр актера на которого смотрят другие актеры и актеры-зрители... В этом афоризме 297-м ключ (разумеется, один из “исторических ключей”) к постижению того, почему век расцвета абсолютизма, век Шекспира, Кальдерона и Расина был веком высшего, для последующих веков недостижимого, расцвета европейского театра...» [4, с. 536–537].

### Литература

1. *Адамов А.* Театр или сновидение // Как всегда об авангарде. М., 1992.
2. *Бомонт Ф.* Рыцарь пламенеющего пестика. М., 1956.
3. *Борхес Х.Л.* Письмена Бога. М., 1992.
4. *Грасиан Б.* Карманный оракул. Критикон. М., 1981.
5. *Джонсон Б.* Пьесы. М.; Л., 1980.
6. *Кальдерон П.* Великий театр мира // Современная драматургия. М., 1999. № 3.
7. Комедии итальянского Возрождения. М., 1965.
8. *Корнель П.* Театр. В 2-х т. М., 1984.
9. Младшие современники Шекспира. М., 1986.
10. *Сервантес М.* Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. Ч.1–2. М., 1955.
11. *Силюнас В.* Испанский театр XVI–XVII веков. М., 1995.
12. *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1959.

### References

1. *Adamov A.* *Teatr ili snovidenie.* // *Kak vseгда ob avangarde* [Theatre or dream // As ever on avant-garde]. М., 1992.
2. *Bomont F.* *Rycar' plamenejushhego pestika* [The knight of the burning pestle]. М., 1956.
3. *Borhes H. L.* *Pis'mena Boga* [The writing of the God]. М., 1992.
4. *Grasian B.* *Karmannyj orakul. Kritikon* [The Oracle, a manual of the art of discretion. The critic]. М., 1981.
5. *Dzhonson B.* *P'esy* [Plays.]. М.; Л., 1980.

6. Kal'deron P. *Velikij teatr mira // Sovremennaja dramaturgija* [The great theatre of the world // Contemporary drama]. M., 1999, No. 3

7. *Komedii ital'janskogo Vozrozhdenija* [Italian Renaissance comedies]. M., 1965.

8. Kornel' P. *Teatr. V 2-h tt.* [Theatre. In 2 vols]M., 1984.

9. *Mladshie sovremenniki Shekspira* [Shakespeare's junior contemporaries]. M., 1986.

10. Servantes M. *Hitroumnyj idal'go Don Kihot Lamanchskij* [The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha]. Ch.1-2. M., 1955.

11. Siljunas V. *Ispanskij teatr XVI—XVII vekov* [Spanish theatre in XVI—XVII centuries]. M., 1995.

12. Shekspir U. *Polnoe sobranie sochinenij v 8-mi tt.* [Complete works in 8 vols.]. M., 1959.

**Данные об авторе:**

*Хайченко Елена Григорьевна* — профессор кафедры зарубежного театра Российского университета театрального искусства — ГИТИС, доктор искусствоведения. E-mail: ekhaychenko@gmail.com

**Data about the author:**

*Khaychenko E.G.* — Doctor of Arts Criticism, professor, Department of History of the World Theatre, Russian University of Theatre Arts — GITIS. E-mail: ekhaychenko@gmail.com.



**Б. М. Сушкевич**

*Государственный университет театрального искусства – ГИТИС,  
Москва, Россия*

## СЕМЬ МОМЕНТОВ РАБОТЫ НАД РОЛЬЮ

*Аннотация:*

Стенограмма доклада Бориса Михайловича Сушкевича труппе Государственного академического театра драмы (18 февраля 1933 года) была издана театром ко дню двадцатипятилетия его режиссерской и театрально-педагогической деятельности. В материале автор раскрывает основные этапы становления системы К. С. Станиславского, определяет творческие моменты, через которые должен пройти актер, работая над ролью.

*Ключевые слова:* система Станиславского, Е. Вахтангов, М. Чехов, творческие моменты.

**B. Sushkevich**

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

## WORKING ON A ROLE: SEVEN ELEMENTS

*Abstract:*

The article contains the verbatim report of the lecture that was read out by Boris Mikhailovich Shushkevich to the acting company of the State Academic Drama Theatre on 18th February 1933. It was published by the theatre some time later on the occasion of the 25th anniversary of his directing and pedagogic career. In this speech the author unfolds the main stages Stanislavsky system underwent singling out several elements the actor has to move through when working on a theatre role.

*Key words:* Stanislavsky system, E. Vakhtangov, M. Chekhov, elements in acting.

Я начну с краткой истории того метода работы с актерами, которым я пользовался последние годы. Уже лет десять я занимаюсь педагогикой в чистом виде, помимо театра, и никогда не позволял себе назвать свой курс системой Станиславского, потому что

система Станиславского имеет длительную, чрезвычайно изменчивую историю, и очень трудно кому-нибудь, не работающему непосредственно в данный момент с Константином Сергеевичем, утверждать, что он работает по системе Станиславского. Система Станиславского имела чрезвычайно много вариантов, и метод преподавания ее очень резко менялся самим Константином Сергеевичем. Преподаватели «ортодоксальной системы Станиславского» — это по большей части люди, работавшие какой-то определенный, часто не очень длительный период времени с Константином Сергеевичем, которые потом и преподают систему Станиславского того момента, в который они работали с ним. Бывает, преподают люди, никогда с Константином Сергеевичем и не работавшие. Как ни странно, но с такими случаями в моей практике мне приходилось встречаться довольно часто.

В 1908 г. был десятилетний юбилей МХАТа — первый, молодой юбилей. С одной стороны, праздник, с другой стороны — требование от руководителей театра итогов, выяснения — каким путем шли до сих пор и что будем делать дальше и как.

На репетициях этого года (1908) пьесы «Ревизор», которую ставил Константин Сергеевич, возникли и начали звучать странные слова: «гвоздь», «круг». Эти два слова — родоначальники «системы Станиславского». Несмотря на странность этих слов, в них заключалось содержание, которое было основным для системы Константина Сергеевича. «Гвоздь» — это то, что мы теперь называем «сквозным действием», «круг» — это то главное, чему учит система Станиславского — внимание, творческое внимание. Все способы, все упражнения, вся манера работать. К. С. приводят к единой цели — к вниманию. Основное определение К. С. поведения актера на сцене — это борьба внимания с невниманием. Все время актер находится в колебании: он знает, что ему делать, но что-то помешало — и текст, и не так произнесенная партнером интонация, и новая реакция зрительного зала. Система должна научить актера во всех положениях побороть свое невнимание. Вся система Станиславского учит вниманию.

В первые, да и в последующие годы, система была не очень сочувственно принята в МХАТе. Казались странными, смешными слова. С другой стороны, труппа, сыгравшая уже чеховский репертуар и «Бранда» (я нарочно называю пьесы, которые

дали большое имя Художественному театру), не очень захотела переучиваться. Система как таковая впервые начала применяться в работе над «Месяцем в деревне», в 1909 г., в совершенно закрытом помещении, с полным запрещением присутствовать кому бы то ни было на репетициях. Это было совершенно необычно для Художественного театра того времени, где все репетиции всегда были открыты для работников театра, больше того, были школой Художественного театра. Молодежь главным образом и росла, постоянно присутствуя на репетициях.

Помню спектакль «У царских врат». Восемь человек, приблизительно, занято в пьесе, но весь театр сидит в зале, на репетиции. Так что закрытие репетиций «Месяца в деревне», перенос их на новую сцену, куда никто не допускался, включая В. И. Немировича-Данченко, было целым событием.

В это же время система Станиславского начала преподаваться и в Адашевской школе Л. А. Сулержицким, так что ученики Адашева узнали систему раньше работников Художественного театра, чем и объясняется, что самым блестящим преподавателем системы Станиславского был Е. Б. Вахтангов, ученик Адашевской школы этого периода.

В 1910 г. Станиславский был длительно болен, весь год отсутствовал. В 1911 г. система декларировалась официально в Художественном театре на постановке «Живого трупа». Часть сцен вел Константин Сергеевич, часть сцен В. И. Немирович-Данченко.

На репетициях К. С. были установлены три основных вопроса системы: «Что?» — Мысль, «С каким отношением?» — Действие и «Как?» — Форма. В этот момент работа шла по этим трем основным элементам. Я вспоминаю очень характерное упражнение или способ репетиций (я играл маленькую роль, в 4-й картине — сцена у Протасова — слуги докладывающего о приезде Шурочки). В течение всей репетиции я должен был останавливать действие и докладывать один раз напуганно, другой раз как величайший подарок, третий раз с каким-то фривольным отношением к этой даме, в четвертый раз — делая выговор Протасову, и т. д., и не только докладывать с разным отношением, т. е. с разным действием, разной целью воздействия на Протасова, но и непременно еще в разном образе, в разной комбинации вырази-

тельных средств: иногда молодым, иногда старым, не произносящим чуть ли двадцати букв, и т. д. как угодно, но каждый раз по-иному. Станиславский говорил, что нужно создать галерею образов, чтобы каждый говорил, приди на репетицию: «У меня есть таких-то пятнадцать образов, выбирайте что надо».

Эти три момента: содержание — мысль, действие — отношение и форма — такова первая программа системы Станиславского. Дальше, когда дошло до выпуска спектакля и эта галерея образов перешла на репетиции В. И. Немировича-Данченко, он заметил: «Мне этого не надо. Мне нужна классическая простота и единое возможное толкование образа», Станиславский тихо отошел в сторону, репетиции пошли старым способом. Одновременно Е. Б. Вахтангов по поручению К. С. начал уроки первого курса системы Станиславского для МХАТа. Это было в начале 1912 г. На этих уроках главным слушателем была, естественно, молодежь театра. Старшие актеры не пошли. Эта же группа молодежи оказалась впоследствии и основным составом Первой студии, которая по требованию К. С. была создана для экспериментальных работ по системе Станиславского. Спектакли больших пьес в Первой студии не предполагались. Предполагалось только что-то в роде театра миниатюр. Была проделана колоссальная работа, которая сохранилась только частично: весь мировой репертуар был перенесен на карточки, и пьесы, и возможные инсценировки. Если не ошибаюсь, было около пятисот названий возможных одноактных инсценировок (одна книжка этой работы у меня сохранилась, успел спрятать, карточная же система исчезла). Предполагалось создание концертов-спектаклей параллельно со спектаклями Художественного театра. Для начала были выбраны исключительно чеховские вещи и на каждую назначено по шести исполнителей. Очень характерно: в этот момент, когда система Станиславского начала преподаваться уже в специально созданном учреждении, в ней исчез третий момент основной программы — исчезло «как», осталось «что» и «с каким отношением».

Я расскажу про одну репетицию, типичную для метода работы того времени: репетируют чеховскую «Ведьму». В помещении Студии на Тверской, в очень маленьком зале достроены шесть-семь, в полном смысле слова, кабинок, как на пляже. В

каждой кабинке сидит пара — дьячок и ведьма. Одновременно все репетируют и друг другу не мешают. Громко говорить нельзя. Как только вырывается звук — неверно. Только смотрят друг на друга и что-то шепчут. «Как» отсутствовало совершенно, даже нельзя звучать было. Нужно было находить только отношение, вытекающее из мысли автора.

Затем, рядом с этим спектаклем, в порядке частной инициативы группы людей возникла «Гибель “Надежды”», и образовавшаяся Первая студия, вытренерованная на чеховских отрывках, пошла по линии психологического натурализма, доведенного до очень большой изощренности. Делу Студии помог гениальный организаторский и режиссерский трюк Станиславского: желая довести до зрителя новую форму игры он создал соответствующий театр. Ведь Студия первых лет не имела никаких признаков театра. Это был зал с небольшим наклоном, без сцены, без рампы, без софитов, — только занавес, так что зритель сидел в комнате действия, причем иногда актеры пользовались и зрительным залом как площадкой для игры. Напр., в «Сверчке на печи» чтец сидел у камина, который находился в самом зрительном зале. Совершенно терялось, где кончается зал, и где начинается сцена. Зритель поневоле перестраивался, потому что входил в театральное помещение, где никаких признаков театра не было, и воспринимал новую форму исполнения без выразительности, даже без звучания, только на каких-то сложнейших отношениях, на внутреннем психологическом воздействии.

Этот период развития системы был довольно длительным, охватывая приблизительно время с 1913 г. до революции.

Высшей точкой спектаклей этого периода явились «Сверчок на печи» и «Потоп», и параллельно в будущем Театре им. Евг. Вахтангова — «Чудо святого Антония» (первая редакция) и вечер чеховских миниатюр.

Следующий большой переломный момент в системе Станиславского — это работы Е. Б. Вахтангова, относящиеся ко времени с 1917 г. до его смерти в 1922 г.

Что основное в работе Вахтангова? Первое — его отношение к революции. Вахтангов — первый попутчик из деятелей театрального искусства. Вахтангов дал лозунг «лицом к жизни» и осуществил этот лозунг на своем деле, в своем производстве. От-

сюда новая тематика Вахтангова. Если в первый период Студии утверждалась главным образом тематика добрых, маленьких людей, тематика, всегда построенная на человеколюбии, то Вахтангов начал требовать тем обличения и протеста. Первая его тема — «Чудо святого Антония» (вторая редакция). Если в первой редакции герои «Чуда святого Антония» звучали как «добрые, но смешные чудаки», то во второй редакции они прозвучали как «торжествующие обыватели». Только что сброшенный царизм дал вторую тему — «Эрик XIV». Наконец, антирелигиозная тема — «Архангел Михаил» и тема «Принцессы Турандот» — тема торжествующей жизни.

Новая тема непременно потребовала новой формы. Продолжать форму с отсутствием звучания ранних студийных спектаклей, ясно, было невозможно. Появилось, доведенное благодаря страстности Вахтангова до некоторых парадоксальных степеней, — «как». Появилось требование острой театральной формы во что бы то ни стало, но непременно с оправданием. Первый раз «переживание» начальных лет Студии заменилось словом «оправдание», и оно настолько привилось, что *сейчас в системе Станиславского слова «переживание» нет, а есть слово «оправдание»*.

Понятна разница или нет? «Переживание» — это «как в жизни»; «оправдание» — умение найти такой внутренний волевой повод, который оправдывал бы всякое поведение на сцене. Вахтангов дал новое отношение к тексту, к пьесе. Появились три фактора Вахтангова, которые, по-моему, сейчас приняты во всех театрах, три фактора, строящие спектакль: 1) автор с его темой и отношением к теме; 2) современность, диктующая новое отношение к этой теме; 3) возможности коллектива выразить это отношение в современности.

Дальнейшее развитие системы пошло уже по многим линиям. Не принятый Станиславским в первых своих работах, Вахтангов оказал все же чрезвычайно сильное влияние на работу самого Константина Сергеевича. Уже не говоря о принятом термине «оправдание», дальнейшая работа К. С., когда он столкнулся с оперным театром и с новой тематикой («Каин»), потребовала постановки вопроса о выразительных средствах. И преподавание системы К. С. приобрело совершенно неожиданные для нас, работавших с ним первые годы, методы. Были

периоды, когда преподавание системы начиналось с законов построения фразы. Не разное отношение к мысли, а звуковое построение фразы, построение звукового рисунка фразы. Исполнитель мог давать очень интересное отношение, но если он не умел при этом построить звуковой фразы, К. С. говорил, что это никому не надо. Нужно сложно вести звук. Был период, когда преподавание начиналось с ритма, объясняющего всякие состояния. Для того, чтобы найти состояние, найти волевой посыл, — нужно было найти ритм. Предлагалось искать только ритм, если хотите — вытанцовывать сцену, не говоря никаких слов, но выразить содержание в ритмическом движении. Совершенно неожиданный путь системы Станиславского, что явилось, конечно, результатом работы Вахтангова.

Развитие системы двинулось по линии Вахтанговского театра и, наконец, по линии МХТ Второго, в котором была очень крепкая группа ближайших друзей и соратников Вахтангова, которые продолжали его дело в работах МХТ Второго.

Вахтанговский театр и МХТ Второй довольно резко отличаются в методах работы. Вахтанговский театр, составленный из учеников Вахтангова, — только учеников и учеников второго призыва, работавших с ним не с самого начала, а только последние годы, очень надолго остановился на моменте смерти Вахтангова, как бы сохраняя законы, полученные от учителя, продолжая работать только в этом объеме и не развивая их дальше.

В МХТ Втором история сложилась несколько иначе; там были не только ученики, но и те, кто вместе с Вахтанговым работал, вместе с ним переходил на новый путь. Поэтому развитие законов Вахтангова приняло здесь довольно сильное выражение.

Вот основная история.

Каков мой метод? Я считаю себя вахтанговцем. Я принадлежал к группе Вахтангова в год его смерти. После двух-трех лет растерянности, когда я только нащупывал, как мне двинуться дальше по пути Вахтангова, я приблизительно с постановки «Дела» нашел определенный метод построения спектакля, построения образа. Определению метода предшествовал пятилетний экспериментальный стаж в школе. Пять лет, работая в школе, я не мог составить своей программы. Я каждый год старался привести в порядок свой опыт, понять, как и в какой последовательности нужно сей-

час учить молодых актеров азбуке. Метод мой был проверен на актерах различного порядка: МХТ Второго, Молодого театра Ленсовета и на актерах театров, совершенно чуждых системе МХАТа; мне приходилось ставить спектакли с актерами Большого Оперного театра и Театра сатиры в Москве, и в каждой работе мне удавалось добиваться результата, несмотря на разнородность актерского состава. Скажу больше: в обоих этих случаях я имел большое удовлетворение. Актеры, игравшие со мной, просили меня по окончании постановки продолжать работать с ними, и в обоих театрах я в течение восьми месяцев после окончания постановок вел чисто педагогические занятия азбукой.

Здесь я хочу говорить о *семи творческих моментах*, через которые должен пройти актер для того, чтобы один раз во время спектакля сказать ту или другую фразу. Найденная в результате фраза, должна, по-моему, пройти непременно через семь творческих моментов, в некоторых случаях, как исключение, — через восемь. Меньше семи моментов никогда не бывает.

Какие это моменты?

**Первый.** — Установка коллектива на пьесу, выяснение того, с какой целью коллектив ставит ту или другую пьесу. Я подчеркиваю — «коллектив», потому что мое понимание роли режиссера таково: режиссер является организатором воли коллектива, играющего данную пьесу. Должна быть «воля коллектива», тогда режиссер может что-то сделать. Режиссер является не диктующей единицей, а единицей организующей, со всеми подобающими диктаторскими полномочиями в процессе выполнения работы. Поэтому участие каждого исполнителя спектакля в нахождении установки спектакля, в нахождении основной мысли, (проблемы, идеи), которую должна разрешать пьеса, в нахождение сквозного действия — обязательно. Если он твердо не знает основных установок, то он не будет знать, что ему делать в течение спектакля.

**Первый момент** — не только знание, но и участие в определении основных положений спектакля. Первый момент — это творческий момент, без которого играть спектакль невозможно. Я противник сложных и подробных режиссерских экспликаций вначале работы именно потому, что режиссер сильнее исполнителей. Он всегда, как правило, знает пьесу месяца на два раньше,



чем исполнители. Он очень легко может продиктовать вместо того, чтобы узнать: а что хочет коллектив? Это не значит, что режиссер не имеет никакого голоса. Он голос имеет, он может спорить, он может убеждать, наконец, *он должен договориться*, потому что если он скажет: «ну ладно, давайте», «ну, как хотите», — можно заранее сказать, что этот спектакль или не выйдет, или выйдет с большим трудом и с большим компромиссом. Итак, первый из творческих моментов — *создание основных установок спектакля*.

**Второй момент** — *характеристика роли*. Для того, чтобы знать, как действовать в пьесе, нужно знать весь комплекс, из которого складывается то лицо, которое я буду изображать на сцене. Я не боюсь сказать, что здесь необходима анкета, иначе говоря, должно быть достигнуто такое точное знание, чтобы актер мог ответить на обычную анкету, какая дается при поступлении на службу, при записи в разные общества и т. д.: происхождение, возраст, бывшая работа, отрасль работы, партийность, занятие родителей, отношение к революции, участие в Гражданской войне и т. п. Я говорю, что нужна анкета для того, чтобы подчеркнуть, что необходимо *знание*. На анкету пьесы наших дней вы ответите довольно легко. А если такая пьеса — «Христина Шведская» с ролью какого-нибудь Стуре? Попробуйте дать анкету Стуре, его происхождение и т. д. Тут нужно знать, нужно учиться, непременно нужно, если нет достаточных знаний. Вокруг спектакля необходимо создать почти университет на тему спектакля, и именно вначале самой работы, потому что не о чем говорить, если нет знаний. Прежде рассчитывали на какое-то интуитивное чувство, которое мне подскажет, какая должна быть Христина и какой Стуре, который с ней разговаривает. Сейчас на это полагаться нельзя. Надо твердо знать. Все дальнейшее невозможно, если нет знания действительности данной эпохи, быта, отношений того лица, которое я играю. Причем действительности, понятой нами, нашими глазами, в наши дни.

Знание характеристики образа ведет к узнаванию характера. Я не буду сейчас останавливаться на слове «характер». Я говорю о первом знании — «рабочий характер», с которым нужно приступить к работе. Нельзя актеру начинать роль, не попытавшись иначе скомбинировать свои внутренние качества. Актеру нужно

во что-то играть. Поэтому, сделавши характеристику, зная ее, надо попытаться хотя бы самым примитивным путем наметить характер. Один человек склонен больше всего к радостному восприятию жизни, другой, наоборот, к грустному, третий — к гневному. Возьмем пока эти три положения для того, чтобы от чего-то оттолкнуться. Константин Сергеевич рассказывал, что, когда он искал характер для образа «Мнимого больного», он ставил себе такую задачу: быть всеми обиженным и все, что происходит, толковать так, что все его хотят обидеть. Извозчик едет быстро: «Он хочет меня опрокинуть». Едет медленно: «Это для того, чтобы я опоздал». Внимательно слушают на репетиции: «Для того, чтобы уличить потом, что говорил неверно». Слушают невнимательно: «Издаются». Он говорил: «Я доходил до того, что мог легко в любой момент заплакать, страшно недовольный всем окружающим». Вот типичный случай «игры» актера.

**Третий момент.** — Оценка всех обстоятельств действия с точки зрения характеристики и характера. Существует термин: «играть от себя». Что это значит? Толковалось когда-то так: нужно оценить события с моей (актерской) точки зрения. Даже в работе Захавы о Вахтангове — это положение имеется и приписывается Вахтангову как основное положение его метода работы. Думаю, что это неверно, и Вахтангов в последние годы этого не говорил.

Сейчас «от себя» понимается так: оценить с точки зрения характера, но выразить это удобной мне в жизни комбинацией выразительных средств. Итак «игра от себя» не оценка обстоятельств с точки зрения самого актера, а непременно с точки зрения характеристики и характера.

**Четвертый момент.** — Когда найдена оценка данного обстоятельства, возникает мое отношение к фразе, к мысли, которую я говорю в данный момент. Возникает *волевой посыл* (желание, задача).

Дело в том, что сценическое поведение резко отличается от жизненного. В жизни возможно не активное пребывание, в жизни возможна пассивность. На сцене пассивности никогда не может быть. Самая пассивная сцена должна быть активной у исполнителя. Поэтому понятие поведения как смены волевых посылов я считаю наиболее правильным, потому что в слове «задача» может заключаться и понятие вялой задачи. Волевой посыл вялым никогда не может быть.

Что такое волевой посыл? Желание в каждый момент что-то послать или что-то получить от своего партнера. Это закон жизненный. Люди при общении друг с другом, если хотят общаться, т. е. если находятся в состоянии волевым, непременно или что-либо посылают, или что-либо хотят получить от того, с кем разговаривают. Сейчас я говорю, и все время происходит смена волевых посылов: в какой-то момент я посылаю желание «объяснить», в следующий — «проверяю», понятно ли я говорю. Основной закон волевого посыла: посыл или от себя, или к себе.

Но этого мало для сцены. Для того, чтобы посыл был волевым, он должен опираться на состояния.

**Пятый момент.** — На какие состояния? Сейчас предлагаю дискуссионный момент: я считаю, что в течение трех четвертей времени пребывания на сцене актера его волевые послы опираются на рабочее творческое состояние. Какое это состояние? Состояние здорового человека, который хочет работать, — но с добавлением: с очень обостренным вниманием. Обостренное внимание — это профессиональное качество, это рабочее состояние актера. Внимание, обостренное до такой степени, чтобы каждый, находясь на репетиции, занимался не только своей ролью, но и работой всех. Если нет такого внимания, когда каждый отвечает за всех и все за каждого, не может быть творческого состояния, не может быть спектакля, репетиции, так как нет основного, нужного для пребывания на сцене — творческого рабочего состояния.

Далее, если мне чего-нибудь сильно хочется и это мне удастся, то по закону тоже жизненному я перехожу в радостное состояние. Я очень хочу, — это мне удалось, — радость; не удалось, — в зависимости от характера — или гнев, или одна из степеней горя. И я думаю, что эти четыре состояния — это все, с чем актер имеет дело на сцене. Вы скажете: очень просто, очень примитивно. Если хотите, да. Но *степеней* состояния — бесконечное количество. Состояние, которое мы назовем словом «гнев», — от мелкого раздражения до великого возмущения. Горе — от мелкого огорчения до предельного отчаяния. Но состояние здесь все-таки одно и то же при разных степенях в зависимости от оценки обстоятельств, которые порождают то или другое состояние. Количество состояний удваивается в зависимости от того, открытые они или закрытые. Состояние закрытое сильнее, насыщеннее, чем открытое.

Если люди ссорятся и еще кричат, это — одна степень; а если дошли, до того, что кричать не могут, а говорят как бы спокойно, с побелевшим лицом, — «закрывши свое состояние» — это состояние несравненно более сильное.

Кроме четырех названных, есть еще, как исключение, одно состояние: «сильного желания». Например, скупость. Каждый может заболеть на какой-то период жизни скупостью. Например, я хочу купить велосипед. Я могу заболеть до того момента, пока не собрал деньги, скупостью, и тогда все мое отношение к событиям окрашивается этой болезнью. Влюбленность — несомненно специфическое состояние, которое окрашивает все другие состояния. Влюбленный человек иначе работает, иначе плачет, иначе радуется.

Таким состоянием «сильного желания» для некоторых пьес может быть чувство мести. Не чувство желания убийства, нет, — но чувство мести. Например, чувство кровной мести в семье, которая ожидает, чтобы одного из ее членов убили, и старается убить своего противника раньше. Это тоже бросает свою определенную краску на другие состояния.

Какое отношение состояния к волевому посылу? Двойное: если по оценке обстоятельств я должен находиться в состоянии гнева, то гневное состояние диктует соответствующий волевой посыл. С другой стороны, от выполнения или невыполнения моего волевого посыла меняется состояние. Волевой посыл зависит от состояния и меняет состояние.

Я перечислил уже пять моментов, которые должен пройти актер для того, чтобы начать играть ту или другую роль: 1) знание основных установок, сквозного действия; 2) характеристика и характер; 3) оценка с точки зрения характера, обстоятельств, предлагаемых автором; 4) волевой посыл и 5) состояния, на которые опираются волевые послы. Эти пять моментов отвечают на два основных вопроса: «что?» и «с каким отношением?» и по существу являются «*нахождением содержания*».

Следующий момент работы отвечает уже на вопрос «как». Первый элемент этого «как» будет движение. Работа первых моментов искала звучания данной фразы, т. е., например, моего отношения к этой фразе. Думаю, что это ясно. Самая примитивная фраза «Здравствуйте» (по прямому значению — привет) может прозвучать, как издевательское слово: если кто-нибудь сказал за-

ведомую чушь, а я выслушав ответил ему: «Здравствуйте». Отношение к фразе меняет ее смысл.

Первый выразительный момент, с которым приходится сталкиваться, — это движение. Совершенно очевидно, что одна и та же фраза, на одном и том же волевом посыле, исполняемая в покойном положении сидящего человека, у которого много времени, будет звучать иначе, чем если эта фраза говорится на уходе, или человеком, который торопится, или который забежал для того, чтобы только сказать ее, или же пробегает, говоря эту фразу. Движение, которое будет сопровождать произнесение этой фразы, дает еще вариант возможного ее произнесения.

Значит, если я твердо убежден, что именно эта фраза должна быть произнесена с тем отношением, которое было найдено во время предварительной работы, то я должен найти такое сценическое положение, такое движение, которое найденное мною отношение сделает более выразительным. Из жизненного опыта мы знаем, что нам не хватает выразительности одного слова. Мы всегда помогаем слову жестами. Если внимательно просмотреть эти жесты, то мы увидим, что они имеют определенную законную последовательность в смысле усиления. Жесты можно разбить на три степени: 1) малый жест, когда участвуют лишь губы, глаза, брови; 2) жест средний, когда говорящий начинает помогать себе корпусом и руками, и 3) жест большой, когда приходится помогать себе движением ног.

Это соотношение жестов и нахождение нужного жеста при произнесении слова дает как бы окончательное звучание, дает окончательное отношение к той мысли, которую я говорю. Но отношение это не мое (актера), а характера. Характер же зависит от характеристики, найденной посредством знания. Мы знаем, что характеры разные, и люди в характерах разные. Каждый человек имеет свои, присущие только ему манеры и произношения, и движения, и общения.

Иначе говоря, характер требует наиболее выявляющих его средств. Отсюда новая задача для актера: найти, какими выразительными средствами он будет выражать тот характер, который должен сыграть.

*Наступает шестой момент работы — предложения со стороны актеров элементов выразительности.*

Что такое выразительные средства? Это те природные данные, которые у нас имеются. Каждый из нас имеет то или другое звучание голоса, тот или другой диапазон его, имеет тело, имеет лицо. Если говорить подробнее, — глаза, губы, которые тоже могут быть сознательно использованы актером.

Актер должен настолько знать свои выразительные средства, чтобы для каждой роли суметь их как бы разложить на их составные части для того, чтобы собрать в новую комбинацию, нужную для роли. Что значит «разложить»? Термин неудачный, но точный, и другого пока придумать я не могу. Возьмем несколько самых простых понятий, например — тон. Как это понятие «тон» можно разложить? Его можно разложить, примерно, на шесть элементов, из которых складывается «тон» той или другой роли.

*Первый* — середина звука. Каждый из нас имеет определенный диапазон, т. е. количество поставленных нот, на которых актер может свободно говорить. К. С. Станиславский утверждает, что у драматического актера это не больше октавы, т. е. восьми хорошо выравненных нот, на которых актер всю жизнь работает. Я знал только двух лиц, которые могли свободно говорить в пределах двух октав. У большинства же диапазон меньше октавы и не превышает шести хорошо выравненных нот, на которых он свободно говорит. Но среди этих поставленных нот у каждого есть наиболее легкие ноты, на которых он говорит. Ведь в жизни мы говорим на двух-трех нотах, и эти ноты являются серединой жизненного тона. Так вот, для каждой роли надо найти середину тона, пользуясь своим диапазоном. Для одной роли нужно взять свои низкие ноты. (Это не значит, что мы не будем пользоваться более высокими для каких-то моментов.) В другой роли возьмем средние ноты, в третьей — высокие.

*Первый* элемент тона — середина звука. *Второй* — разная подача этого же звука, пользуясь системой резонаторов. Плохой резонатор — живот, лучший грудь. Можно ставить звук на горло, можно направлять в зубы, можно эти же ноты давать в нос. Одни и те же ноты, окрашенные иначе благодаря резонатору, уже иначе звучат, уже дают иной тон.

*Третий*: эту же самую середину, в этой же окраске, я могу заставить звучать иначе благодаря разной артикуляции рта. Те же

самые ноты с энергичной артикуляцией дадут одно впечатление, и с вялой — другое.

*Четвертый:* акценты, — в данном случае понимая слово акцент как неправильное произнесение буквы. Акценты могут быть физиологического свойства, как, напр., неправильное произношение от старости или от болезни. За ними следуют акценты национальные и, наконец, акценты психологического характера. Иногда человек, желая придать себе большую важность или показать, что он был несколько месяцев за границей, — начинает произносить слова с французским прононсом. Вы, вероятно, помните также, что фатов играли с неправильным произнесением звука А, произнося его как Э. Это типичный психологический акцент.

*Пятый:* мелодия. Каждый имеет свою излюбленную мелодию. Бывает мелодия национального характера. Можно отлично передать звуковой образ иностранца — француза и немца, любую национальность, абсолютно не пользуясь акцентом, т. е. неправильным произношением букв, а только передавая мелодию, свойственную речи данного народа. Наконец, мелодия может быть также психологического характера. Скажем, приподнятая патетика речи является мелодией психологического характера для придачи себе, например, большей грозности. Нужно найти мелодию, свойственную образу, его излюбленную мелодию, к которой он чаще всего возвращается.

Я нарочно оставил на конец основной элемент тона — это ритм. Все имеет свой определенный ритм. Есть ритм человека, ритм образа, ритм характера, который подчиняется ритму сцены.

Ясно, что в каждой роли я всеми этими элементами пользоваться не буду. В каждой роли я буду находить комбинацию, нужную для этой роли. В одной роли я буду очень сильно пользоваться мелодией, в другой — только окраской звука, в третьей — мелодией вместе с акцентом, специфическим для этой роли, и непременно в каждой роли я буду пользоваться ритмом. Не пользоваться ритмом невозможно.

То же самое в отношении движения. В движении всегда в основе ритм движений, свойственный данному человеку. В движении могут быть своеобразные акценты, т. е. неполное пользование всеми выразительными средствами. Например, в роли



безрукого человека могут быть роли, построенные только на малом жесте, почти без движений, или роли, построенные на постоянном пользовании большим жестом, т. е. на очень крупном движении. Это тоже элемент выразительности. Нужно уметь скомбинировать пользование своим телом так же, как нужно комбинированное пользование своим голосом.

Итак *шестой* момент — предложение выразительных средств. Что это значит? Это значит — на репетиции предлагать какие-нибудь выразительные комбинации. Пускай они будут негодны, пускай они откинутся, но не предложение и не искание их приведет к тому, что останется моя собственная, удобная мне в жизни комбинация выразительных средств, т. е. если хотите, своеобразный типаж. Всегда — я, в разных гримах, в разных отношениях к действующим лицам, в разном отношении к слову, но в сущности говоря — всегда одна и та же комбинация выразительных средств, один и тот же человек. Меня могут спросить: этого совсем нельзя? Нет, можно. Есть актеры, и очень крупные, которые всю жизнь пользовались одной комбинацией выразительных средств. Так, у О. О. Садовской было подчеркнутое пристрастие к одному элементу выразительности — к необычайному богатству мелодии речи. И в пользовании этим элементом выразительности она была виртуозом. В. И. Качалов тоже очень скуп на разнообразие выразительных комбинаций, но другого такого виртуоза в использовании ритма я не знаю. Доведенная до утонченности передача ритма и богатство импровизации ритмов — это дает В. И. Качалову право скупно пользоваться другими выразительными средствами, потому что одно из них доведено до предельной виртуозности. Когда есть такая предельная виртуозность, тогда всякие законы необходимости комбинации отпадают. Но для громадного большинства актеров законы перевоплощения, законы умения найти для каждой роли новую комбинацию выразительных средств — обязательны.

**Седьмой момент.** — Как действует в пьесе характер? Рядом волевых посылов, опирающихся на отношение к партнеру, с которым играет актер. Волевой посыл подчинен основной мысли и сквозному действию, которое в свою очередь разделяется на ряд «кусков» действия. Куски определяются по событиям, по обстоятельствам, которые даны в пьесе: автор берет группу дей-



ствующим лицам и ставит их в ряд обстоятельств, которые должны влиять на поведение этих лиц и вместе с тем выявлять их. Значит, исполнитель должен суметь выразить эту смену обстоятельств своим отношением, которое будет выражаться в сменах волевого посыла по кускам. Но этого мало. Нужно уметь показать смену куска. Значит, нужно иметь выразительные приемы рисунка роли, рисунка пьесы. Первый прием: мизансцена, которая строится для того, чтобы показать рисунок пьесы. Мизансцена построена на движении, т. е. на сильнейшем выразительном средстве, и является поэтому основным приемом для передачи рисунка пьесы и рисунка роли.

Но волевой посыл меняется не только для смены куска. При смене куска он обязательно меняется, потому что смена куска — это обязательное обстоятельство, которое не может оставить действующих лиц в прежнем состоянии. Если нет такого обстоятельства, то не может быть и смены куска. Но таких обстоятельств может быть в акте не так уж много. Это не значит, что актер все остальное время должен выполнять один волевой посыл. Пример: «Преступление и наказание» — допрос у следователя. Здесь, в сущности говоря, обстоятельств не так много. Их всего два. Первое, большое в конце сцены — появление Николая, второе, в середине, — когда Раскольников почти признался в преступлении. Два больших обстоятельства, меняющих поведение следователя. Но перед этим стоит большой монолог. Сыграть его на одном волевом посыле нельзя. — Порфирий то угрожает, то старается отвести пустяками в сторону. Волевой посыл все время меняется, несмотря на то, что смены куска нет. Больше того: может не быть перемены волевого посыла, но может быть перемена приспособления. Что такое приспособление? Это умение выразить любое состояние каким угодно другим, даже противоположным. Пример В. И. Немировича-Данченко: мать, избивающая мертвым боем ребенка. Первое впечатление, что она на него страшно зла; но она его только перед этим вытащила из-под трамвая. Заливается слезами и колотит. Вот пример типичного приспособления волевого посыла. Другой пример: человек в состоянии ярости говорит ласковым тоном: «Ну, погодите, мы вам теперь покажем». Волевой посыл — растерзать, оскорбить, но приспособление — ласковость.

В течение действия актер должен уметь показать смену кусков, смену волевых посылов и смену приспособлений. Какого рода приемы могут быть тут? Комбинация тех же выразительных средств. Смена куска и смена волевого посыла непременно выражаются сменой ритма. Понятно поэтому, что каждое желание имеет свой определенный ритм. Проверьте на себе: на первый спектакль вы идете в одном состоянии, потому что у вас к нему одно отношение, а на сотое представление вы идете совсем иначе, потому что отношение уже иное. Обедать вы идете в разных ритмах, в зависимости от силы желания есть, интенсивность которого заставляет иначе действовать кровообращение и заставляет двигаться вас в ином ритме.

Всякая смена волевых посылов выражается сменой ритма. Этому может помочь еще и смена тембра. Например, от большого потрясения может охрипнуть, сделаться почти беззвучным голос. В другом случае могут появиться визгливые ноты.

Тут же следует указать и на смену артикуляции. От удивления, например, могут сделаться вялые губы или при увеличивающемся расстоянии можно начать энергично выговаривать. Наконец, можно пользоваться сменой мелодии. Самый скромный человек, доведенный до ярости, может заговорить патетической мелодией. *Итак седьмой момент — смена ритма, тембра, артикуляции и мелодии, как прием выражения перемены куска волевого посыла, приспособления.*

Наконец, **восьмой момент**, который я не считаю обязательным для каждой роли, но который бывает в ролях ведущего положения, — *это нахождение специального приема для высших динамических моментов роли.* Роли такого плана, скажем, как Гамлет, король Лир, Арбенин в «Маскараде», в которых вообще много динамических моментов, имеют моменты решающего значения. В Гамлете, например, это «Оленя ранили стрелой», — и здесь не найти специального приема нельзя. Исполнение этого места описано у всех знаменитых исполнителей роли именно с точки зрения нахождения ими такого приема, в частности, приема контраста. Это или резкое изменение силы звучания, или резкое изменение ритмического порядка, или резкое изменение мелодии, когда патетический момент сменяется простотой, как бы снимающей всякую патетику. Наилучший контраст — смы-

словой, когда фраза звучит как бы обратно тому смыслу, который в ней заключается. Яркий пример можно указать в «Маскараде», когда Ю. М. Юрьев фразу в конце сцены у князя: «Я мог бы предложить вам смерть, которую сберечь я должен для другой» — произносит почти в комедийном плане. И такое отношение к фразе, за которой чувствуется смерть, я считаю примером замечательно найденного динамического приема способом смыслового контраста. Подача этой фразы в смысле легкой шутки делает ее страшной для восприятия, особенно, когда слышишь ее в первый раз. Эта фраза — высший момент акта.

Заканчиваю. Когда актер, зная основные установки, сквозное действие, характеристику, определил характер, нашел оценку обстоятельств с точки зрения характера, нашел волевые посылы и состояния, на которые они опираются, и нужную комбинацию выразительных средств и для объяснения характера и для того, чтобы передать все перемены поведения действующих лиц, то мы можем говорить, что он приходит к результату, который и является образом. *Образ — характер в действенном отношении к среде, т. е. к обстоятельствам и к окружающим, в определенной комбинации выразительных средств.* Из всех этих элементов складывается то, что является нашей продукцией, то, что мы производим. Это то, что мы передаем зрителю своими выразительными средствами, своим материалом, при помощи себя же, как мастера, руководящего этим материалом, и как средства и как орудия производства.

Вот в кратком изложении то, что я считаю основными моментами работы над ролью.

**Данные об авторе:**

*Сушкевич Борис Михайлович* (1887—1946) — профессор, народный артист РСФСР.

**Data about the author:**

*Sushkevich B. M.* (1887—1946) — professor, People's Artist of the RSFSR.

**А. С. Рыжкова**

*Московская государственная академия хореографии,  
Москва, Россия*

**БАЛЕТ МОСКОВСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИ-  
ЛИЩА «ЩЕЛКУНЧИК» П. И. ЧАЙКОВСКОГО  
(1950 ГОД)**

*Аннотация:*

Статья посвящена постановке балета П. И. Чайковского «Щелкунчик» (балетмейстер В. И. Вайнонен), осуществленной в 1950 году Московским хореографическим училищем. В статье впервые публикуются материалы личных бесед автора с непосредственными участниками балета, в то время учениками МХУ.

*Ключевые слова:* балет «Щелкунчик», балетмейстер В. И. Вайнонен, Московское хореографическое училище, воспоминания участников.

**A. Ryzhkova**

*Moscow State Ballet Academy, Moscow, Russia*

**«THE NUTCRACKER» BY P.I. TCHAIKOVSKY  
STAGED BY THE MOSCOW BALLET SCHOOL IN 1950**

*Abstract:*

The article is devoted to the staging of «The Nutcracker» (choreographer V. I. Vainonen) that was made by the Moscow Ballet School in 1950. The article encompasses various material including fragments from the author's conversations with the participants of the staging who were then students at the Moscow Ballet School, the vast part of supplied evidence appears in print for the first time.

*Key words:* «The Nutcracker», choreographer V. I. Vainonen, The Moscow Ballet School, memories of the ballet dancers.

10 декабря 1950 года на сцене Большого театра впервые был показан балет Московского хореографического училища «Щелкунчик» П. И. Чайковского в постановке В. И. Вайнонена с декорациями В. В. Дмитриева. Премьера этого балета состоялась в 1934

году на сцене Ленинградского театра оперы и балета, затем в 1939 году «Щелкунчик» появился в репертуаре Большого театра. По свидетельству историка балета Е. Я. Суриц, школьный «Щелкунчик» шел «в той постановке, в какой он исполнялся ранее на сцене Большого театра» [1]. Таким образом, став школьным спектаклем, постановка В. И. Вайнонена несколько не утратила особенностей и нюансов хореографического языка балетмейстера.

Начинался спектакль прологом — сбором гостей. Несколько семей — родители с детьми (ученики старших и младших классов) шли на елку в дом Штальбаумов. Последним в процессии гостей появлялся Мастер кукол Дроссельмейер (которого исполнял артист Большого театра) в черном бархатном сюртуке, держа в руках несколько небольших коробок.

Яркий свет вспыхивал в следующей картине, где вокруг елки хлопотали взрослые. Дети (ученики младших классов) появлялись под музыку марша и, получив в качестве подарков деревянных лошадок и кукол, начинали водить хороводы и играть с Дроссельмейером в жмурки.

Постоянный зритель спектаклей Большого театра периода 1950 — 1970-х годов, ценитель искусства хореографии и балетоман Леонид Павлович Спиригин в личной беседе с автором статьи рассказывал: «Дроссельмейера всегда исполняли уже молодые артисты небольшого роста. Ничем выдающимся этот персонаж не отличался. Одет он был в темно-коричневый сюртук, такого же цвета бриджи, носил гольфы и шляпу. И производил впечатление самого обыкновенного гостя» [2].

Во время танца взрослых Дроссельмейер поспешно исчезал, появляясь затем перед детьми в длинном черном плаще и колпаке звездочета, в очках, с волшебной палочкой в руках. Дети с любопытством и некоторой опаской обступали загадочного «Звездочета», рассаживались полукругом на полу авансцены, спиной к публике, внимательно «слушая» Мастера кукол. Слуги приносили ширмы, за которыми возникал кукольный театр.

Затем незаметно вносили паяца в пестром костюме из разноцветных лоскутков. Дроссельмейер дотрагивался до него волшебной палочкой и тот начинал танцевать, высоко прыгая и механически взмахивая руками — «совершенно так, как если бы его дергали за веревочку» [3]. Приносили хрупкую заводную куклу

в нарядном платье, с локонами и бантом. В ленинградской постановке она называлась «розовой», в московской редакции и в спектакле Московского хореографического училища — «изящной».

Вслед за куклой слуги вносили большую круглую коробку, из которой выпрыгивал черный арап в яркой одежде. После его танца Дроссельмейер снимал свой плащ и колпак, вновь представлялся добрым крестным и показывал игрушечного деревянного Щелкунчика. Но детям он совершенно не нравился, и только Маша радовалась маленькому уродцу..

Звон часов и взмахи крыльев сидящей на них совы давали сигнал к окончанию праздника, гости постепенно расходились, уводя за собой детей. Последним уходил Мастер кукол, поцеловав на прощание Машу. Наконец, комната пустела. Маша, сопровождаемая Няней (в исполнении артистки театра), подходила к елке, чтобы загасить горящие свечи.

В фондах РГАЛИ хранится интереснейший документ, который свидетельствует об одном неоспоримом достоинстве балета «Щелкунчик» В. И. Вайнонена (и в частности его первого акта) именно для учащихся Хореографического училища. Все персонажи первого акта, исполняемые учениками, — маленькая Маша, ее брат и сестра, а также другие дети, родители, Изящная куколка, Паяц, Арап, Король мышей — имеют свой, ярко выраженный характер, свою линию поведения и роль в разыгрываемом сюжете. Поэтому, несомненно, для развития актерской выразительности первый акт балета является особенно ценным. Об этом свидетельствует и фрагмент приказа руководства школы о проведении творческого конкурса среди учеников, занятых в предстоящей премьере.

«Приказ № 65 по Хореографическому училищу ГАБТ СССР от 16 ноября 1950 года.

Для достижения наилучшего качества спектакля балета “Щелкунчик”, а также преследуя цель повышения актерской выразительности учащихся, Дирекция училища придает особое значение работе над I актом балета (сцены и танцы родителей).

В связи с этим объявляется, что работа каждого из участников над ролью родителей будет рассматриваться как дипломная работа учащихся по классу актерского мастерства. <...>

Для учащихся, добившихся лучших результатов по перечисленным выше показателям, устанавливаются следующие премии:

2 первых — стоимостью по 100 руб. каждая  
2 вторых — стоимостью по 75 руб. каждая  
2 третьих — стоимостью по 50 руб. каждая <...>.  
Директор (И. Рафаилов)» [4].

...Вторая картина балета начиналась в комнате Маши, где Няня, держа свечу, заботливо укладывала девочку в кровать. Момент, когда Маша засыпала, намеренно подчеркивался в спектакле, так как далее уже происходили события сна, и действие переносилось в прежнюю гостиную, которая ночью начинала выглядеть совсем иначе.

На каждый удар бьющих полночь часов, появлялись мыши. Вскоре на «поле боя» возникал Щелкунчик. Он отважно размахивал игрушечной саблей и по-детски маршировал. Но мыши не обращали на него никакого внимания, а рост елки сопровождался прибытием все новых серых полчищ. Перепуганная Маша на оркестровый аккорд с разбегу прыгала в большое кресло, стоящее в правом углу сцены, и оттуда, с волнением наблюдая за ходом сражения, постоянно протягивала к своему любимцу руки, словно прося защиты и одновременно вдохновляя Щелкунчика на подвиг.

Мышиный король появлялся из люка, тряся головой и размахивая своей красной мантией. После выстрела игрушечной пушки из крепости выходило «карликовое войско» Щелкунчика (ученики младших классов) и безуспешно атаковало грызунов. В тот момент, когда игрушечное войско было разбито и мыши окружали маленького Щелкунчика, Маша, соскочив с кресла, бросала в Мышиного короля свою тувельку: тот мгновенно исчезал, а на месте прежнего уродца уже стоял прекрасный юноша-принц, благодарно склонившийся перед своей спасительницей.

Надо сказать, что в этой сцене спектакля происходили сразу две «подмены». Одна из исполнительниц партии Маши в «Щелкунчике» Московского хореографического училища (впоследствии солистка балета Большого театра) Людмила Ивановна Богомолова в личной беседе с автором рассказывала: «В первом акте партия Маши делилась между двумя исполнительницами: девочкой (ученицей младших классов) и выпускницей, исполнившей все основные технические сложности — такие, как па-

де-де второго акта. Маленькая Маша находилась на сцене до картины боя Щелкунчика с мышами. В разгар баталии она словно в укрытие запрыгивала в большое кресло, которое стояло в углу, у правой верхней кулисы. Затем незаметно для зрителя мы с ней менялись местами. После победы Щелкунчика над Королем мышей, который “проваливался” в люк под сцену, я выходила из своего укрытия в точно таком же костюме, как и маленькая Маша — в белом шелковом платье. А Щелкунчик-принц (также уже другой, “взрослый” исполнитель-выпускник) внезапно возникал из-за елки, после чего мы танцевали развернутое адажио» [5].

Оказавшись в зимнем лесу, Маша и Щелкунчик-принц исполняли лирический дуэт повзрослевших героев. Л. П. Спиригин, вспоминая спектакль В. И. Вайнонена, этот дуэт оценивал как несомненную удачу балетмейстера: «Лирическое адажио Маши и Принца в первом акте всегда смотрелось на одном дыхании. Трудное технически (каскад вращений с продвижением вниз, по прямой линии к зрительному залу), адажио выглядело поэтичным, трогательным и лаконичным. Кроме того, надо сказать, что и адажио главных героев первого акта и па-де-де второго позволяли выпускникам в полной мере раскрыть свой творческий потенциал и актерскую индивидуальность» [2].

Беседуя с автором статьи, первая исполнительница партии Маши (в то время выпускница Московского хореографического училища, а впоследствии солистка балета Большого театра) Нина Александровна Федорова, подробно рассказывала и о картине «В зимнем лесу», и о спектакле в целом: «В училище подготовкой “Щелкунчика” стали заниматься с самого начала учебного года. Со мной и моим партнером Петром Андриановым репетировала Клавдия Николаевна Армашевская (жена и ассистент балетмейстера. — *А. Р.*). После того как мы уже освоили основной хореографический “текст”, к работе над балетом присоединился сам Василий Иванович Вайнонен. Репетировать с ним было большим удовольствием и счастьем! Василий Иванович всегда необычайно поэтично и образно рассказывал о характере и линии поведения каждого персонажа. Например, он подробно разъяснял нам смысл, заложенный хореографией в первом лирическом адажио Маши и Щелкунчика-принца. Вайнонен говорил, что



это адажио является первой встречей и знакомством героев, поэтому Маша, увидев Принца, испытывает целую гамму чувств: от удивления, робости и смущения, до состояния влюбленности. И все эти эмоции необходимо передать в небольшом дуэте, исключительно средствами классического танца.

Первое адажио героев очень интересно решалось в световом плане: на погруженной в темноту сцене Машу и Принца освещали два луча прожектора.

Всегда пристально внимательный к мелочам, балетмейстер требовал от нас точности в соблюдении всех ракурсов, положений и поз. Настаивая, чтобы мы “прочувствовали” абсолютно все музыкальные акценты, Вайнонен никогда не разрешал пропускать даже самые мелкие или “проходящие” движения. Василий Иванович настолько ясно, четко и в то же время поэтично все объяснял, что его уроки, прочно врезавшись в память, впоследствии неоднократно помогали в работе над другими образами» [6].

После окончания дуэта Маши и Щелкунчика-принца сцену заполняли танцовщицы-снежинки в белых классических пачках, и начинался их знаменитый вальс.

Постановка Вальса снежинок, несомненно, относится к крупным балетмейстерским достижениям В. И. Вайнонена. Танец этот, благодаря разнообразию композиционных построений, передавал зыбкое кружево метели, невесомое «падение» первых снежинок, их стремительную полетность, взвихренную порывом ветра, и успокоенную затем густым мягким снегопадом...

Вальс снежинок до сих пор остается одним из лучших кордебалетных танцев, созданных русскими хореографами XX века. По словам выдающегося танцовщика и педагога П. А. Гусева «...Вайнонен в этой картине был на уровне лучших ансамблей русской классики» [7].

О танце снежинок в спектакле Московского хореографического училища повествует статья Е. Я. Суриц, вышедшая сразу после премьеры. Основным достоинством спектакля, которое, по мнению историка балета, позволяет судить и о конкретной работе педагогов, и об общем уровне преподавания, является «высокая культура исполнения и прекрасная техника участников групповых танцев» [1]. А сам Вальс, несмотря на сложность хореографического рисунка, был выполнен «ученицами школы с поразительной

четкостью и легкостью. Такой ровный и слаженный кордебалет сделал бы честь любой академической балетной труппе, и можно смело сказать, что даже в прежней постановке Большого театра эта сцена шла хуже, чем в спектакле училища» [1].

О танце снежинок рассказывает Н. А. Федорова: «На мой взгляд, эта сцена обладала удивительной поэтичностью и красотой: освещенные голубоватым светом снежинки, одетые в украшенные небольшими помпонами белые пачки, буквально порхали по сцене. А на руках (от плеча до запястья была протянута тесьма), напоминая снежки, висели прикрепленные на ленточках белые комочки из ваты. Необычно и интересно решен Вайноненем уход исполнительниц со сцены: снежинки, словно улетающая в небо, исчезали друг за другом, поднимаясь на небольшой пандус, установленный у последней кулисы» [6].

Второй акт начинался путешествием героев в ореховой скорлупе по розовому морю.

Н. А. Федорова вспоминала: «После сцены снежинок Маша с Принцем плыли в волшебную страну в лодочке, сделанной из скорлупы грецкого ореха. В гроте героев пугали, обступая с разных сторон, четыре Летучие мыши в черных плащах (их исполняли мальчики — ученики старших классов). Затем они исчезали, и Маша с Принцем, окруженные ожившими куклами, оказывались в волшебной стране. Располагаясь группами, куклы замирали в различных положениях. Маша проходила по сцене, с интересом рассматривая новых друзей» [6].

В дивертисмент последнего акта входили Испанский, Восточный, Китайский танцы, Русская пляска и па-де-труа Пастушков. Сюиту открывали Испанцы, танцующие с кастаньетами и в туфлях на каблуках. На премьере этот танец исполняли ученики выпускного класса Алла Богуславская и Ярослав Сех. Л. И. Богомолова вспоминала: «...темпераментным и броским выглядел Испанский танец в исполнении Аллы Богуславской и Ярослава Сеха (впоследствии замечательных танцовщиков Большого театра). Яркая и выразительная Богуславская с красным цветком в волосах и ее замечательный партнер, артистичный Сех технически очень точно исполняли этот непростой танец» [5].

Далее следовал Восточный танец в исполнении четырех танцовщиц и солистки. Национальный характер этого тягуче-мед-

ленного танца подчеркивала «восточная» пластика кистей рук. «Чрезвычайно эффектно смотрелся Восточный танец. Четыре исполнительницы обрамляли танец солистки взмахами большого покрывала из газа цвета морской волны, украшенного причудливым орнаментом. Костюм солистки состоял из шароваров и лифа, сочетающих в себе бледно-желтый и голубой цвета, а также браслетов, украшающих запястья, и длинных черных кос, приколотых к голове», — вспоминает Л. И. Богомолова [5].

Самым ярким и интересным среди дивертисментных номеров был Китайский танец, поставленный в «кукольной» манере. Исполняли его пара солистов, одетых в стилизованные национальные китайские костюмы. Мелкие, колкие движения чередовались здесь с высокими пружинистыми прыжками — Китаец, прыгая, разносил ноги и руки в стороны по второй позиции, а Китайка делала множество острых *pas eclairé* по второй позиции.

П. А. Гусев, считавший Китайский танец самым удачным в спектакле, писал: «Несомненным вкладом Вайнонена в сокровищницу нашей хореографии был китайский танец (“Чай”). Он сочинен как бы для оживших кукол, вернее фарфоровых статуэток. Подлинно китайского в танце ничего нет, но есть тонкая стилизация и отлично скомбинированные виртуозные прыжки, острые синкопированные движения, типичные для заводных игрушек» [7].

На музыку пасторали балетмейстер поставил очаровательное детское па-де-труа для учеников 3–4-го класса хореографического училища, которые исполняли его и в постановке Большого театра 1939 года. В своем танце пастушки (две девочки и один мальчик) старательно выделяли пируэты, прыжки, облегченные поддержки и мелкие партерные па. Этот танец прошел испытание временем и уже более 70 лет является неотъемлемой частью концертов Московского хореографического училища (ныне Московской государственной академии хореографии). На исполнении вайноневского па-де-труа «выросло» не одно поколение выдающихся артистов Большого театра.

Л. П. Спиригин вспоминал: «Все самые способные ученики неизменно “проходили” через исполнение детского па-де-труа. И даже если у мальчика-солиста главный “трюк” номера (два пи-

руэта) получался не достаточно хорошо, он обязательно срывал аплодисменты восхищенного зала» [2].

О Русском танце рассказывала Н. А. Федорова: «Очень простой, в стиле номеров народных ансамблей, этот танец, благодаря великолепной музыке Чайковского, смотрелся нарядно и празднично. Решенный в серо-голубой гамме, костюм солиста состоял из короткого камзола, брюк, заправленных в сапоги, и шапочки, отороченной мехом. Две девушки-солистки были одеты в платья, напоминающие русские сарафаны (того же цвета, что и у солиста), их головы украшали небольшие кокошники, а на ногах — туфли на каблучках. На премьере Русский танец прекрасно исполнял Геннадий Ледях» [6].

Завершался дивертисмент парадным Розовым вальсом, названным так по цвету костюмов его участников. Вальс исполнили 16 пар кордебалета и 4 пары солистов. Как и картина «Снежинок», Розовый вальс является одним из лучших творений В. И. Вайнонена. Живописные ансамбли, симметричные перемещения, гармоничная завершенность движений делали Вальс нарядным, изящным украшением последнего акта, создавая необходимое ощущение праздника.

Финальное па-де-де героев можно назвать подлинным торжеством классического танца — четко выверенного, эффектного, строго следующего лучшим традициям русской хореографии. Н. А. Федорова вспоминала: «Во время дивертисмента Маша и Принц сидели в креслах у правой нижней кулисы. Только перед “Розовым вальсом” они ненадолго уходили за кулисы, чтобы успеть переодеться к началу па-де-де. Кульминацией второго акта и всего балета в целом являлось технически сложное, но очень красивое па-де-де главных героев. Маша появлялась в голубой пачке, а Щелкунчик-принц — в белом колете и белом трико. Небольшое волнение у нас вызывала кульминационная верхняя поддержка, — момент, когда Принц поднимал Машу на вытянутых руках в так называемую “ласточку”. На репетициях Василий Иванович учил меня, что главное здесь — очень крепко держать спину, сохраняя, таким образом, равновесие» [6].

О значении репетиционного процесса при подготовке па-де-де второго акта также говорит и другая исполнительница партии Маши — Л. И. Богомолова: «Кульминацией балета являлось па-

де-де второго акта, которое я исполняла в красивой голубой пачке. Для нас с Игорем Укусниковым второй акт представлял собой определенные технические сложности, и репетировать приходилось много и тщательно. Но благодаря педагогическому таланту Александра Лапаури, преподававшего в училище урок поддержки, все трудности дуэтного танца во втором акте «Щелкунчика» мы с Игорем преодолевали достаточно легко» [5].

Об определенном мастерстве исполнения этого па-де-де выпускниками Московского хореографического училища свидетельствует Л. П. Спирыгин: «Рассчитанное на взрослых исполнителей, па-де-де второго акта с большим количеством верхних поддержек и вращений, можно назвать своеобразной “проверкой на прочность” для выпускников. И надо сказать, что всегда тщательно отрепетированное, оно исполнялось на очень достойном уровне» [2].

...Завершала па-де-де кода, в финале которой Щелкунчик-принц поднимал Машу на верхнюю поддержку «на плечо», а персонажи дивертисмента кружились в танце вокруг них, после чего свет гас, и снова возникала детская комната Маши-девочки.

После премьеры «Щелкунчика», говоря об общем высоком уровне спектакля, Е. Я. Суриц писала и об исполнителях главных партий: «...молодым артистам предстояло преодолеть большие трудности. Партия Маши рассчитана на опытных танцовщиц с очень развитой техникой. Нужно отдать должное юным исполнительницам этой партии: они показали себя вполне сформировавшимися молодыми артистками, с намечающимся уже индивидуальным стилем исполнения, с хорошо разработанной техникой» [1].

Подводя итог, стоит отметить не только то, каким огромным счастьем для всех учеников школы являлось участие в этом спектакле, но и то, какое колоссальное значение имел «Щелкунчик» для их профессионального роста. Балет В. И. Вайнонена — это великолепная возможность развития навыков абсолютно всех специальных дисциплин, преподаваемых в училище: классического, народно-сценического и историко-бытового танцев, актерского мастерства. Во многом благодаря тщательной работе над «Щелкунчиком», приходя в театр, выпускники училища уже обладали тем запасом освоенных, действительно трудных эле-

ментов, которые позволяли им практически сразу исполнять различные сольные партии репертуара.

В статье «Польза сценических подмостков» выдающийся педагог Е. П. Гердт писала, что в балете В. И. Вайнонена есть «все, что требуется для постепенного сценического развития учащихся: детские сценки, темпераментная баталия мышей и солдатиков, роли взрослых гостей, массовые танцы последнего акта и снежинок, целая серия сольных, классических и характерных номеров, полезные вариации и адажио для центральной пары — одним словом, все, в чем можно проверить и выявить способности каждого ученика» [8].

### Литература

1. Суриц Е. Молодежный спектакль // Комсомольская правда, 1951. № 115. 19 мая. С. 3.
2. Из беседы автора с Л. П. Спирагиным 18.10.2011.
3. Армашевская К., Вайнонен Н. Балетмейстер Вайнонен. М.: Искусство, 1971.
4. РГАЛИ Ф. 683. Оп. 2. Ед. хр. 61. Л. 8–9.
5. Из беседы автора с Л. И. Богомоловой 6.7.2011.
6. Из беседы с Н. А. Федоровой 17.10.2011.
7. Гусев П. Новый «Щелкунчик» // Советская музыка. 1966. № 7. С. 8–9.
8. Гердт Е. Польза сценических подмостков. // Советский артист. 1957. № 12. 20 марта. С. 4.

### References

1. Suric E. *Molodezhnyj spektakl'*. // *Komsomol'skaja Pravda* [Performance by the young // *Komsomolskaya Pravda*], 1951, No 115, 19 maja. S. 3.
2. *Iz besedy avtora s L. P. Spirjaginym* [From the author's conversation with L.P. Spirjagin] 18.10.2011.
3. Armashevskaja K., Vajnonen N. *Baletmejster Vajnonen* [Choreographer Vainonen]. M., 1971.
4. RGALI [RGALI (Russian State Archive of Literature and Art)] F. 683. Op. No. 2. Ed. hr. No. 61. L. 8–9.
5. *Iz besedy avtora s L. I. Bogomolovoj* [From the author's conversation with L. I. Bogomolov] 6.7.2011.

6. *Iz besedy s N. A. Fedorovoj* [From the author's conversation with N.A. Fedorova] 17.10.2011.

7. Gusev P. *Novyj «Shhelkunchik»*. // *Sovetskaja muzyka* [A new “Nutcracker”. // *Sovetskaya Muzika*], 1966, № 7. S. 8–69.

8. Gerdt E. *Pol'za scenicheskikh podmostkov*. // *Sovetskij artist* [The benefit of the stage // *Sovetskyi artist*], 1957, No. 12, 20 marta. S. 4.

**Данные об авторе:**

*Рыжкова А. С.* — аспирант кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии. E-mail: aspirantyr-mgax@mail.ru.

**Data about the author:**

*Ryzhkova A. S.* — postgraduate student, Department of Choreography and Ballet Studies, Moscow State Ballet Academy. E-mail: aspirantyr-mgax@mail.ru.





 *ЖИВОПИСЬ*



**С. В. Курасов**

*Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, Москва, Россия*

## МАНДАЛА КАК СПЕЦИФИЧЕСКИЙ ЖАНР ЖИВОПИСИ ТИБЕТА

*Аннотация:*

В статье рассматриваются символические, структурно-композиционные и технологические аспекты создания ритуальных живописно-графических композиций, именуемых в традиции тибетского буддизма — мандала. Анализируется роль мандалы как объекта медитации, символического изображения Мироздания, а также раскрываются размерно-пропорциональные и геометрические характеристики этого изображения, представляющего собой некую базовую структуру при создании архитектурных сооружений, живописных изображений и произведений декоративно-прикладного искусства, имеющих ритуальное значение.

*Ключевые слова:* искусство Тибета, мандала, буддийская Вселенная, традиция ритуального действия, графическая схема мандалы.

**S. Kurasov**

*Stroganov Moscow State University of Arts and Industry, Moscow, Russia*

## MANDALA AS A SPECIFIC GENRE OF TIBETAN PAINTING

*Abstract:*

The article is dedicated to the investigation of symbolical, structural, compositional and technological aspects of mandala, which is a specific ritual painting in the tradition of the Tibetan Buddhism. The author focuses on the role of the mandala as an object of meditation, giving a symbolic interpretation to the structure of the Universe expressed in its graphic forms. Its structure, definite proportions and geometry denote the universal principles of architectural forms and their planning equally applicable to painting and ritual decorative art objects.

*Key words:* Tibetan art, mandala, Buddhist Universe, ritual tradition, graphic scheme of the mandala.

Таинственный Восток привлекал и продолжает привлекать внимание российских художников, историков искусства и культурологов, дизайнеров и архитекторов уже в течение многих столетий. Результаты этого интереса воплощались в практические работы и исследования: от имитаций и стилизаций XVIII и XIX веков и до попыток понять глубинные философско-мировоззренческие истоки архитектурно-строительной и предметно-художественной деятельности народов, населявших Китай, Индию, Средний Восток. Искусство Тибета стоит особняком, поскольку из-за географического положения и закрытости этого государства доступ исследователей к памятникам архитектуры и декоративно-прикладного искусства долгое время был затруднен. Тем не менее в канонической культуре Тибета, в ее цельности, в ее наполненности сакральными смыслами мы видим уникальный опыт развития искусства архитектуры, живописи и скульптуры, декоративного искусства, бытовой предметной среды [6]. Тибет — одна из «колыбелей» цивилизаций, определивших направление развития мировой культуры.

В культуре Тибета особая роль отводится ритуальным предметам и изображениям, поскольку, согласно буддийской доктрине, эти объекты сопровождают человека на пути просветления, помогают достичь гармонии внутреннего мира и окружения, гармонизировать окружающее в целом [7].

Среди ритуальных предметов ламаизма одним из наиболее интересных и сложных по своему происхождению является мандала<sup>1</sup> [2, с. 174–175]. Из санскрита, где слово «мандала» имело более двадцати значений, в составе специализированной буддийской лексики оно попало во многие языки, в значительной степени утратив при этом свою многозначность. Мандала определяется также как ритуальный или магический круг, в приме-

---

<sup>1</sup> В популярной литературе, как правило, слово «мандала» склоняется как существительное женского рода. В научной литературе используется как существительное мужского рода, что косвенно связано с основной графической формой круга, лежащей в основе построения и символическом значении этого круга. В словаре русских синонимов это слово трактуется как существительное мужского рода, единственного числа, неодушевленное. Именно таким образом мы и будем использовать этот термин в тексте настоящей статьи.

нении к Тибету — как диаграмма, используемая в заклинаниях, практике созерцания и храмовой службе.

Продвинутый в искусстве мистик мог увидеть свое божество только при помощи силы сосредоточения. Тому, кто не развил в себе таких способностей, требовалась опора — реальный предмет созерцания. Специфические особенности учения ваджраяны и ее религиозной практики способствовали развитию изготовления материальных объектов культа — магических диаграмм (янтр и мандала) — и икон (живописных и скульптурных). В их соотношении есть определенная иерархия с точки зрения эстетического качества пластического образа. Схема янтры — чисто знаковое выражение идеи, ее изобразительные возможности ограничиваются ритмической организацией геометрических фигур и цветовых пятен. В мандала чертеж обогащается вписанными в диаграмму фигурами божеств, которые по сути своей — те же символы, они могут заменяться буквенными обозначениями символических слогов [1].

Мандала — слово из санскрита; в тибетском языке — *kyilk-hor*; то и другое слово буквально означает «собрание». Круг, сфера, шар, орбита, колесо, кольцо, страна, пространство, совокупность, собрание — вот некоторые значения слова мандала, встречающиеся в древнеиндийской литературе. В основном мандала символически осмысливается как план этажа резиденции тантрических божеств, Будды и их свиты, «собрание», потому что это место, где божество и его свита находятся в сборе. Каждое божество имеет различные формы мандала, в котором архитектурные детали и цвета символизируют различные эзотерические мудрости. Мандала может иметь различные формы: круг, квадрат, треугольник, полукруг. В основном они пишутся на квадратных холстах и используются в качестве объектов или опоры для медитации, ритуалов и посвящений; для этих целей они размещаются на алтаре [4, p.7].

Тибетцы узнали о мандала в начале их знакомства с буддийским искусством и культурой, в период Сонгцен Гампо. Мандала обнаружены в ранних буддийских центрах в Центральной Азии, например, Дуньхуан и Хотан. Эскизы мандала находятся в рукописях Дуньхуан (VIII — X вв.), которые являются одними из самых ранних письменных записей Тибета. И первый мона-

стырь Тибета Самье (около 779 г.) был основан на архитектурных принципах трехмерного мандала. Мандала встречаются на танка XI—XII веков на фресках ранних святилищ, в том числе Табо (конец X в.) и Алчи (около 1200 г.) [9, URL: <http://www.exoticindia.com>].

В буддизме слово приобрело ряд новых значений: блюдо для подношения в ритуальной практике; мистическая диаграмма, символическое изображение буддийского мироздания, Вселенной. Основное значение термина «мандала» в эзотерическом буддизме — это измерение, мир. Мандала есть символическое изображение чистой земли будд, другими словами, это изображение мира спасения.

Ритуальные одноразовые мандала были известны в основном в Тибете. Как утверждает Дж. Туччи [8], первоначально ритуальные мандала, изготовлявшиеся для инициаций в различных тантрийских циклах, были именно одноразовыми. Они рисовались на земле и по окончании обряда уничтожались.

Позднее их стали рисовать на холсте, чтобы любой созерцающий мог использовать эту схему вселенной в системе спасения, предлагаемой тантрой. Но самый интересный из аспектов мандала — это диаграмма вселенной, или «карта космоса» в его буддийском понимании.

Перед тем, как монах мог получить разрешение на строительство или изображение мандала, он должен был пройти длительный период технического художественного обучения, связанного, в частности, с запоминанием различных символов и изучением связанных с ними философских концепций. В монастыре Намгьял, например, этот срок составлял три года.

При изображении мандала крупных размеров вначале монахи сидят на внешней части неокрашенной базы мандала, лицом к центру. Когда рисунок примерно наполовину готов, монахи стоят на полу, наклоняясь вперед, чтобы заполнить контур цветом. Традиционно мандала разделен на четыре квадрата, и каждый присваивается одному монаху. Монахи запоминают каждую деталь мандала, это часть программы их монастырского обучения. Крайняя степень тщания при выполнении работы связана с буддийской основой выполнения произведения традиционного искусства: рисующий мандала достигает новой

степени совершенства и просветления. Чистота мотиваций и совершенство работы также имеют значение, так как определяют мощь духовного посыла, заключаемого в мандала.

Каждая деталь во всех четырех квадрантах мандала обращена к центру, к божеству, восседающему в центре. Подготовка мандала есть акт художественного творчества, но в то же время она является актом духовного поклонения. В этой форме поклонения создаются концепции и формы, и глубокая интуиция кристаллизуется в виде духовного искусства. Вид мандала есть континуум пространственного опыта, суть которой предшествует ее существованию, а это значит, что понятие предшествует форме.

Как общий вид мандала, так и детали изображения на нем несут на себе определенную космическую символику [4]. Общий вид мандала таков: круг вписан в квадрат, который в свою очередь тоже вписан в круг. Внутренний круг схематически выглядит как восьмилепестковый лотос. Иногда это не восемь лепестков, а просто восемь сегментов, на которые круг поделен расходящимися из центра лучами-радиусами. Квадрат, в который он вписан, строго ориентирован по сторонам света. Последние определяются по цветовым полям, примыкающим к внутренним сторонам квадрата. Наружные стороны квадрата имеют Т-образные выступы, осмысляющиеся как ворота во вселенную. Внешний круг, в который вписан квадрат, и есть символическое изображение самой вселенной. Это, так сказать, конструктивная схема мандала, которая может варьировать в деталях. Вариации зависят уже от того, в каком ритуале мандала используется и какому божеству он посвящен.

Это божество изображается в центре внутреннего круга и определяет все прочие детали изображения на мандала: цвет основного поля, набор божеств, сидящих в воротах во вселенную, изображения внутри каждого из восьми лепестков-сегментов внутреннего круга и многое другое. Иногда вместо основного божества в центре мандала изображается его семантический заменитель (атрибут или символ), выполняющий в ритуале ту же роль, что и само божество. Очень часто в этой роли выступает ваджра (одинарная, двойная, тройная и т. д.) — очень важный по символике предмет в ритуалах тантризма. Большинство тантрийских божеств имеют в числе своих атрибутов какой-либо вид ваджры. Ваджра — алмазный

топор, символ удара грома, несокрушимой истины. Так именуется она в разных буддийских сочинениях. Она символизирует собою в ваджраяне еще и метафизическую пустоту вселенной (*шуньяту*). Поэтому изображение ваджры в центре мандала олицетворяет собою пустоту, что имеет немаловажное значение для тех, кто пользуется таким изображением мандала в процессе созерцания.

Изображение в центре мандала полисеманлично. Поскольку мандала — это карта космоса, плоскостная модель вселенной, ее горизонтальный срез, то всякое изображение в центре совершенно справедливо будет ассоциироваться с центральной осью Вселенной и ее мифологическими эквивалентами. Последними являются гора Меру (как центр буддийского мироздания), мировое дерево, ступа, божество, правитель (реальный или мифический) и т. д. Каким бы ни было изображение в центре мандала, оно может сыграть при надобности роль любого предмета из вышеперечисленных. В свою очередь, каждый из этих предметов может быть изображен в центре и обозначать не только самого себя, но и своих семантических партнеров. Таким образом, центр мандала — это центр Вселенной. Таков первый символ мандала как диаграммы Вселенной [3].

Далее в изображении на мандала имеет место пространственное членение Вселенной. Делается это символически. Каждая часть света представлена характерным для нее цветовым полем: север — зеленым, юг — желтым, восток — белым, запад — красным. Такова пространственная символика цветов в буддизме. Для стран Востока, где распространился буддизм, характерна и пятая часть света — центр. Ее цвет — голубой. Но в изображении на мандала центр как часть света не совпадает с центром всей композиции, поэтому цветовое поле центрального круга определяется в первую очередь вписанным в него предметом или божеством, а уж потом стороной света. Кроме того, в четырех Т-образных воротах во Вселенную, которые имеются с каждой стороны квадрата, могут быть изображены четыре божества-хранителя сторон света, называемые локапала в индийской традиции или махараджи в буддизме. Это Вайшравана (север), Вирудхака (юг), Дхритараштра (восток), Вирупакша (запад). Мандала, предназначенный для тантрийских ритуалов, будет иметь в центре дхьяни-будду Вайрочану или его семантический заменитель, а четыре стороны света



будут представлены следующими четырьмя дхьяни-буддами: Амогасиддхи (север), Ратнасамбхава (юг), Акшобхья (восток), Амитабха (запад). Цветовые поля, фигуры дхьяни-будд или локапал, изображаемые с четырех сторон квадрата, выступают как символы пространственного членения вселенной.

Перейдем к следующему символу — зашифрованному изображению времени как качественного показателя вселенной. Во внешнее кольцо некоторых мандала вписывается изображение двенадцати нидан (звеньев) — двенадцати взаимосвязанных причин, порождающих мирские желания и не дающих человеку следовать по пути Будды. Их описание и символическое изображение неоднократно приводились и в работах по буддологии. Они образуют основу «колеса бытия», которое играет роль наглядного пособия в буддийской этике. На том же колесе помимо нидан изображены шесть разрядов обитаемого мира, и человек может представить себе, какие именно награды и наказания ожидают его в новом перерождении в зависимости от поведения в текущем. В изображении на мандала ниданы играют совсем иную роль: отнюдь не этического, а временного фактора, показателя бесконечной цепи перерождений внутри замкнутого круга причинно-следственных связей. Прорыв в цепи возможен только с началом следования по пути Будды, которое кладет конец неведению (авидья). Правда, далеко не на всех типах мандала имеются изображения нидан. Но даже при отсутствии этого изобразительного символа бесконечности времени следует помнить о прочной связи мандала с Калачакрой — «Колесом времени», высшей из четырех систем буддийской тантры, а также ведущей календарной и хронологической системой всей Центральной и Восточной Азии. Повторяющиеся 60-летние животные циклы — это не просто формы отсчета времени, но это еще и временная спираль, по которой индивидуальное сознание, еще не ставшее на путь Будды, раскручивается в кругообороте сансары. Это третий признак мандала как модели вселенной в ее буддийском понимании.

Как уже говорилось выше, основу изображения на мандала образует довольно простая геометрическая схема: находящиеся в определенном соотношении круги и квадраты. Для передачи сути мандала такой геометрической схемы вполне достаточно. В индуистских тантрах используются янтры, имеющие то же зна-

чение, что и мандала в буддийских тантрах. Именно эта схема породила большое количество теорий относительно возможных исторических прототипов мандала.

Среди прототипов мандала [5] называют китайские бронзовые зеркала ханьского периода с изображаемыми на них диаграммами вселенной; мегалитические сооружения Тибета; вавилонские зиккураты; шаманские бубны народов Сибири и Севера. Пространство и время представлено на мандала в зашифрованном виде. Однако их сложному философскому осмыслению в буддизме предшествовали какие-то более ранние формы пространственно-временного культа, о которых пока мало что известно. Во всяком случае, на мысль о них наводят такие сооружения, как зиккураты, Стоунхендж, шаманские бубны, тибетские мегалиты. Следовательно, и в мандала у тибетского и монгольского населения, исповедующего буддизм, мы можем видеть отражение более ранних добуддийских представлений и их контаминацию с буддийскими концепциями.

Ступа — это мандала в архитектуре, мандала — это ступа в плане. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть сверху на известные памятники буддийской архитектуры. Ступа может быть изображена в центре мандала. В этом случае она выступает как символ центра вселенной, мифологический эквивалент таких понятий, как гора Меру, мировое дерево и т. д. Символика ступы как вертикальной модели мира также чрезвычайно сложна.

Наиболее универсальна интерпретация мандала как модели Вселенной. Тогда внешний круг — вся Вселенная в её целостности, стороны квадрата — пространственные координаты вселенной, внутренний, обычно восьмилепестковый, лотосообразный круг — «янтра» — женское начало, детородное лоно, внутри которого часто помещается знак мужского начала — ваджра.

Визуализация и конкретизация понятия мандала является одним из наиболее значительных вкладов буддизма в религиозную психологию. Мандала рассматриваются как священные места, которые самим своим присутствием в мире напоминают зрителю об имманентности святости во вселенной и ее потенциале в себе. В контексте буддийского пути целью мандала является положить конец человеческим страданиям, чтобы достичь просветления и правильного взгляда на реальность. Это

средство обнаружения божественного сознания в самом себе. Семантика мандала концентрирует в себе важнейшие философские проблемы буддизма, связанные с взаимоотношениями индивида и Вселенной.

Геометрический анализ мандала, принцип повторяемости и самоподобия форм позволяет рассматривать эту структуру как одно из проявлений принципа фрактальной геометрии в искусстве.

### Литература

1. Ганевская Э. В., Дубровин А. Ф., Огнева Е. Д. Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX—XIX вв. из собрания ГМВ. М., 2004.
2. Жуковская Н. Л. Мандала // Буддизм: Словарь. М., 1992.
3. Топоров В. Мандала // Мифы народов мира. Т.2. М., 1992.
4. Brauen M. The Mandala: Sacred Circle in Tibetan Buddhism. Boston, 1991.
5. Cammann S. Suggested Origin of the Tibetan Mandala Paintings // The Art Quarterly, Vol. 8, 1950, Detroit.
6. Fisher R. E. Art of Tibet. — Thames & Hudson, 1997.
7. Heller A. Tibetan art: tracing the development of spiritual ideals and art in Tibet, 600-2000 A.D. — Jaca Book, 2000.
8. Tucci Giuseppe The Theory and Practice of the Mandala trans //Alan Houghton Brodrick, 1973. — New York: Samuel Weisner.
9. Kumar N. The Mandala //Sacred Geometry and Art [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.exoticindia.com>.

### References

1. Ganevskaja Je. V., Dubrovin A. F., Ogneva E. D. *Pjat' semej Buddy. Metallicheseskaja skul'ptura severnogo buddizma IX—XIX vv. iz sobranija GMV* [Five families of Buddha. Metal sculpture of the northern Buddhism between IX—XIX centuries from the collection of the State Museum of Oriental Art]. М., 2004.
2. Zhukovskaja N. L. *Mandala // Buddizm: Slovar'* [The mandala // Buddhism: a dictionary]. М., 1992.
3. Toporov V. *Mandala // Mify narodov mira* [The mandala // World myths]. Т.2. М., 1992.

4. *Brauen M.* The Mandala: Sacred Circle in Tibetan Buddhism. — Boston, 1991.

5. *Cammann S.* Suggested Origin of the Tibetan Mandala Paintings // The Art Quarterly, Vol. 8, 1950, Detroit.

6. *Fisher R. E.* Art of Tibet. — Thames & Hudson, 1997 .

7. *Heller A.* Tibetan art: tracing the development of spiritual ideals and art in Tibet, 600-2000 A.D. — Jaca Book, 2000.

8. Tucci Giuseppe The Theory and Practice of the Mandala trans //Alan Houghton Brodrick, 1973. — New York: Samuel Weisner.

9. *Kumar N.* The Mandala //Sacred Geometry and Art [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.exoticindia.com>

**Данные об авторе:**

*Курасов Сергей Владимирович* — кандидат искусствоведения, профессор, ректор и зав. кафедрой средового дизайна Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова. E-mail: [kurasov67@mail.ru](mailto:kurasov67@mail.ru).

**Data about the author:**

*Kurasov S.V.* — Candidate of Arts Criticism, professor, Head of the Environmental Design Department, Rector, Stroganov Moscow State University of Arts and Industry. E-mail: [kurasov67@mail.ru](mailto:kurasov67@mail.ru).

**Н. В. Хазова**

*Московский государственный академический  
художественный институт имени В. И. Сурикова,  
Москва, Россия*

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ ВОСЕМНАДЦАТОГО СТОЛЕТИЯ  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА  
БЕНУА 1900-х ГОДОВ**

*Аннотация:*

Статья посвящена теме Санкт-Петербурга восемнадцатого века в графике Александра Бенуа 1900-х годов. Автор анализирует особенности этих произведений художника. Рассматривается влияние театра на творчество Александра Бенуа.

*Ключевые слова:* Санкт-Петербург; графика Александра Бенуа; архитектура восемнадцатого века; театр.

**N. Khazova**

*Surikov Moscow State Institute of Fine Arts,  
Moscow, Russia*

**18TH CENTURY SAINT PETERSBURG  
IN THE WORKS OF ALEXANDRE BENOIS IN 1900s**

*Abstract:*

The article is devoted to the theme of 18th century Saint Petersburg in the graphic art of Alexandre Benois in 1900s. The author analyses the peculiarities of his works including the influence theatre exerted on his development as an artist.

*Key words:* Saint Petersburg; graphic art of Alexandre Benois; architecture of the eighteenth century; theatre.

Применять такое определение, как «ретроспективизм», к творчеству художников объединения «Мир искусства» стало уже традицией. Под этим термином имеется в виду обращение «мирискусников» к ушедшему времени, намеренная стилизация в

духе той или иной прошлой эпохи. Во многом сами художники способствовали сложению такого понимания их творческих поисков. «Мирискусники» открыли новые художественные пласты, из которых можно было черпать вдохновение, обратились к безграничному пространству различных культур прошлого. Но творческая деятельность «Мира искусства» неизменно ассоциируется прежде всего с XVIII веком, который обрел вторую жизнь в графических работах Александра Бенуа, Константина Сомова, Евгения Лансере.

Для Александра Бенуа — одного из ведущих художников объединения — темы, сюжеты и мотивы, связанные с XVIII веком, были центральными в творчестве. Александр Николаевич воспринимал этот исторический период как «золотое время», в котором остались празднества, пышность и роскошь, как олицетворение неосуществимой мечты о красоте. Для него XVIII век был безвозвратно ушедшей эпохой, прекрасной, притягательной и недостижимой для людей начала XX века. Мысли об «утраченном рае» были характерны для рубежа столетий, и Бенуа в своем творчестве конкретизировал место и время, в котором надо искать потерянную гармонию.

В своих графических работах на ретроспективные темы Бенуа привязан к определенному историческому пространству. Это прежде всего Франция, Версаль начала XVIII века — времени заката Короля-Солнца Людовика XIV. В качестве «художника Версаля» Бенуа стал наиболее известен. Но и русская старина не менее интересовала его. Русский XVIII век в творчестве художника был связан с одним-единственным городом, уроженцем которого был Александр Николаевич, — Санкт-Петербургом.

Несомненно, интерес к XVIII веку в целом и к русской культуре этого периода в частности возник у Бенуа благодаря Петербургу. С самого раннего детства старинная эпоха прочно вошла в сознание Александра Николаевича вместе с этим городом, сохранившим уникальный ансамбль XVIII столетия. С ушедшим веком Бенуа встречался на старых улицах Петербурга, в Петергофе и Царском Селе. Великолепный памятник XVIII века — собор Николы Морского — находился рядом с домом семьи Бенуа. Таким образом, еще задолго до появления первых ретроспективных работ тема XVIII века завладела воображением художника.

Александр Бенуа был выдающимся исследователем старинной архитектуры Петербурга. В течение первого десятилетия XX века Бенуа обращается к изучению петербургского ансамбля и значительных памятников города в качестве историка искусства. Следует напомнить, что в течение нескольких десятилетий XIX века архитектурному наследию города не придавали большого художественного значения. Теоретическая работа Бенуа снова подняла на высокий уровень ценность архитектуры Петербурга XVIII столетия. Не будет преувеличением сказать, что Александр Николаевич заинтересовал старинными постройками Петербурга не только широкий круг зрителей, но и многих из своих коллег-художников.

В статье «Живописный Петербург» 1902 года, приуроченной к двухсотлетию юбилею города и получившей широкую известность, Бенуа призвал современников к «возрождению художественного отношения к заброшенному Петербургу» [1, с. 5]. Сам Александр Николаевич не только обратился к петербургскому прошлому, но и создал сложный, многогранный образ старинного города, переосмысленный с позиций человека, живущего в XX столетии.

В это же время Бенуа начал разрабатывать тему старинного Петербурга в графике. На протяжении 1900-х годов Бенуа обратился в своем творчестве ко всем этапам петербургской истории XVIII века: петровской («Летний сад при Петре Великом», 1902), елизаветинской («Императрица Елизавета Петровна изволит прогуливаться по знатым улицам Санкт-Петербурга», 1903), екатерининской («Фонтанка во времена Екатерины II», 1904), павловской («Парад при Павле I», 1907). Отметим, что почти все из указанных работ были воспроизведены на почтовых открытках. Изображая город прошлого, художник стремился привлечь внимание зрителей к красоте Петербурга.

Старинный Петербург в творчестве Бенуа очень индивидуализирован, увиден сквозь призму личных впечатлений и фантазий. Лишь отчасти работы Александра Николаевича можно считать «художественно-историческими реконструкциями»<sup>1</sup>. Художник отлично знал реалии эпохи и точно передавал детали.

---

<sup>1</sup> Выражение М. Эткинд. [см. 4, с. 211].

Но это — лишь внешний, видимый «слой» его произведений. Задача реконструкции никогда не была главной для Бенуа. Кропотливое, тщательное изучение произведений искусства XVIII века, мемуаров, писем и других исторических источников соединяется с главным и единственным, что придает графическим работам Бенуа статус настоящего искусства, — художественным воображением.

Будучи человеком XX века, Александр Бенуа тем не менее ощущал себя современником XVIII столетия. Художник вспоминал: «Нарисовать, не прибегая к документам, какого-нибудь современника Людовика XV мне легче, мне проще, нежели нарисовать, не прибегая к натуре, моего собственного современника» [3, кн. I, ч. I, гл. 23, с. 182]. В то же время Александр Николаевич признавался, что его нередко посещали грезы наяву. Это дает основание видеть в Бенуа художника-визионера, совершающего воображаемые путешествия в XVIII век.

Огромное влияние на творческий мир Бенуа оказал театр, который был самым большим увлечением в жизни Александра Николаевича. Воспоминания о театре марионеток, имевшемся у художника в детские годы, сильные впечатления от спектаклей в петербургском Большом и Мариинском театрах оставили глубокий след в сознании Бенуа. Именно в детстве сформировалось то особое «театральное» мышление, которое в дальнейшем будет влиять на характер трактовки ретроспективных композиций художника. Трансформация реальной жизни прошлого в мнимую театральную жизнь станет главным принципом изображения несуществующего мира XVIII столетия.

Согласно воспоминаниям художника, театр и музыка помогли ему понять и почувствовать особую атмосферу Петербурга XVIII века. Премьера оперы Петра Ильича Чайковского «Пиковая дама», которую Бенуа посетил в 1890 году, стала переломным моментом в отношении Александра Николаевича к петербургскому прошлому.

До этого события художник, несмотря на всю любовь к родному городу, не мог принять многих его специфических черт. Дело в том, что, начиная с 1830-х годов, архитектура Петербурга XVIII столетия считалась лишенной эстетической ценности, а стиль классицизм — «казарменным» и нехудожественным. Такой взгляд на город сохранялся на протяжении последующих десяти-



тилеть XIX века, следовательно, во времена молодости Бенуа отрицание красоты петербургского классицизма было общепринятым. Вспоминая о своем восприятии Петербурга в юные годы, художник признавался: «...многое мне не нравилось, а иное даже оскорбляло мой вкус своей суровостью и “казенщиной”» [3, кн. III, гл. 12, с. 652].

Опера Чайковского воскресила ушедший век, визуализировала петербургскую старину, позволив Бенуа ощутить всю «пленительную поэтичность» Петербурга екатерининского времени. В постановке «Пиковой дамы», по воспоминаниям художника, воочию предстал Летний сад XVIII столетия, убранство времен Елизаветы Петровны в спальне графини, бал эпохи Екатерины II, Зимняя Канавка. По словам Александра Николаевича, после «Пиковой дамы» к нему «вплотную придвинулось прошлое Петербурга» [там же]. Неизгладимое впечатление, произведенное оперой Чайковского, наложило отпечаток «театральности» на все ретроспективные работы Бенуа. Петербургскую старину художник теперь стал видеть только через призму театра.

«Пиковая дама», несомненно, заставила Александра Бенуа восхищаться петербургским прошлым, но вместе с тем открыла ему еще одну грань образа города. Сохраняя связь с литературным первоисточником — повестью Александра Сергеевича Пушкина, — опера показала таинственное, жутковатое «лицо» Петербурга, его потусторонние черты. Интерес к «Пиковой даме» и Пушкина, и Чайковского, соединившись с увлечением творчеством немецкого писателя Эрнста Теодора Амадея Гофмана, определил отношение художника к городу и стал основой для интерпретации образа Петербурга в графике Бенуа. Но, в отличие от повести, визуальная трактовка городской среды в опере была для Александра Николаевича более понятной и соответствующей его творческим устремлениям: «...если уж “Пиковую даму” Пушкина можно считать “гофмановщиной на русский лад”, то в еще большей степени такую же гофмановщину на русский лад (на “петербургский лад”) надо видеть в “Пиковой даме” Чайковского. Для меня вся специфическая атмосфера гофмановского мира была близкой и понятной, а потому я в “Пиковой даме” обрел нечто для себя особенно ценное» [3, кн. III, гл. 12, с. 652–653].

Образ Петербурга в сознании «мирискусников» неизбежно был связан с русской литературой XIX века, прежде всего с Пушкиным, Гоголем, Достоевским. «Умышленность» Петербурга, его угнетающая и зловещая атмосфера так ярко отразились в литературе, что художники начала XX века не могли отказаться от «темных» черт в облике города. Даже открыв для себя красоту архитектуры XVIII века, Бенуа продолжал представлять себе в связи с возникновением Петербурга «сказку об умном и недобродушном колдуне, пожелавшем создать целый город, в котором вместо живых людей и живой жизни возились бы безупречно исполняющие свою роль автоматы, грандиозная, не слабеющая пружина» [1, с. 1]. Заметим, что эту «сказку» Александр Николаевич изложил в той самой статье «Живописный Петербург», которая положила начало культуре этого города в объединении «Мир искусства».

Двойственность восприятия Петербурга, его «светлые» и «темные» стороны неизменно будут проступать в ретроспективных работах художника в неразделимом единстве. Именно такой сложный, неоднозначный и негармоничный образ города оказался близок человеку начала XX века. Для Бенуа «в этой машинности, в этой неестественности — есть особая и даже огромная прелесть» [1, с. 1–2]. В творческом сознании «мирискусника» Петербург имел две ипостаси: это город-губитель человеческой жизни, «страшный», «безжалостный», «чудовищный», но одновременно и город красоты и великолепия, «прекрасный», «обаятельный», «пленительный».

На интерпретацию Петербурга XVIII века в графике Бенуа повлияло еще одно впечатление из детства художника. Речь идет о моделях архитектурных сооружений, увиденных Александром Николаевичем в Академии художеств: «Еще в детстве лет четырех, пяти, когда отец брал меня в Академию, <...> я приходил буквально в экстаз, когда мы проходили по “Модельной” и папаша, держа меня за руку, позволял прогуляться по улицам этого сказочного городка. <...> Сам маленький, но все же исполин в сравнении с этой мелочью, я гулял в этом городе, заглядывая в перистили, в окна и двери. Дома затем я мечтал о том, как бы пробраться в “Модельную” ночью, подсмотреть как там зашевелится лилипутики» [2, с. 332]. Отголоски детских воспоминаний ощу-

шаются в графических работах Бенуа: созданный художником город подобен игрушечному, что исключает возможность воспринимать его слишком реально, а его обитатели — даже не люди, а их подобия — марионетки (пришедшие в графику из уже упоминавшегося театра марионеток, который был у Бенуа-ребенка), напоминающие, что их реальные прототипы давно ушли в небытие.

Глубокое знание архитектурных особенностей Петербурга XVIII века позволяло Бенуа достигать выразительного художественного эффекта при изображении городской среды. Художник всегда основывается на реальных чертах, присущих Петербургу. Так, превращение городского пространства в сценическую площадку, а дворцов и домов — в декорации, вполне оправдано стилистикой барокко и классицизма, но чрезмерное акцентирование петербургской «театральности» в графике Бенуа придает городской среде искусственный характер.

Стремясь подчеркнуть линейное совершенство Петербурга, художник добивается того, что архитектура в его работах будто утрачивает свою материальную весомость, свою «плоть», что делает городской облик еще более «ненастоящим».

Примером воспроизведения петербургской старины является работа, которой дано длинное, в духе XVIII века, название «Императрица Елизавета Петровна изволит прогуливаться по знатым улицам Санкт-Петербурга» (1903). Процессия на петербургской улице напоминает театральную мизансцену, она выстроена по законам театра. В то же время композиционный прием, пришедший из живописи импрессионизма, делает работу похожей на документальный кадр, случайно выхваченный из жизни XVIII века. Художник будто пребывает в двух временных периодах: как очевидец наблюдает событие XVIII столетия и запечатлевает его как человек начала XX века, знакомый с фотографией.

Графические композиции Бенуа 1900-х годов на тему старинного Петербурга построены по тому же принципу, что и рассмотренная выше работа, поэтому нет необходимости анализировать каждую из них подробно. Город превращен художником в театр, а костюмированные человеческие фигурки заполняют это театрализованное пространство. Но за «кулисами» подобных ретроспективных композиций можно усмотреть некие философские

размышления. Преобразуя площадь, парк, улицу в пространство сцены, постройки — в декорации, а исторических персонажей — в актеров, прилежно исполняющих свои роли, художник наводит зрителя на мысль о том, что вся человеческая история — огромный театр, а все люди — актеры, которые вынуждены уходить со сцены, когда закончено представление.

Архитектура, зачастую изображенная фрагментарно, никогда не выступает в графических произведениях Бенуа лишь фоном действия. В работах Бенуа персонажи теряют главенствующее место по сравнению с архитектурными памятниками. Без сомнения, фигурки-марионетки, контрастирующие с величием архитектуры, напоминают о временности и конечности человеческого существования и долговечности архитектурных сооружений, переживающих своих создателей. Ощущение быстротечности человеческого века и неизбежности смерти присуще уже ранним версальским работам Бенуа, появившимся во второй половине 1890-х годов. Но в произведениях, посвященных Петербургу, яркая театральность городского пространства и парадное великолепие старинных зрелищ, как правило, заслоняют эту философскую мысль. Единственное исключение составляет работа «Парад при Павле I» (1907).

На первый взгляд в «Параде при Павле I», как и в других работах, перед зрителем предстает театрализованная интерпретация петербургской старины. При всей историчности изображаемого момента происходящее воспринимается условно. На «сцену» выводится реально существовавший исторический персонаж — император Павел I. Действие происходит на фоне конкретной постройки — Михайловского замка, который в данном контексте превращается в «декорацию к исторической пьесе» [4, с. 211]. Шлагбаум на переднем плане, отделяющий наблюдающих за происходящим зрителей от фигур-марионеток на площади-сцене, только усиливает эффект театральной постановки.

У Александра Бенуа было особое отношение и к павловской эпохе, и к личности самого императора. Тягостная атмосфера павловского времени, ассоциировавшаяся с «военщиной», была отталкивающей и притягательной одновременно. Личность Павла I привлекала Бенуа своей противоречивостью: «“Курносый император”, комичный и страшный, нелепый и рыцарски-благород-

ный, изящно-образованный человек и грубый солдафон, неудачный вершитель судеб мира, гроссмейстер иоаннитов без ореола святости, образцовый патер фамилиас, в конце же жизни запутавшийся в “неудачных амурных интригах”...» [3, кн. I, ч. I, гл. 8, с. 257]. Как признавался художник в своих воспоминаниях, к «безумному» императору он «питал какое-то особенное чувство... похожее на сочетание благоговения с нежностью и жалостью» [3, кн. V, гл. 3, с. 463]. Все размышления, которые были связаны у Бенуа с этим нелегким периодом петербургской истории XVIII века, нашли отражение в данной работе.

«Парад при Павле I» поначалу кажется случайным кадром из исторического спектакля. Но остановленное движение человеческих фигур, которое, казалось бы, должно создавать впечатление мимолетности и сиюминутности происходящего, застывает во времени. Персонажи разыгрывают сцену из вечно длящегося спектакля. Все участники действия, даже царственная особа, становятся всего лишь актерами в Театре Истории. При взгляде на персонажей «Парада при Павле I» на ум приходит сочиненная самим Александром Бенуа «сказка» о безупречно исполняющих свою роль автоматах. Контраст хрупких фигурок и архитектурного сооружения, которое в данной работе является композиционным и смысловым центром, напоминает о бренности человеческой жизни.

Михайловский замок — одновременно и часть масштабной театральной декорации, и символ целой эпохи. Охватывая собой почти все пространство площади, он является главным персонажем этой исторической композиции. Это молчаливый свидетель, наблюдающий за грандиозным и суетным спектаклем человеческой жизни. Являясь своего рода двойником императора, он красноречиво рассказывает о мрачной эпохе и несчастной судьбе монарха.

Сгустившиеся над замком тучи, падающий снег создают неуютное ощущение холода и сырости петербургской зимы и в то же время, передают безрадостное настроение этого периода петербургской истории. Сама атмосфера «Парада при Павле I» пронизана роковым предчувствием надвигающейся трагедии.

Бенуа очень точно передает архитектурные особенности здания: четкую графику линий, безупречную ритмическую органи-

зацию фасада, совершенство пропорций. Колористическое решение постройки гармонирует с атмосферным состоянием: традиционные для классицизма серо-лиловые и охристые тона замка почти сливаются с пасмурным небом. Цельность восприятия архитектурного памятника не нарушает даже то, что Михайловский замок изображен недостроенным. В данной работе эта черта необходима — она и указывает на конкретный исторический момент, и приобретает определенный смысл как олицетворение недостроенности, незавершенности всего павловского царствования.

В «Параде при Павле I» изображены последние годы пышного старинного века, закат XVIII столетия. Строящийся Михайловский замок никогда не станет новой императорской резиденцией. Бенуа запечатлел его как памятник и императору, и всему ушедшему XVIII веку.

В течение 1900-х годов Александр Бенуа неоднократно обращался к воспроизведению сцен из жизни Санкт-Петербурга XVIII столетия. Будучи знатоком культуры XVIII века, художник сумел не только реконструировать, но и возродить ушедшее время. С одной стороны, работы Александра Николаевича на тему Петербурга заново открыли зрителям красоту, выразительность классической архитектуры и очарование старины. С другой стороны, для графики Бенуа не прошел бесследно длительный период негативного отношения к городу в русской литературе XIX века. Такое сочетание «светлых» и «темных» черт Петербурга позволило художнику создать в своем творчестве яркий образ старинного города. Петербургские виды XVIII века равно принадлежат двум периодам времени: прошлому и современности, поскольку увидены они одновременно глазами человека XX века и непосредственного наблюдателя XVIII века. В работах Бенуа на историческую тематику причудливо переплетаются реальность и фантазия. Эта двойственность — соединение возможного и невозможного, конкретного и воображаемого, — создает неповторимую атмосферу ретроспективных работ художника. В произведениях, посвященных XVIII веку, большую роль играют театральные впечатления Бенуа. Театр был тем мостом, который соединил прошлое и настоящее в воображении художника. Только в театре ушедшая эпоха могла вновь возникнуть из небытия, но возникнуть как призрачная иллюзия,

готовая растаять в любую минуту. Все работы Бенуа на тему XVIII века — миг, «мимолетное виденье», которое появилось и тотчас исчезнет. Но этот миг остановлен художником, зафиксирован в его памяти и перенесен на бумагу.

### Литература

1. Бенуа А. Н. Живописный Петербург // Мир искусства. 1902. Т. 7. №1.
2. Бенуа А. Н. Первоначальный Елизаветинский дворец в Царском Селе // Старые годы. 1907. № 8–9.
3. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 5 кн. М., 1993.
4. Эткинд М. Г. Александр Николаевич Бенуа и русская художественная культура конца XIX — начала XX века. Л., 1989.

### References

1. Benua A. N. Zhivopisnyj Peterburg // Mir iskusstva [*Picturesque Petersburg // Mir Iskusstva*]. 1902. T. 7. No. 1.
2. Benua A. N. Pervonachal'nyj Elizavetinskij dvorec v Carskom Sele // Starye gody [*The original Elisabethan Palace in Tsarskoye Selo // Starye gody*]. 1907. No. 8–9.
3. Benua A. N. Moi vospominanija [*My recollections*]. V 5 kn. M., 1993.
4. Jetkind M. G. Aleksandr Nikolaevich Benua i russkaja hudozhestvennaja kultura konca XIX — nachala XX veka [*Aleksandr Nikolaevitch Benois and Russian art in the end of the XIX and in the beginning of the XX century*]. L., 1989.

#### **Данные об авторе:**

Хазова Наталья Викторовна — аспирант кафедры теории и истории искусства Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова. E-mail: natasha130989@mail.ru.

#### **Data about the author:**

Khazova N.V. — postgraduate student, Department of Theory and History of Arts, Surikov Moscow State Institute of Fine Arts. E-mail: natasha130989@mail.ru.

**И. Н. Чистюхин**

*Орловский государственный институт искусства и культуры,  
Орел, Россия*

**ГЕНЕЗИС И ФОРМИРОВАНИЕ ЦВЕТОВОГО КАНОНА  
В ПРАВОСЛАВНОМ БОГОСЛУЖЕНИИ  
И РЕЛИГИОЗНОМ ИСКУССТВЕ**

*Аннотация:*

В статье рассматривается цветовая символика в православной богослужебной практике и религиозном искусстве; исследуется ветхозаветная, раннехристианская и византийская богослужебная палитра, влияние на нее античного искусства; определяется уникальность русского религиозного искусства; описана современная православная богослужебная цветовая гамма и ее семантика.

*Ключевые слова:* цветовая символика, русское религиозное искусство, православие, восточное христианство.

**I. Chistyukhin**

*Orel State Institute of Arts and Culture,  
Orel, Russia*

**COLOUR CANON IN EASTERN ORTHODOX  
LITURGICAL PRACTICE AND RELIGIOUS ART:  
ORIGINS AND FORMATION**

*Abstract:*

The article deals with several aspects of colour symbolism in Eastern Orthodox liturgical practice and religious art. The Old Testament, early Christian and Byzantine liturgical palette, the influence exerted by antique art and its effects form a certain unity that determines the uniqueness of Russian religious art. The article develops the meaning of colour in modern Orthodox tradition and provides its semantics.

*Key words:* colour symbolism, Russian religious art, Eastern Orthodox Church, Eastern Christianity.



В настоящее время в России наблюдается подъем религиозного искусства. Возрождается иконопись, расписываются новые и реставрируемые храмы, пишутся сочинения духовного содержания, широко развивается сеть любительских духовных театров. В отличие от светского искусства, где личный замысел автора является определяющим в содержании и реализации произведения искусства, в религиозном творчестве все подчинено определенным правилам — канону, которым должен руководствоваться каждый художник. В связи с этим необходимо знать веками сложившийся в христианстве художественный канон, в том числе и цветовой.

При всей, казалось бы, изученности этого вопроса в области иконописания символика цвета в православном богослужении мало изучена. С одной стороны, церковные правила совершенно точно и четко описывают цветовую гамму облачений священника и общего убранства храма, присущим тому или иному празднику, с другой — ничего не сообщают, почему именно этот цвет, а не другой, вменен ему. Кроме того, чтобы понять символику цветовой палитры произведений религиозного искусства, необходимо установить, когда и как появился тот или иной цвет в православном богослужении, что он означал в художественном и богословском смысле.

В связи с этим исследования генезиса и развития православной цветовой символики, семантики богослужбной палитры являются крайне необходимыми не только для богословия и церковных историков, но и для искусствоведения, специалистов сферы искусства и культуры.

При всем многообразии исследований в области христианского искусства вопрос о генезисе цветовой символики практически нигде и никем не изучался. Очень глубоко исследована цветовая палитра русской иконы. Здесь можно указать лишь несколько главных, определяющих работ, таких, как: «Иконостас священника Павла Флоренского», «Заметки о древнерусской иконописи» М. И. и В. И. Успенских, «Очерки памятников христианской иконографии искусства» Н. В. Покровского, «История русских школ иконописания до конца XVII в.» Д. А. Ровинского и мн. др. Большинство этих работ появились в печати до революции 1917 года. В последующее советское время исследования

С. С. Аверинцева, Л. А. Успенского, В. Н. Лазарева заслуживают особого внимания.

Что же касается цветовой символики, то до революции хоть и появлялись отдельные издания, рассматривающие частные вопросы значения цвета в Православии, систематического же исследования в этом направлении не велось. Так, самые известные работы тех лет, например, Миронова А. М. «История христианского искусства»; труды Покровского Н. В. «Церковная археология в связи с историей христианского искусства» и «Очерки памятников христианского искусства», «Христианская символика» А. С. Уварова лишь отчасти затрагивают рассматриваемую нами тему.

Много ценных указаний по данному предмету содержится в статье нашего отечественного ученого В. В. Бычкова «Эстетическое значение цвета в восточнохристианском искусстве» [8, с. 129–145]. Его исследования по византийской эстетике проясняют многие вопросы, связанные с христианской культурой и искусством, подробно анализируются взаимоотношения религии и государства на протяжении развития византийской государственности. Также интересен проводимый анализ взаимовлияний государства и христианства и их последствия, находящие выражение в культуре и искусстве. Отчасти символическое значение цвета раскрывается в работе Н. Б. Бахлиной «История цветообозначений в русском языке» [1, 1975]. Самое интересное, на наш взгляд, исследование предпринял Н. Н. Третьяков [7, 2001], посвятивший более пятидесяти лет высшей художественной школе. Его работа «Образ в искусстве» выявляет взаимосвязь русского искусства с его первоосновой — Православием, кроме того, здесь подробно рассматривается не только значение, но и движение цвета в русской религиозной живописи.

Обращение к светским авторам по этому вопросу совсем не случайно, т.к. церковная литургическая литература не дает объяснения символике цветов. Иконописные «лицевые подлинники» указывают, какого цвета одеяния следует писать на иконах того или иного святого лица, но не объясняют почему. В связи с этим «расшифровка» символического значения цветов в Церкви довольно затруднительна. Однако некоторые указания Священного Писания, Ветхого и Нового Заветов, толкования

Иоанна Дамаскина, Софрония Иерусалимского, Симеона Солунского, труды Дионисия Ареопагита, некоторые замечания в деяниях Вселенских и Поместных Соборов дают возможность установить ключевые принципы расшифровки этой цветовой символики. Большое значение в данном исследовании имеют творения христианских авторов первых веков. Обращение к первоисточникам позволяет представить систему символических образов, использовавшихся первыми христианами без умозаключений позднейшего времени. Некоторую сложность при этом представляет тот факт, что никто из вышеупомянутых авторов не останавливался специально на проблемах искусства. Но кроме этой, специальной, догматическо-богословской литературы необходимо обратиться и к памятникам искусства ранних веков христианства.

Вопрос о цветовой символике в христианстве не такой уж и узкоконфессиональный, как может показаться на первый взгляд, касающийся только самих верующих. Он становится особенно актуальным, когда мы начинаем обращаться к произведениям искусства, созданным под воздействием или прямым влиянием христианства. И это не только живопись. Так, при изучении средневековой литургической драмы, мистерий, мираблей, моралите влияние христианской цветовой палитры было определяющим при художественно-декорационном оформлении этих представлений.

У нас на Руси «Пещное действо», играемое в Успенском соборе Кремля, Новгороде, Вологде и других городах, где были кафедральные храмы, в своей художественной палитре не могло быть иным, чем православный цветовой канон. Само это действо перешло в Россию из Византии вместе с уставом Константинопольской Софийской церкви. Здесь также можно вспомнить и «Хождение на осляти в Вербное Воскресенье», прямо заимствованное из Нового Завета; «Артаксерксово действо» (по библейской книге Есфирь), играемое в «комедийной хоромине» царя Алексея Михайловича. И во многих других случаях церковная живопись оказала большое влияние на духовную драму и ее сценическое оформление на театральных подмостках. Мы можем также найти следы влияния православного цветового канона в драматургии Симеона Полоцкого, Феофана Прокоповича, Дмитрия

Ростовского, в спектаклях школьного театра (драмы рождественского цикла и пасхальные пьесы) и «охочих комедиантов», в народном фольклорном театре (вертепе). В XVII веке Киевская духовная академия стала центром не только богословского, но и литературного и драматического образования в России, а с XVIII века эту роль выполняла Московская духовная академия.

Здесь нужно сделать небольшое отступление и затронуть вопрос об отношении христианства к художественным формам и искусству вообще. Ведь это один из самых больших «камней преткновения» в современном светском обществе. Очень часто в научной и публицистической литературе, описывающей христианское искусство, можно встретить подобные выражения, которые, по мнению авторов, характеризуют «суть» христианского искусства и отношения христианства к искусству вообще: «Христианство проповедует презрение к земной жизни, к человеческому телу как сосуду греха и соблазна» [3, с. 45]. Кстати, это цитата из книги «История искусств. Западноевропейское искусство», которая имеет гриф: «Допущено Министерством образования Российской Федерации в качестве учебника для высших учебных заведений». Подобных цитат можно привести множество, но все они ясно показывают, что эти авторы совершенно не понимают христианского отношения к телу, к миру, к искусству и наукам.

Ни Сам Иисус Христос, ни апостолы не установили никаких требований относительно церковного применения искусства: оно как бы было предоставлено распоряжению Церкви. И вот когда стала проявляться нужда в этом применении, то христиане воспользовались теми формами, которые были выработаны в мире классическом. И происходило это весьма просто и незаметно. Хотя классическое искусство ко времени появления христианства переживало период упадка, тем не менее область его в это время была еще весьма широка. Многие памятники древнехристианского зодчества, живописи, скульптуры и музыки не допускают никакого сомнения в близком сходстве и зависимости форм древнехристианского искусства от античного.

Но при всем сходстве внешних форм христианское искусство совершенно иное по своему существу. Главное его отличие от античного заключается в том, что здесь центр тяжести перенесен в духовную область человека, хотя в то же время и мате-

риальная природа как необходимый элемент для выражения идеи сохраняет свое значение. Христианство есть религия духа, поэтому также духовно и христианское искусство. Но эта духовность не находится ни в каком противоречии с внешним миром и природою как таковою, наоборот — вся природа есть дивное творение Божие.

Кажущееся иногда противоречие между христианством и изобразительными искусствами вытекает из неправильного взгляда на природу и искусство, с одной стороны, и на христианство — с другой. Известные христианские богословы, такие как Климент Александрийский, святители Ириней Лионский, Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Нисский, Григорий Богослов, говорили о пользе искусства. Так, например, Иоанн Златоуст писал: «После того, как Он создал человека по образу Божию, Он разделяет с ним свою творческую силу: Сам созидает, и тому предоставляет возможность явиться создателем в области искусства. После того, как Он сотворил человека, Он разделяет с ним достоинство Творца. Сам творит как Творец и как Бог, приводя все из небытия к бытию; а образу Своему предоставляет украшать созданное... Именно как образ Божий, человек, во всем подражая своему Владыке, украшает природу при помощи искусства. Но пока соблюдается в этом мера, все хорошо, когда же мера претупается, тогда последствия бывают дурные... Что ни изобрело бы искусство, если плоды изобретения ты приносишь Богу, оно никогда не будет осуждено, если содействует познанию Владыки... всякое искусство, если оно обращено на угодное Богу, ни в каком случае не будет дурным» [6, с. 929–933].

Известный дореволюционный церковный историк А. В. Карташев так описывал деяния VII Вселенского собора, касающиеся искусства: «Собор доказывал цитатами из отцов психологическую естественность и ценность икон в религии. На этом пути собор очень заботливо отбросил ханжеский и фальшивый аргумент иконоборцев, направленный против искусства вообще в области религии. Собор рассуждал: “Значит, искусство живописца есть занятие священное и совсем не таково, чтобы его осмеивать”. “Святые отцы представляют живописца человеком, творящим благочестивое дело”. “И к каким странным выводам мы придем, если, подобно иконоборцам, будем отвергать религиозное искус-

ство?... Не следует ли, по их мнению, бросить всякое знание и искусство, дарованное Богом, ради славы Его. Неужели иконоборцы не знают, что Сам Бог в Ветхом Завете освятил искусство?» [4, с. 516].

Именно поэтому христианское искусство стремится к тому, чтобы одухотворить природу, возвести ее на степень идеального, тогда как классическое искусство стремилось к подчинению духа природе или примирению с ней. Вот почему в мире классическом искусство вращалось преимущественно в области пластики, а в мире христианском оно обратилось к живописи.

В самом характере пластики заключается внутреннее основание, по которому христиане предпочли ей живопись. Пластика прежде всего, выражает частные, отдельные явления бытия, вырванные из цепи событий и закрепленные в одном неподвижном моменте бытия. Она избирает преимущественно те явления, которые способны прямо и непосредственно произвести сильное впечатление. И, конечно же, именно человек в его натуральной красоте, без всяких внешних покровов, составляет ее любимый предмет. Поэтому пластика достигает высшего развития только у тех народов, где процветает и ценится телесная красота. Как это было в мире греческом и римском. В христианстве, наоборот, выступает на первый план «дух», а материальная природа является лишь его орудием. Поэтому христианству более соответствует искусство живописи, которая по самой сущности своей менее подчинена условиям мира материального и представляет больше простора для выражения внутренней жизни человека.

Христианское искусство в период своего формирования представляло собою сплав искусств Востока и Запада, приведенный к художественному единству гением византийцев. Оно своими корнями восходит к искусству катакомбного периода, которое в свою очередь основано на искусстве греко-римском. И нет ничего удивительного в том, что древние христиане заимствовали многие художественные формы у классических народов. Ведь в первые века развития христианства все творческие силы были направлены прежде всего на внутреннюю сторону христианства. Здесь требовалось установить и предохранить от извращенного понимания христианский догмат, а что же каса-

ется внешней оболочки догмата, то она могла быть выражена в тех формах, что уже имелись в античном мире. И поэтому неудивительно, что для этого «внешнего» выражения были использованы художественные элементы.

Область применения цветовой символики христианства довольно широка, и поэтому труды по изучению генезиса и семантики цветовой палитры христианства сейчас особенно необходимы. Когда мы говорим о христианской Церкви, то подразумеваем Православие. Мы не рассматриваем ни католическую, ни протестантскую художественную традицию, у них свои особенности и отличия, хотя и не столь уж кардинальные. Мы обращаемся к нашей истории, поскольку нить преемственности традиций Православной Церкви была ослаблена в ходе известных исторических событий XX века. Сейчас положение в нашей стране изменилось в связи с изменением социокультурной ситуации и началось активное возрождение и укрепление Православной Церкви. Сегодня во время подъема русской православной культуры особенно необходимо живое обращение к культурному и историческому национальному наследию. Широкая доступность произведений христианского искусства на фоне долгих лет вынужденного «забвения» диктует необходимость всестороннего научного исследования этой области русского религиозного искусства, соответствующего преданию Православной Церкви. Следует вновь восстановить во многом утерянное живое восприятие сакральных символов.

В исследовании генезиса христианских богослужебных цветов в первую очередь необходимо наметить путь изучения данной проблемы. Для этого стоит рассмотреть содержательную сторону художественного канона христианства в ее исторической ретроспективе, установить генезис и определить семантику богослужебных цветов. Ведь христианская цветовая символика имеет свою длинную и богатую историю. За прошедшие два тысячелетия религиозная цветовая палитра менялась в зависимости от времени и места, и гораздо более в религиозном искусстве, чем в богослужебной практике, но постепенно сложилась в незыблемый ныне цветовой канон.

Символикой, в том числе и цветовой, пронизано все христианское церковное богослужение, и через эти символы верующим открывается определенная, всегда живущая в Церкви реальность.



В первые века своего существования христианство использовало символы как средство скрыть от язычников святыни христианского учения во избежание осмеяния и поругания. В последующее время символический язык Церковью стал рассматриваться как богословие и благочестие в образе и цвете. И цвет в христианстве не только был неотделим от образа, но обладал своим богословским содержанием. Это замечательно выразил кн. Е. Н. Трубецкой в своей известной работе о древнерусской религиозной живописи «Умозрение в красках». «И мысли свои они выражали не в словах, а в красках... иконописцы с поразительной ясностью и силой воплотили в образах и красках то, что наполняло их душу, — видение иной жизненной правды и иного смысла мира... никакие слова не в состоянии передать красоты и мощи этого несравненного языка религиозных символов» [2, т. 15, с. 7].

Исследуя возникновение христианского цветового канона и его последующего развития, нужно сказать, что он возник не на «пустом месте», а во многом был заимствован из предшествующей ветхозаветной богослужебной практики. Здесь очень важно понять и изучить взаимосвязь нового христианского богослужения с ветхозаветной практикой, определить те элементы, что были унаследованы в богослужебной практике христианством. И если говорить о цветовых заимствованиях, то нужно отметить, что сделать это очень трудно, т.к. мы совершенно не имеем специальных исследований на эту тему. Практически все работы, рассматривающие богослужения первых христиан описывают чинопоследование служб, их составные части, уставные предписания и богословские обоснования. С художественно-изобразительной стороны религиозную практику первых христиан никто специально не изучал. Но нам необходимо это сделать, чтобы понять те пределы, в которых эти заимствования могли быть, а также, почему они были, что такого существенного было в иудейской религиозной практике и что совершенно новое принесло христианство.

Все ветхозаветное богослужение, в его обрядовой стороне, выходит из повелений, данных Богом Моисею на горе Синай. Оно подробно изложено в книгах Исход, Левит, Числа. Именно этот закон (устав) и лежал в основе богослужения в Скинии (с XV в. до н.э.) и в Иерусалимском храме (с 950 г. до н.э.) вплоть до



его разрушения (в 70 г. н.э.), т.е. почти 1,5 тысячи лет! А затем оказал свое влияние и на христианскую религиозную практику. Не описывая все богослужебные указания, особо отметим то, что Господь на Синае, давая заповеди Моисею, в том числе указывает совершенно точно и ясно на определенные цвета. А ими, при устройстве Скинии, ее облачении, изготовлении священнических одежд были в основном голубой, пурпуровый и червлёный цвет. Встречаются еще синий, красный, яхонтовый и багряный.

Этот набор богослужебных цветов не есть личное определение Моисея, Аарона или еще кого-либо, обусловленное личными вкусами и предпочтениями. Богослужебные цвета определены Богом, и Господь говорит, что это «устав вечный» (Исх.28:43) не только для Моисея и его современников, но и для всех будущих потомков. Поэтому мы и не распространяем наше исследование далее Синайского законодательства, ибо нет нужды искать в богослужебной еврейской практике влияние Египта или других стран, что, казалось бы, само собой напрашивается, тем более что евреи около 400 лет (!) были в египетском плену и глубоко усвоили его культуру. Нет, никакого влияния и никаких заимствований не было. Бог дает Моисею совершенно иной, прежде неизвестный устав богослужения, подробным образом описывая его вплоть до мельчайших деталей, в том числе и цветовых.

В религиозной и обрядовой практике евреев Ветхого Завета в основном использовалось 4 цвета: голубой (тхелет) — голубой, сине-голубой цвет; пурпур (аргаман) — темно-красный цвет (из-за фиолетового оттенка); червлёный (шарлах) — ярко-красный цвет (из-за желтоватого оттенка); виссон — белый цвет. Черный цвет был совершенно исключен из религиозной практики. Основой, грунтовкой для прочих цветов является белый цвет. Особое своеобразие этой цветовой палитры лежит в том, что евреи оперировали всего 4 цветами, а окружающие их народы использовали 7 цветов. Например, Северная Экбатана — столица Кира, окружённая семью стенами, возвышавшимися друг над другом зубцами, была выкрашена в 7 цветов: белый, черный, пурпурный, голубой, красный, серебряный и золотой (соответственно пяти планетам, луне и солнцу).

Некоторыми историками делались попытки объяснения этой четырехцветной палитры. При попытках найти аналогии в

окружающем мире, первое, что, конечно же, приходит на ум — это взаимосвязь с 4 стихиями. И такие объяснения были: «Филон и И.Флавий комбинируют библейские цвета с четырьмя стихиями: виссон — с землей, потому что он из нее произрастает, пурпур — с морем, потому что он — кровь морской улитки, гиацинт — с воздухом, лазуревый цвет которого они называли темно-голубым, и наконец, шарлах — с огнем» [2, т. 13, с. 777]. Но совершенно справедливо утверждает «Еврейская энциклопедия», что «эти чисто светские, произвольные представления не находятся в связи с библейскими представлениями о цвете, на которых лежит печать религиозного культа» [2, с. 777–778].

Семантику ветхозаветных богослужебных цветов, на основании анализа библейских текстов, можно представить в виде следующей таблицы:

Цвет	Оттенок	Символическое значение
Голубой	голубой, пурпурно-голубой	воспоминание о Боге
Пурпурный	красный с фиолетовым оттенком	царское достоинство, величие, могущество
Червлёный	красный, огонь	очищение от греха
Виссон	белый, свет, основа для других цветов	символ чистоты, победы над грехом, праведность святых
Черный	отсутствие цвета	смерть, мрак, грех

«Божественность, Величие, Чистота, Праведность» — так можно было бы охарактеризовать эти цвета. Использование их в богослужебной практике говорило о том, что всегда необходимо помнить о Боге, помнить о Его величии, могуществе и силе, служить Ему, имея чистоту душевную и телесную, тем самым достигая праведности, т.е. святости.

Из всего ветхозаветного храмового богослужения христианством была взята отчасти внешняя художественная сторона (цветовая палитра, тип одежд священника). А из синагоги внутренние части богослужения (молитва, чтение Библии, пение псалмов, проповедь). Художественного влияния синагога не оказала. За ис-

ключением разве что обычаем украшать синагоги цветами, травами и даже и деревьями в праздник Шавуот, когда «зелень должна напоминать зеленые откосы Синая, а ветви “Судный день деревьев” в Пятидесятницу (Р.-Гаш., 1, 2)» [5, с. 167]. Эта традиция перешла в христианскую Церковь, где и поныне в день Пятидесятницы храмы украшаются травами, цветами, ветвями деревьев (в России березами), но этот обычай в христианстве наполнен новым духовным содержанием: зелень означает начало новой жизни, обновление, оживотворение от сошествия Духа Святаго.

Исторические обстоятельства заставили первых христиан сравнительно рано совершенно и во всем отделиться от ветхозаветного храма и синагоги. Иерусалимский Храм в 70 г. н.э. был разрушен римлянами, а синагоги скоро стали столь враждебны христианству, что даже христиане из иудеев перестали их посещать. И христианство как религия новая, чисто духовная, а вместе с тем и универсальная естественно должна была выработать соответственно духу своему и новые богослужебные формы, не могла ограничиться и одними ветхозаветными священными книгами и псалмами.

В первые века христианской эры начал складываться довольно устойчивый художественный канон, который был во многом основан на еврейской религиозной традиции Ветхого Завета. Но Евангельские символы придали ему новое содержание и смысл, и он существенно трансформировался. По мере распространения христианства в него вливались местные художественные традиции, но при условии строгого сохранения принципов цветового канона. Основными богословскими, а следовательно и иконографическими центрами были: Александрия (Африка), Рим и Константинополь. К X веку византийская художественная традиция имела устойчивую и строго регламентированную форму: установившийся церковный образ, формулированное о нем учение и зрелую, веками выработанную технику. Эта форма была принята за общецерковную.

Христианство не просто стало использовать в своей практике изобразительность как средство выражения, но оно осмыслило, богословски и догматически, границы и принципы этого использования. В деяниях VII Вселенского Собора (787 г.) сказано: «Изобразительность неразлучна с евангельским повествованием и,

наоборот, евангельское повествование с изобразительностью... Что слово сообщает через слух, то живопись показывает молча, через изображение» [5, с. 159]. При таком понимании изобразительности образ становится уже не только символическим выражением истины, но более или менее адекватным представлением о ней. Ведь христианство есть откровение не только Слова Божия, но и Образа Божия. Этот богоподобный образ является отличительной чертой Нового Завета. Этот видимый образ есть образ обожения (теосис) человека.

Когда Русь приняла христианство, она в том числе приняла и византийский художественный канон. Поэтому на первых порах русская иконография, церковное зодчество, музыка представляли более или менее точное повторение художественных форм византийских. Однако существовавший на Руси до принятия христианства самобытный художественный канон не был не только бесследно утерян, но, интегрировавшись в византийский канон, оказал большое влияние на многие стороны религиозного искусства.

Особенно ярко это проявилось в иконописи, где сложился совершенно уникальный русский иконографический стиль. Живопись Византии, аскетическая и суровая, не всегда достигает духовной высоты, свойственной общему уровню русской иконописи. Так, например, в русской иконе акцент ставится не на самом аскетизме и тяжести подвига (как в византийском каноне), а на радости и благодати от обретения «плода» этого подвига — соединения с Богом. Отсюда совершенно разная цветовая палитра византийских и русских икон. В византийских мы часто наблюдаем некоторый налет не до конца изжитого античного наследия; русские иконописцы, которые не были связаны всем комплексом античного наследия, достигли совершенно исключительной чистоты образа, как говорится — «не от мира сего». Именно поэтому красота античного искусства обретает свой подлинный смысл в преображенном лице русской иконы. Своеобразие русского художественного мышления выразилось в том, что у нас в религиозной живописи цвет не *воспевает* человека (как в античности) а *преображает* его.

Только на Руси религиозное искусство достигло своего наиболее полного развития. Русская изобразительная церковная

традиция сейчас является ведущей в мире, и на нее ориентируются многие поместные Православные Церкви. Например, во всем православном мире определено писать Троицу именно как Рублев, и не иначе. Художественный язык русской иконы с наибольшей силой открыл глубину духовного содержания образа. И можно сказать, что если Византия дала христианству богословие в слове, то Россия — богословие в образе и цвете. Знаменательно, что до Петровской эпохи на Руси было мало богословов и духовных писателей, но множество иконописцев. Так у нас возникла неповторимая русская церковная художественная культура, которая оказала громадное влияние на светскую культуру.

Что же представляет собой на сегодняшний день православная цветовая палитра, прошедшая сквозь века такой долгий и сложный путь своего становления и развития?

В наше время богослужебная цветовая гамма состоит из следующих основных цветов: *белый, красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый, черный*. Все они символизируют духовные значения празднуемых святых и священных событий. Эти цвета присутствуют в православных иконах (в изображении ликов, одеяний, предметов, самого фона, или «света»), в настенных росписях, убранстве храма, богослужебных облачениях.

Хотя по существу мы имеем всего два явления — *белый цвет* и все семь *основных цветов* спектра, из которого он состоит (или на которые он разлагается), и *черный цвет* как отсутствие света. В древности черный цвет имел два разных символических значения: он, в противоположность белому, означал нечто принадлежащее к «темным силам», «сонмищу бесов», смерти в одном своем смысле и монашескую одежду как знак смирения и покаяния — в другом. Белый цвет не просто один из многих других цветов, он есть символ Божественного нетварного света, переливающегося всеми цветами радуги, как бы содержащего в себе все эти цвета.

В палитре красок цветового спектра есть три «самостоятельных» цвета, от которых обычно образуются остальные четыре. Это — красный, желтый и голубой (синий). Здесь стоит вспомнить, что именно эти цвета и были даны Богом Моисею на горе Синай в качестве богослужебных цветов. При наличии этих трех «самостоятельных» цветов художник может получить путем их

сочетания зеленую, фиолетовую, оранжевую, синюю. Если же у него нет красной, желтой и голубой красок, он не может получить их путем смешения красок других цветов. Это наличие в красках трех непрямых и четырех производных цветов соответствует представлениям о Боге в Троице и созданном Им творении. Исходя из этого, *красный* цвет может выражать преимущественно представления о Боге Отце, *золотой* (желтый) — о Боге Сыне, *голубой* (синий) — о Боге Духе Святом. Указанные цвета, конечно, могут обладать и обладают также иными смысловыми символическими значениями в зависимости от духовного контекста иконы, настенной росписи, орнамента. В подобных случаях при изучении смысла произведения не следует пренебрегать главными значениями этих трех основных, непрямых цветов.

*Золото* благодаря своему солнечному блеску является в церковной символике таким же знаком Божественного света, как и белый цвет. Оно имеет и особое смысловое значение — царственной славы, достоинства, богатства. Желтый цвет в иконописи и богослужебных облачениях является преимущественно синонимом золота, но сам по себе, непосредственно не заменяет белый цвет, как может заменять его золото.

В древней иконописи старались избегать *коричневого* цвета, т.к. он является по существу цветом «земли» и грязи. На старинных иконах иногда встречается коричневый цвет, но скорее первоначально он был темно-желтый, охристый цвет, который передавал некую телесность, но не земную, поврежденную грехом.

*Фиолетовый* цвет выражает глубокую духовность. В качестве знака высшей духовности в сочетании с представлением о крестном подвиге Спасителя этот цвет употреблен для архиерейской мантии, так что православный епископ как бы облачается весь в крестный подвиг Небесного Архиерея — Христа, — образом и подражателем Которого епископ является в Церкви. Подобные же смысловые значения имеют и наградные фиолетовые скуфьи и камилавки духовенства.

Годовой круг православных праздников также имеет свое особое цветовое выражение. *Пасха Христова* — «Праздник праздников» — начинается в *белых* облачениях в знак Божественного света, воссиявшего из Гроба Воскресшего Спасителя.

Но уже пасхальная литургия, а затем вся седмица служатся в *красных* ризах, знаменующих любовь Божию к роду человеческому, явленную в Искупытельном Подвиге Сына Божия. Существует традиция, по которой в некоторых храмах принято на пасхальной утрени на каждой из восьми песней канона менять облачения, так что священник предстает каждый раз в ризах иного цвета. В этом есть свой особый смысл: игра цветов радуги очень соответствует этому торжеству торжеств.

**Воскресные** дни, также и дни памяти **апостолов, пророков, святителей** отмечаются в ризах *золотого* (желтого) цвета. Это прямо связано с представлением о Христе как Царе Славы о тех Его служителях, которые в Церкви знаменовали собою Его присутствие и имели полноту благодати высшей степени священства.

**Праздники Богоматери** знаменуются *голубым* цветом облачений потому, что Богородица была осенена наитием сошествием Духа Святого. Голубой цвет в то же время символизирует Ее небесную чистоту и непорочность. Но на иконах Матерь Божия, как правило, изображается в покрывале *пурпурного* (темно-красного, вишневого) цвета, надетом поверх риз темно-голубого или зеленого цветов. Дело в том, что пурпурные одеяния (багряницы), наряду с золотыми, были в древности одеждой царей и цариц. Иконопись в этом случае обозначает цветом покрывала, что Богоматерь является Царицей Небесной.

Праздникам, Дню *Святой Троицы* и Дню **Святого Духа** усвоен не *голубой*, как можно было бы ожидать, а *зеленый* цвет. Этот цвет образуется сочетанием голубого и желтого цветов, знаменующих Духа Святого и Господа Иисуса Христа. Кроме того, символом вечной жизни явлено древо и в Священном Писании, и в церковном сознании. Так что и обычная земная зелень деревьев, лесов и полей всегда воспринималась религиозным чувством как символ жизни, обновления, оживотворения.

Праздникам **мучеников** назначен *красный* цвет в знак того, что кровь, пролитая ими за веру во Христа, явилась свидетельством их любви ко Господу «всем сердцем и всею душою». Таким образом, красный цвет в церковной символике — это и цвет безграничной взаимной любви Бога и человека.

На дни памяти **подвижников** и **преподобных** *зеленый* цвет облачений означает, что духовные аскетические подвиги

(умерщвление греховных начал низшей человеческой воли), не умерщвляет при этом самого человека, а оживотворяет благодатью Духа Святого к жизни вечной и обновлению всей человеческой природы.

В Господские праздники — *Рождества Христова, Богоявления, Благовещения, Преображения и Вознесения Господня* — принят белый цвет потому, что он знаменует собою несозданный Божественный Свет.

*Белый* цвет также принят для *поминовения усопших*, потому что он очень ясно выражает смысл и содержание заупокойных молитв, в которых испрашивается для отшедших от земной жизни упокоевание со святыми, в селениях праведников, облеченных, согласно Откровению (Апокалипсису), в Царстве Небесном в белые ризы Божественного света.

Таким образом, православная цветовая палитра состоит из *белого* (соединения всех цветов), *черного* (отсутствие света и цвета) и семи основных цветов радуги (спектра). Эти семь цветов соответствуют таинственному числу семь, положенному Богом в основу небесного и земного бытия: шести дням творения мира и седьмому — дню покоя Господа; Троице и Четвероевангелию; семи таинствам Церкви.

#### Литература

1. *Бахлина Н. Б.* История цветообозначений в русском языке. М., 1975.
2. Еврейская Энциклопедия. Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем. СПб., 1906—1913. Т. 13, 15.
3. *Трубецкой Е. Н.* Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. Публичная лекция. М., 1916.
4. Настольная книга священнослужителя: В 8 т. М., 1977—1988. Т. 4. 1983. Издание Московской Патриархии.
5. Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста архиепископа Константинопольского. В русском переводе: В 12 т. СПб., 2006. Т. 6.
6. *Третьяков Н. Н.* Образ в искусстве: основы композиции. Свято-Введенская Оптиная пустынь, 2001.
7. *Бычков В. В.* Эстетическое значение цвета в восточно-христианском искусстве // Вопросы истории и теории эстетики. М., 1975. С. 32—56.



## References

1. Bahlina N. B. *Istorija cvetooboznachenij v ruskom jazyke* [The history of colour terms in Russian]. M., 1975
2. *Evrejskaja Jenciklopedija. Svod znanij o evrejstve i ego kul'ture v proshlom i nastojashhem* [Jewish encyclopaedia. A corpus of knowledge on Jewish identity in the past and the present]. SPb, 1906—1913. T. 13, 15.
3. Trubeckoj E.N. *Umozrenie v kraskah. Vopros o smysle zhizni v drevnerusskoj religioznoj zhivopisi. Publichnaja lekcija* [Theology in colour. A question on the meaning of life in Old Russian painting. Public lecture]. M., 1916.
4. *Nastol'naja kniga svjashhennosluzhitelja* [A priest's handbook. In 8 vols]: V 8 t. M., 1977—1988. T. 4. 1983. Izdanie Moskovskoj Patriarii.
5. *Tvorenija svjatogo otca nashego Ioanna Zlatousto arhipiskopa Konstantinopol'skogo. V ruskom perevode: V 12 t.* [The works of our holy saint John Chrysostom the archbishop of Constantinople. In Russian translation: in 12 vols.], 2006. T. 6.
6. Tret'jakov N. N. *Obraz v iskusstve: osnovy kompozicii. Svjato-Vvedenskaja Optina pustyn'* [The image in art: composition principles. Vvedensky Optina hermitage], 2001.
7. Bychkov V. V. *Jesteticheskoe znachenie cveta v vostochno-hristianskom iskusstve // Voprosy istorii i teorii jestetiki* [The aesthetical meaning of colour in the art of Eastern Christianity // Questions on the history and theory of aesthetics]. M., 1975. S. 32-56.

### **Данные об авторе:**

*Чистюхин Игорь Николаевич* — доцент кафедры театрального творчества и экранных искусств Орловского государственного института искусств и культуры. E-mail: dom26@list.ru.

### **Data about the author:**

*Chistyukhin I. N.* — associate professor, Department of theatre and screen arts, Orel State Institute of Arts and Culture. E-mail: dom26@list.ru.



 *KUHO*



**В. Ф. Дмитриев**

*Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева,  
Саранск, Россия*

**ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВ КИНОДРАМАТУРГИИ:  
ОТ «ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СЦЕНАРИЯ»  
А. Г. РЖЕШЕВСКОГО  
ДО «ПОЭТИЧЕСКОГО СЦЕНАРИЯ» А. И. СНЕЖИНА**

*Аннотация:*

В данной статье дается анализ сценария А. Г. Ржешевского в сравнении с принципами сценария А. И. Снежина.

*Ключевые слова:* эмоциональный сценарий, новая жанровая форма, поэтический сценарий, российская кинодраматургия, основные особенности.

**V. Dmitriev**

*Ogarev Mordovian State University,  
Saransk, Russia*

**EVOLUTION OF GENRES IN FILM DRAMATURGY:  
FROM THE “EMOTIONAL” SCENARIO  
BY A. G. RZHESHEVSKY  
TO THE “POETIC” SCENARIO BY A. S. SNEGIN**

*Abstract:*

The article revolves around the “emotional scenario” by A. G. Rzheshesky in its interrelation with the new genre form — «the poetic scenario» developed by A. I. Snegin.

*Key words:* the emotional scenario, the new genre form, the poetic scenario, Russian film, substantial features.

Категория жанра исторически подвижна, «как и вся шкала художественных ценностей» [1, с.121]? и способна сосуществовать с насущными потребностями современной жизни. «Любой жанр может заимствовать специфические особенности других жанров и существенно менять свой строй и облик» [там же].

Достойным примером этого процесса может быть российская кинодраматургия, чье развитие особо ощутимо связано с появлением новых жанровых форм и эволюцией уже существующих жанров.

Появление кино как отдельного вида искусства заставило кинематографистов по-новому взглянуть на вопрос создания сценария.

«Литературных произведений (классических и современных) было много... Чтобы стать сценаристом, художник слова должен был перевоплотиться в кинематографиста... От писателей, шедших в кино, требовались не просто литературные произведения, а произведения, пригодные для кинопостановок!..» [3, с. 70].

Разногласия в вопросе создания сценария повлекли за собой разделение литературно-драматических произведений на два вида: «железного» и «эмоционального сценария».

«Железный сценарий» эпохи немого кино был «удобен для производственных отделов кинофабрик. По такому сценарию легко было подсчитать метраж, количество кадров, число декораций и мест натурных съемок, продолжительность и стоимость постановки. Его предпочитали и режиссеры-ремесленники, так как в нем уже была проделана значительная часть работы постановщика... Но такой сценарий не давал целостного эмоционально-образного представления о будущем фильме...

В противовес ему Эйзенштейн выдвигает понятие «эмоционального сценария», полноценного в плане литературно-словесного изложения» [4, с. 90].

«Эмоциональный сценарий», пишет С. Эйзенштейн, — это «предвосхищенный рассказ будущего зрителя о захватившей его картине...» [6, с. 432], это «нечто вроде бессюжетной поэмы в прозе, дающее не “анекдотическую цепь событий” и не “традиционное описание того, что предстоит увидеть”, а лишь... эмоциональную зарядку режиссеру» [3, с. 73].

Создание высокой чувственности, литературности и глубокой образной выразительности, по мнению Эйзенштейна, есть главная задача для писателя-сценариста.

Сценарий должен волновать режиссера, вдохновлять его на создание нового, высокохудожественного произведения.

«Первым, осуществившим эти положения на практике, был начинающий литератор А. Г. Ржешевский. В своих сценариях “Двадцать шесть бакинских комиссаров” и “Очень хорошо живется” он, отказавшись от “номеров” и “планов”, излагал события будущего фильма в форме романтической новеллы, написанной патетическим языком, с лирическими отступлениями и рассуждениями “от автора”. Его сценарии уже не походили на протоколы и технические документы, а приближались к художественной литературе» [3, с. 73].

Талантливый кинорежиссер В. Пудовкин после прочтения одного из сценариев Ржешевского образно заметил: «Я получил совершенно своеобразное, до того не знакомое мне впечатление. Сценарий волновал, как волнует литературное произведение...» [там же, с. 74].

И, действительно, это были очень необычные, пафосные сочинения, написанные высоким патетичным языком.

«Появление новых “эмоциональных сценариев” Ржешевского было радушно принято ведущими кинематографистами страны. Его тут же объявили основателем новой школы, а его произведения экранизировали. “Очень хорошо живется” — В. Пудовкин, “Двадцать шесть бакинских комиссаров” — Н. Шенгелая. (Несколькими годами позже — уже в звуковом кино — сценарий Ржешевского “Бежин луг” ставит С. Эйзенштейн)» [4, с. 91].

Тем не менее при всей эмоциональности и свежей образности произведений Ржешевского, они, как отмечали многие современники, имели ряд существенных недостатков.

«Сценарии Ржешевского были идейно расплывчатыми, бессюжетными, лишенными... индивидуализированных образов людей. Описание эпизодов и сцен порой было настолько туманно, что трудно было представить, как они могут быть изображены на экране. Да и язык Ржешевского, при всей его внешней патетичности, был бледным и маловыразительным...» [3, с. 74].

Отечественному кинематографу нужны были сценарии, «которые можно было читать, как художественное произведение» [там же, с. 75] и через которые «при этом как бы просвечивал будущий фильм во всей конкретности его пластических образов» [там же].

«Эмоциональные сценарии» Ржешевского, при всем уважении к его особому орнаментальному стилю, не отвечали этим требованиям.

С появлением звука многое меняется, в киноискусство приходит литературный сценарий, развиваясь и совершенствуясь, он предстает перед нами в том виде, в каком мы привыкли видеть его сейчас.

Это заслуга целого поколения сценаристов: Габриловича и Виноградской, Шкловского и Б. и О. Леонидовых, Ермолинского и Гребнера и многих, многих других.

Именно их неустанным трудом и была создана отечественная форма литературного сценария, с ее высоким психологизмом, тонкой эклектикой и особым, образным колоритом.

«В последующем отдельные кинодраматурги осуществляли попытки написания диалогов в стихах и включали их в общую структуру сценария, что, по сути, делало сценарий не пригодным для экранизации.

При этом описательная часть сценария по-прежнему писалась прозой, так как никому из авторов не удавалось решить проблему сюжетной конкретики и специфики.

Подобная проблема была решена в 2011 году с появлением поэтического сценария «После весны» и с обозначением Алексеем Снежиным... основных особенностей новой жанровой формы» [4, с. 91].

Описательная часть сценария, по мнению Алексея Снежина, вполне может быть стихотворной. «Эта замечательная особенность существенно отличает поэтический сценарий от других видов сценария» [там же, с. 90] и придает ему особое, художественное своеобразие.

Прообразом «поэтического сценария» А. И. Снежин считает «эмоциональный сценарий» эпохи немого кино, чье возникновение противопоставлялось существованию «железного» сценария — холодного и прагматичного, с четким монтажным листом» [там же].

А. И. Снежин выделяет три основные особенности новой жанровой формы:

- образность — сочная красочность изображения, присущая исключительно поэтическому творчеству. Она позволяет использовать слова в переносном смысле;



- лаконичность — сжатость, немногословность повествования. «В “поэтическом сценарии” описание обстановки, внешности и поступков героев осуществляется в довольно сжатой форме, с использованием наименьшего количества слов. Это обусловлено спецификой самой поэзии, не способной в полной мере отобразить все нюансы окружающего мира. Однако эта особенность не мешает автору создавать точное, стройное произведение, способное донести до читателя основные цели своего творческого замысла;

- необычайная динамичность действия. События в “поэтическом сценарии” развиваются очень быстро, под стать нашему времени, когда стоит только замешкаться и можно уже не успеть вскочить на подножку уходящего поезда. Возможно, эта особенность и определила возникновение поэтического сценария как жанра, способного сосуществовать с новыми веяниями мира, его актуальными запросами и безумным темпом жизни» [там же].

«Таким образом, можно констатировать, что возникновение “поэтического сценария” в российской кинодраматургии не только обогатило жанр сценария новыми содержательными особенностями, но и способствовало его общему развитию» [там же, с. 91].

## Литература

1. *Арутюнян С. М.* Введение в семиотику кино. М., 2007.
2. *Арутюнян С. М.* Семиотические границы в искусстве (культурологический анализ). М., 2007.
3. *Лебедев Н. А.* Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 — 1934 годы. М., 1965.
4. *Снежин А. И.* Поэтический сценарий как новая жанровая форма российской кинодраматургии // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. 2011. №9.
5. *Фрейлих С. И.* Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. М., 2008.
6. *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: В 6 т. М., 1968. Т. 2.

## References

1. Arutjunjan S. M. *Vvedenie v semiotiku kino* [An introduction to cinema semiotics]. M., 2007.
2. Arutjunjan S. M. *Semioticheskie granicy v iskusstve (kul'turologicheskij analiz)* [Semiotic borders in art (a culturological analysis)]. M., 2003.
3. Lebedev N. A. *Ocherki istorii kino SSSR. Nemoje kino: 1918—1934 gody* [Sketches on cinema history in the USSR. Silent cinema: 1918—1934]. M., 1965.7.
4. Snezhin A. I. *Pojeticheskij scenarij, kak novaja forma zhanrovaja forma rossijskoj kinodramaturgii // Zhurnal nauchnyh publikacij aspirantov i doktorantov* [Poetic scenario as a new genre form in Russian film dramaturgy // Journal of academic works for doctoral and postdoctoral students]. 2011. No. 9.
5. Frejlih S. I. *Teorija kino. Ot Jeizenshtejna do Tarkovskogo* [The theory of cinema. From Eisenstein to Tarkovsky]. M., 2008.
6. Jeizenshtejn S. M. *Izbrannye proizvedenija: V 6 t* [Selected works in 6 vols]. M., 1968. T. 2.

### **Данные об авторе:**

*Дмитриев Виктор Федорович* — аспирант Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева. E-mail: 561144@rambler.ru

### **Data about the author:**

*Dmitriev V.F.* — postgraduate student, Ogarev Mordovian State University. E-mail: 561144@rambler.ru.

**С. А. Симонова**

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,  
Москва, Россия*

**ЭКРАНИЗАЦИЯ БРИТАНСКОЙ КЛАССИКИ  
В ГОЛЛИВУДЕ 1930–1940-х ГОДОВ  
(НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА  
«ГОРДОСТЬ И ПРЕДУБЕЖДЕНИЕ» 1940 г.)**

*Аннотация:*

В настоящей статье на примере фильма «Гордость и предубеждение» (1940 г., студия Метро-Голдвин-Майер) рассказывается об особенностях голливудского кинопроизводства 1930 — 1940-х гг.: популярность «британского» кино и британских актеров, влияние кодекса Хейса и закрепившегося за артистом амплуа на процесс создания картины, принципы использования музыки, счастливые финалы. Также демонстрируется то, как текущая политическая и экономическая ситуация в стране и мире определяют подход кинопроизводителей к адаптации литературного произведения.

*Ключевые слова:* экранизация, Голливуд, кодекс Хейса, амплуа, лейт-мотив.

**S. Simonova**

*Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russia*

**FILM ADAPTATIONS OF CLASSICAL ENGLISH  
LITERATURE IN HOLLYWOOD IN 1930–1940'S  
("PRIDE AND PREJUDICE", 1940)**

*Abstract:*

On the example of the film "Pride and Prejudice" (produced by Metro-Goldwyn-Mayer in 1940) the article describes the salient features of Hollywood filmmaking in 1930-1940's: the phenomenon of Hollywood 'British' films, the popularity of British actors, the influence of Production Code and typecasting, the use of music, happy endings. Besides, the article shows the ways in which the current political and economic situation both on national scale and worldwide can influence the filmmakers' approach to the adaptation of a literary work.

*Key words:* adaptation, Hollywood, Production Code, typecasting, leit-motif.

Когда в сентябре 1939 г. разразилась Вторая мировая война, американской киноиндустрии был предсказан серьезный финансовый кризис, который, однако, так и не наступил [5, с. 7–9]. Тем не менее студии, как никогда, были озабочены получением чистой прибыли, поэтому старались делать фильмы, которые бы не вызвали отторжения ни у кого из потенциальных зрителей и приносили максимальные кассовые сборы. Обращение к литературной классике, существующей вне современной политической ситуации, оказалось как нельзя более удачным выбором.

В то время как Британия была под угрозой фашистского нашествия и бомбардировок, американские студии создавали идеализированные картины о ней и ее жителях. Одним из направлений деятельности были съемки костюмных драм и экранизаций.

### **«Британские» фильмы в Голливуде**

В период с 1939 по 1945 г. в Голливуде было произведено большое количество «британских» фильмов — около 150 (термин был введен исследователем Марком Гланси) [5, с. 1]. «Гордость и предубеждение» (1940) — экранизация знаменитого романа классика английской литературы Джейн Остен — входит в их число (недаром студия MGM — Метро-Голдвин-Майер — являлась одним из законодателей моды на кино такого рода).

«Британским» называется фильм, снятый в США (или на дочерней студии в Великобритании) по книге британского писателя или по оригинальному сценарию, рассказывающему о жизни Туманного Альбиона. Основными темами таких картин были социальные классы, империализм и ностальгия по светлому прошлому [там же, с. 6]. Кроме того, нередко активное участие в производстве принимали британцы. Так, если изучить титры фильма «Гордость и предубеждение», то окажется, что над его созданием трудились 23 выходца из Великобритании (в том числе сценарист и писатель Олдос Хаксли и больше половины актеров, включая исполнителей главных ролей). Подобный набор британских и американских актеров и кинопроизводителей впервые был использован в фильме «Дэвид Копперфильд» (1934) и с тех пор стал визитной карточкой MGM [там же, с. 77].

Путем привлечения британских актеров и мастеров кинематографии американские продюсеры достигали сразу трех целей:

обезоруживали конкурентное британское кинопроизводство, получали в свою команду профессионалов и заблаговременную уверенность в хороших кассовых сборах [там же, с. 81].

Объяснить внезапный интерес американских студий к Великобритании можно двумя причинами. В середине 1930-х гг. британское кино набирало популярность у себя на родине и начинало конкурировать с американской продукцией, но поскольку Соединенное Королевство (в силу общего языка) являлось главным зарубежным кинорынком Голливуда, студийные боссы стремились во что бы то ни стало сохранить господство в регионе. Правительство Великобритании в свою очередь пыталось поддержать собственную кинопромышленность, введя систему квот на фильмы, согласно которой определенный процент выпускаемых на экраны картин должен был производиться в стране. Величина процента периодически менялась, но, к сожалению, большой помощи британскому кинематографу это не оказало. Кроме того, голливудские студии, в том числе MGM, открыли в Великобритании свои филиалы, чтобы снимаемые ими фильмы входили в квоту [см. 15, с. 9–61].

Второй причиной роста числа «британских» фильмов стали политика и война.

### **Война и мир**

Начало активной фазы работы над фильмом практически совпало с началом войны в Европе, что не могло не сказаться на всех, кто был занят в производстве. Естественно, «Гордость и предубеждение» не является военным фильмом. Но тем не менее там присутствует ряд отсылок к военным событиям, которые должны были сблизить зрителей с персонажами киноповествования. Например, в начале фильма, узнав, что их новый сосед молод, холост и богат, т.е. является потенциальным женихом для ее дочерей, миссис Беннет говорит, что «это самая радостная новость со времен битвы при Ватерлоо» (здесь и далее перевод мой. — С. С.), что, помимо всего прочего, является анахронизмом (роман был опубликован за 2 года до этого сражения).

Предугадывая возможную необходимость вступления в войну, некоторые студии стремились вызвать у рядовых американцев симпатию к союзнику и показать, что стоит на кону.

Таким образом, во многих фильмах перед зрителями предстает идеализированная Англия. Один из первых титров «Гордости и предубеждения» гласит: «Это случилось в СТАРОЙ АНГЛИИ, в городке Меритон», сразу напоминая зрителям о концепте «старой доброй Англии».

Для аудитории 1940 г. фильм стал эмблемой утраченного, но с любовью вспоминаемого мира. Тот факт, что «показанный в фильме мир не существовал ни в реальности, ни в романе Джейн Остен, лишь усиливает остроту выдуманного воспоминания и желания в этот мир вернуться» [2, с. 178].

Кроме того, кинематографисты стремились, по возможности, подчеркнуть сходство между Америкой и Великобританией, ярко продемонстрировать их связь, общность интересов и ценностей. Показательной в этом плане является сцена первого бала, того самого, на котором мистер Дарси пренебрежительно отзывается об Элизабет в беседе со своим другом Бингли. Напомним: мистер Бингли, танцевавший с первой красавицей общества — старшей сестрой героини, предлагает Дарси пригласить на танец Элизабет. В романе следует ответ: «Она недурна, но не настолько красива, чтобы привлечь мое внимание. И я не в настроении покровительствовать девушкам, которыми пренебрегли другие мужчины» [1, р. 13]. В сценарии эта реплика преобразилась: «Она недурна... но не впечатляюще красива. И я не в настроении покровительствовать провинциальным девушкам с острым умом» [2, р. 180]. В фильме же мистер Дарси говорит совершенно другие слова: «Провинциальная девушка с острым умом. Боже сохрани. И эта ее мамаша». Бингли замечает: «Ты будешь танцевать не с матерью, Дарси, а с дочерью. Она очаровательна». На это, как ни странно, Дарси отвечает: «Да, она недурна. Но я не в настроении покровительствовать представителям средних классов».

Как мы видим, кинематографисты воздвигли между главными героями классовый барьер (хотя в романе Элизабет — дочь джентльмена). По мнению некоторых исследователей, преодоление этих искусственно усиленных барьеров героями фильма призвано продемонстрировать готовность британской аристократии к демократизации и социальному равенству, а также «примирить британскую классовую общественную структуру с

американским эгалитаризмом», что являлось одним из важнейших аргументов в пользу союза между странами [2, p. 183].

### **Замысел и его воплощение**

Идею снять «Гордость и предубеждение» кинокомпания MGM подал известный комедийный актер Харпо Маркс. 28 октября 1935 г. он посетил предпремьеру спектакля по инсценировке Хелен Джером «Гордость и предубеждение: сентиментальная комедия в 3 актах» и посоветовал главе студии, Ирвингу Тальбергу, снять экранизацию. Роль Элизабет предназначалась Норме Ширер, супруге Тальберга, а роль Дарси — Кларку Гейблу [11]. Однако проект был заморожен за несколько недель до начала съемок — из-за внезапной смерти Тальберга. За 3 года, прошедшие до начала съемочного периода, рабочая группа (от актеров до сценаристов) несколько раз менялась.

После успеха Лоренса Оливье в роли Хитклифа («Грозовой перевал», 1939 г.), студия решила запустить «Гордость и предубеждение» в производство, доверив актеру главную мужскую роль. Он хотел, чтобы Элизабет сыграла его возлюбленная Вивьен Ли, но руководители студии (Луис Майер и Дэвид Селзник) побоялись негативных для фильма последствий от возможной огласки отношений между артистами. В итоге главная женская роль досталась Грир Гарсон, знакомой Лоренсу Оливье по совместной работе в театре, а режиссерское кресло — Роберту З. Леонарду, одному из самых надежных и опытных режиссеров студии. Написание сценария на финальном этапе было доверено Джейн Мерфин, ветерану сценарного дела, а в пару к ней был приглашен знаменитый писатель Олдос Хаксли.

Как ни странно, Лоренс Оливье не упомянул эту работу в автобиографии, поскольку считал, что «лучшие моменты книги были опущены при экранизации, хотя, очевидно, никто [кроме него самого] так не думал» [11].

В какой-то степени актер прав: роман был переработан кардинально. Олдос Хаксли писал: «Это странная, трудная работа, как головоломка. Пытаешься сделать для Джейн Остен все возможное; но, на деле, сам факт трансформации книги в картину подразумевает глубокое изменение ее основных свойств. В любой картине или пьесе главное — это история. В книгах

Джейн Остен сюжет имеет второстепенное значение (каждое событие в «Гордости и предубеждении» описывается парой строк, чаще всего — в письме) и служит лишь вместилищем разбавленной иронии, в которой купаются персонажи. Любое другое вместилище послужило бы для этих целей так же хорошо, и фокусирование на сюжете, а не на рассеянной по произведению иронии, для вмещения которой сюжет и создан, является большим искажением мисс Остен» [9, с. 447]. Действительно, следование всем сюжетным перипетиям романа явно не было целью сценаристов: они исключили из повествования многих второстепенных персонажей и многие ключевые сюжетные повороты: экранная Элизабет не едет на север Англии и не заезжает в Пемберли, поместье мистера Дарси; после неудачного признания в любви он не пишет ей письмо (вообще, в отличие от романа, переписка в фильме сведена до абсолютного минимума).

В данном социально-экономическом контексте отказ кинематографистов от демонстрации на экране богатого поместья мистера Дарси выглядит вполне оправданно: не стоит забывать, что Америка на тот момент еще не до конца вышла из Великой депрессии, поэтому назойливая демонстрация роскоши могла вызвать у зрителя негативные эмоции.

Интересно, что для возможности использовать пышные и яркие женские костюмы создатели фильма перенесли действие в более позднюю эпоху. Таким образом, актрисы предстают в платьях а-ля Скарлетт О'Хара из картины той же студии «Унесенные ветром», вышедшей на год раньше. Хотя наряды главных героинь «Гордости и предубеждения» были созданы костюмером Адрианом специально для этого фильма, для массовки были использованы платья, оставшиеся после экранизации романа Маргарет Митчелл [7]. Несомненно, это позволило студии уменьшить расходы на создание картины, что немаловажно, учитывая объемы производства в эпоху золотого века Голливуда.

По жанру данную экранизацию можно отнести к эксцентричной комедии и — местами — к фарсу. На это указывают даже рекламные слоганы фильма: «Пять очаровательных сестриц в самой веселой и зажигательной охоте на мужчин, что когда-либо заманивала в западную сбитых с толку холостяков! Девушки! Поучитесь у этих охотниц на мужей!» [12, р. 889] и «Холостяки! Бере-



гитесь! Пять шикарных красоток вышли на бесшабашную охоту!» [8, р. 99]. Подобные жизнеутверждающие фильмы служили для миллионов зрителей хорошим убежищем от окружающей нищеты и страданий, вызванных войной и экономическими проблемами.

### **Закадровая музыка**

В начале истории звукового кино в Голливуде господствовал этический принцип, согласно которому, за исключением торжественных мелодий на начальных титрах и в конце, в фильме не могла присутствовать закадровая музыка. Однако к 1932 — 1933 гг., когда возможности звукозаписи стали позволять наложение фоновой музыки на речь, этот принцип утратил силу [13, р. 137–138].

В голливудском кино классического периода нередким было существование почти непрерывного музыкального аккомпанемента, который в некотором роде нес повествовательную функцию.

Истоки голливудской киномузыки ярко демонстрируют ее нарративные функции. В мелодраме XVIII века фоновая музыка использовалась для подчеркивания драматичных моментов, иногда даже применялся прием чередования музыкальных и словесных фраз. Американская мелодрама XIX века применяла прерывистый импровизационный аккомпанемент, хотя пантомима и зрелищные представления имели непрерывное музыкальное сопровождение. Наибольшее влияние на музыку в кино оказала оперная и симфоническая музыка конца XIX века, особенно сочинения Рихарда Вагнера, который как никто другой исследовал и использовал повествовательные возможности музыки. Гармония, ритм и непрекращающаяся мелодия могли соответствовать драматическому действию пьесы, лейтмотивы — показывать мысли персонажа, выстраивать параллели между ситуациями, предсказывать события и передавать иронию. Лейтмотивы присваивались всему: персонажам, местам, ситуациям. Немецкий философ и композитор Теодор Адорно считал даже, что голливудское кино стало воплощением вагнеровской мечты о гезамткунстверк — универсальной синтетической форме, объединяющей все виды искусства [4, р. 33].

«Гордость и предубеждение» ярко демонстрирует роль саундтрека в кино того времени. Как и положено, в звучащей на титрах

увертюре вводятся лейтмотивы обитателей Меритона, Лонгборна, Незерфилда и Розингса. Музыкальное представление персонажей развивается и поддерживается на протяжении всего фильма.

### **Влияние Кодекса Хейса**

Поскольку кинематограф — искусство массовое, в 1930 г. католический священник Дэниэл Лорд предложил оградить зрителей от его негативного влияния, введя цензуру и разработав для кинематографистов моральный кодекс [3, р. 1].

Хотя, по большому счету, дело обстояло несколько иначе. В Голливуде на ранних этапах его истории цензуры не было. Тем не менее в отдельных штатах Америки часто имелись различные запреты и цензурные комитеты. В таких условиях кинематографистам было очень трудно работать, поскольку заранее предсказать, сможет ли тот или иной фильм быть показан по всей стране или где-то окажется под запретом, было нелегко. Кроме того, цензура существовала и на некоторых зарубежных рынках, куда Голливуд поставлял свою продукцию. Таким образом, Ассоциация производителей и прокатчиков фильмов инициировала создание единого свода правил, следование которому избавило бы студии от опасности внезапного запрета картины.

Одной из заметных модификаций текста в рассматриваемой нами экранизации является изменение профессии мистера Коллинза, который, будучи священником в романе, в фильме становится библиотекарем. Поскольку данный персонаж интересен в первую очередь своим речевым и социальным поведением, смена профессии не влечет за собой кардинальную трансформацию характера. Однако этот пример представляется ярким образцом вмешательства принципов Кодекса Хейса в самые, казалось бы, безобидные элементы сюжета. Проверая адаптации престижных пьес и романов, цензоры «удаляли минимально возможное количество оригинального материала, но столько, сколько было необходимо для соответствия моральным принципам американского большинства, выраженным составителями кодекса» [10, р. 235]. Поскольку, согласно кодексу, священнослужители не могли быть изображены в качестве комических персонажей или злодеев, создатели фильма вынуждены были поменять мистера Коллинзу профессию.

Влияние амплуа. Важность целостности и последовательности персонажа ярко проявляется в системе актеров-звезд, ставшей одной из основных черт голливудского кинопроизводства. Хотя сходная система в американском театре возникла в начале 1800-х гг., в кино она пришла лишь в 1912—1917 гг., когда фильмы студий стали различаться по занятым в них звездным артистам, которые являлись «лицом» конкретной студии. В целом система актеров-звезд усилила тенденцию к сильной унификации персонажей, иными словами, к использованию актеров в определенных амплуа. Звезда наделялась определенными характерными чертами, которые сохранялись и переходили из фильма в фильм [4, р. 14].

Интересен тот факт, что амплуа актера могло повлечь изменения в сюжетной канве фильма. «Гордость и предубеждение» является ярким тому подтверждением.

Если обратиться к страницам романа, то там тетя мистера Дарси — леди Кэтрин де Бер — является отрицательным персонажем, властной дамой, которая привыкла к подчинению и гордится своим аристократическим происхождением. Она мечтает женить племянника на своей дочери, поэтому всячески препятствует его браку с Элизабет Беннет. Ближе к концу романа леди Кэтрин приезжает в Лонгборн — поместье семьи Беннет — с целью доказать всю неуместность подобного союза и взять с Элизабет слово, что она не примет предложение Дарси. Она долгое время не может смириться с этим браком, прерывает все отношения со своим племянником и лишь спустя некоторое время соглашается с ним помириться.

В фильме 1940 г. роль леди Кэтрин исполняет Эдна Мэй Оливер — актриса, прославившаяся ролями характерных персонажей, язвительных и прямолинейных тетушек и старых дев [14; 6]. Из-за этого ее персонаж претерпел кардинальные изменения. В конце фильма, как и в романе, леди Кэтрин приезжает в Лонгборн и начинает дискуссию с Элизабет о неуместности ее возможного брака с Дарси. Как и в романе, Элизабет отказывается давать какие бы то ни было обещания. Тогда леди Кэтрин заявляет, что по завещанию ее сестры именно она распоряжается поместьем Дарси и может оставить его без средств к существованию, если он женится против ее воли (что совершенно не соответствует романной действительности), но Элизабет, как и в первоисточнике, непреклонна.

Леди Кэтрин возвращается к своему экипажу, в котором сидит не кто иной, как ее племянник. Оказывается, что во время беседы с Элизабет леди Кэтрин действовала по его просьбе: он хотел понять, как к нему относится его возлюбленная. Таким образом, леди Кэтрин играла роль его посла. Более того, позднее мистер Дарси признается Элизабет, что его тетушка полюбила ее с самого начала их знакомства, что совершенно противоречит роману, но идеально вписывается в концепцию счастливого финала, которая так популярна в Голливуде с первых лет его существования.

### Happy End

Анна Каренина остается с Вронским («Любовь», 1927 г.), помилованная Эсмеральда — с мужественным Гренгуаром («Горбун из Нотр-Дама», 1939 г.)... Такое встречается в Голливуде достаточно часто. Экранизация «Гордости и предубеждения» не избежала тенденции к созданию безоблачно счастливого финала. Помимо трансформации характера леди Кэтрин, о чем уже было сказано, в процессе киноадаптации произошло еще несколько немаловажных изменений.

Как и в романе, в экранизации легкомысленная младшая сестра Лидия сбегает с офицером Уикхемом. Они не спешат связать себя узами брака, из-за чего вся ее семья страдает от позора и вынуждена готовиться к переезду в незнакомые места (в романе драматизм не доходит до таких крайностей). Джейн Остен пишет, что, несмотря на благополучный исход дела, счастливым этот союз не будет. Однако кинематографисты не только показывают сильную взаимную симпатию между молодоженами, но и (руками мистера Дарси) наделяют их значительным состоянием.

Более того, кинематографисты не устояли перед соблазном довести счастливый финал до апогея, продемонстрировав двух оставшихся сестер (Мэри и Китти) с идеальными для них кавалерами.

Таким образом, картина оказалась выдержана в жанре эксцентричной комедии и давала рядовым американцам надежду на светлое будущее, что было немаловажно в столь тяжелое для их страны время.

## Литература

1. *Austen J.* *Pride and Prejudice.* Wordsworth Classics, 2007.
2. *Belton E.* *Reimagining Jane Austen: the 1940 and 1995 film versions of Pride and Prejudice // Jane Austen on Screen / [eds. G. Macdonald, A. Macdonald].* Cambridge, New York, 2003.
3. *Black G. D.* *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies.* Cambridge, 1996.
4. *Bordwell D., Staiger J., Thompson K.* *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960.* New York, 1985.
5. *Glancy M.* *When Hollywood loved Britain. The Hollywood 'British' Film 1939—1945.* Manchester, 1999.
6. IMDb-1: International Movie Database. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0646829/bio> (дата обращения 12.04.2009).
7. IMDb-2: International Movie Database. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0032943/trivia?tab=gf> (дата обращения 12.04.2009).
8. *Jane Austen's Pride and Prejudice. A Sourcebook. / [ed. R. Marrison].* New York, London, 2005.
9. *Letters of Aldous Huxley / [ed. G. Smith].* London, 1969.
10. *Mast G., Kawin B.F.* *A Short History of the Movies.* New York, 2003.
11. *Turan K.* *Pride and Prejudice: An Informal History of the Garson-Olivier Motion Picture. / Persuasions, No. 11, 1989.* URL: <http://www.jasna.org/persuasions/printed/number11/turan.htm> (дата обращения 07.09.2012).
12. *Walker J.* *Halliwell's The Only Film Guide That Matters. Film. Video and DVD Guide 2006.* New York, 2006.
13. *Wierzbicki J.* *Film Music: A History.* New York, Abingdon, 2009.
14. Wikipedia, the Free Encyclopedia. URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Edna\\_May\\_Oliver](http://en.wikipedia.org/wiki/Edna_May_Oliver) (дата обращения 12.04.2009).
15. *Трутко И.* *От пионеров до «рассерженных» // Кино Великобритании: Сборник статей / [предисл. Д. Шестакова].* М., 1970.

## References

1. *Austen J.* *Pride and Prejudice.* Wordsworth Classics, 2007.
2. *Belton E.* *Reimagining Jane Austen: the 1940 and 1995 film versions of Pride and Prejudice // Jane Austen on Screen / [eds. G. Macdonald, A. Macdonald].* Cambridge, New York, 2003.
3. *Black G. D.* *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies.* Cambridge, 1996.

4. *Bordwell D., Staiger J., Thompson K.* The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. New York, 1985.
5. *Glancy M.* When Hollywood loved Britain. The Hollywood 'British' Film 1939—1945. Manchester, 1999.
6. IMDb-1: International Movie Database. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0646829/bio> (дата обращения 12.04.2009).
7. IMDb-2: International Movie Database. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0032943/trivia?tab=gf> (дата обращения 12.04.2009).
8. Jane Austen's *Pride and Prejudice*. A Sourcebook. / [ed. R. Marrison]. New York, London, 2005.
9. *Letters of Aldous Huxley* / [ed. G. Smith]. London, 1969.
10. *Mast G., Kavin B.F.* A Short History of the Movies. New York, 2003.
11. *Turan K.* *Pride and Prejudice: An Informal History of the Garson-Olivier Motion Picture.* / *Persuasions*, No. 11, 1989. URL: <http://www.jasna.org/persuasions/printed/number11/turan.htm> (дата обращения 07.09.2012).
12. *Walker J.* Halliwell's The Only Film Guide That Matters. Film, Video and DVD Guide 2006. New York, 2006.
13. *Wierzbicki J.* *Film Music: A History.* New York, Abingdon, 2009.
14. Wikipedia, the Free Encyclopedia. URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Edna\\_May\\_Oliver](http://en.wikipedia.org/wiki/Edna_May_Oliver) (дата обращения 12.04.2009).
15. *Trutko I.* *Ot pionerov do «rasserzhennyh» // Kino Velikobritanii: sbornik statej / predisl. D. Shestakova* [From pioneers to "the angry" // UK cinema: a collection of articles / foreword by D. Shestakov]. М., 1970.

#### **Данные об авторе:**

*Симонова Светлана Александровна* — аспирант кафедры английского языкознания филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. E-mail: [svesim@mail.ru](mailto:svesim@mail.ru).

#### **Data about the author:**

*Simonova S. A.* — postgraduate student, Department of English Linguistics, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University. E-mail: [svesim@mail.ru](mailto:svesim@mail.ru)

■ *музыка*





**К. Л. Мелик-Пашаева**

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

**ЛЮДМИЛА ЗЫКИНА**

*Аннотация:*

Л. Г. Зыкина (1929—2009) — самая известная исполнительница русских народных песен и романсов во второй половине XX — начале XXI в. Ее манера пения неповторима. Особая теплота интонации, задушевность, тонкие оттенки эмоций и чувств, проникновенность и образное богатство присущи ее вокальному исполнительскому искусству.

*Ключевые слова:* русская народная песня, русский романс, Л. Зыкина, вокальное искусство.

**K.L. Melik-Pashaeva**

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

**LYUDMILA ZYKINA**

*Abstract:*

L. G. Zykina (1929—2009) was the most renowned folk and romance singer in Russia in the second half of the XX century. Her style of performance is second to none. In her performances Lyudmila Zykina managed to unite the subtle depth of intoning, strong sense of personality reflected in most artful performances, the sublime shades of emotions and feelings, combined with a personal touch she added to her unforgettable interpretations.

*Key words:* Russian folk songs, Russian romance, Lyudmila Zykina, art of singing.

Имя Людмилы Зыкиной в нашей стране известно всем — от мала до велика. Нет числа любителям ее искусства и далеко за рубежами России.

Во второй половине XX века голос Л. Зыкиной — это голос самой России, величавой, могучей, прекрасной.

История России предстает в искусстве Л. Зыкиной — народных песнях, старинных романсах, песнях, созданных отечественными композиторами — современниками певицы.

Голос Л. Зыкиной неповторим. Красота, тембровая насыщенность, мощная экспрессия выразительности «органного» звучания, задушевная проникновенность, объемность и трогательность — вот те впечатления, которые живут в каждом, кто слышал ее пение в концертном зале, по радио, в трансляции телевизионных концертов.

И если радость от встречи с искусством Людмилы Георгиевны была незабываемой, оставалась в душе и памяти слушателя, то сейчас, слушая «Антологию вокального искусства Л. Зыкиной» в звукозаписи, истинный любитель искусства певицы обретет настоящее счастье и удовлетворение, ибо он сможет «остановить прекрасное мгновение», вновь и вновь вслушиваясь в пение любимой актрисы, в ее удивительный голос, идущий от сердца к сердцу, связывающий сердца невидимыми, но прочными нитями общей судьбы, счастья, горечи, печали, сострадания и — надежды.

Мастерство Л. Зыкиной сродни искусству вааяния. Вслушиваясь в записи одной и той же песни, сделанные в разные годы, постигаешь тайну воздействия ее исполнительства — стремление и умение отшлифовать, манеры, а иногда — умение придать новый, дотоле непривычный смысл и характер уже известным, привычным звучанием.

Песня длится недолго. Певица же создает такой интонационный образ каждой миниатюры, который звучит в пространстве души слушателя очень долго, обрастая таинственной многомерностью, будоража и успокаивая сознание, раскрывая безграничные просторы, насыщая их ароматами родной земли, полевым разнотравьем, шелестом леса, бурлением речных стремнин.

Во многих песнях и беседах Л. Зыкина вновь и вновь возвращается к стремлениям своей юности: мечте летать, овладев мастерством пилота, как Раскова, Гризодубова, Осипенко — первые женщины, укротившие энергию воздушных потоков. Мечта эта не сбылась впрямую, но суть ее воплотилась во сто крат основательнее, ярче, динамичнее.

Голос Л. Зыкиной много раз облетал планету: подтверждение тому — ее концерты, гастролы почти в 100 странах мира, выступления по радио и по телевидению. Она совершила свое подвижничество — ни один пилот не покорил столько пространств, какие стали подвластны ей.

Энергия движения определяет манеру певицы. Конечно, прежде всего это неповторимый тембр ее голоса и универсальное владение интонацией, но едва ли не самым главным в ее исполнении становится отношение к слову, к тончайшей выразительности смысла, к «отчетливости» (любимое определение М. Глинки), ясности произнесения-пропевания поэтического текста, в необходимых случаях сменяющихся ораторским величием.

Л. Зыкина — народная певица. Ее талант укоренен в народном искусстве, в народной песне, в творческой манере, в изучении-обобщении народного мелоса, зачастую именуемого фольклором. Будучи яркой и неповторимой индивидуальностью, Л. Зыкина везде и всегда утверждала неповторимость и непреложность как для себя, так и для молодых коллег петь в хоровом коллективе, считая, что именно так и можно обрести чувство истинного масштаба, объема звука, настоящего проникновения в глубины смысла исполняемого сочинения. Этот опыт и размышления — еще одно свидетельство ее артистизма, неизбывного национального чувства в русле размышлений русских философов о «соборности» национальных умозрений и раздумий.

Л. Зыкина — мастер народной песни, неповторимая исполнительница старинного русского романса, с его душевной глубиной, пылкой страстностью, лихой удалью.

Ее голос, ее творчество дали жизнь большому числу песенных и романсовых сочинений отечественных композиторов второй половины XX века, многие из которых почитали высокой честью сотрудничество с нею. Ее творчество подвигло на создание новых сочинений, к примеру, «Поэтории» Р. Щедрина, в крупных кантатно-ораториальных жанрах. Это легко понять, ибо в манере певицы, в ее интонации, общезначимости ее вокального искусства композиторы искали и находили ту высшую суть, ту непреложную истину, которая могла быть раскрыта лишь ее мастерством.

У России — женское лицо. Во второй половине ушедшего века и в наступившем новом столетии во многом лицо России — Л. Зыкина, певица, актриса, своим искусством показавшая *urbi et orbi* (городу и миру) богатство нашего народного искусства, раскрыв свое сердце в пленительных звуках неповторимого голоса, помогающего России и ее народу осознать собственную идентичность в художественных образах.

**Данные об авторе:**

*Мелик-Пашаева Карина Леоновна* — профессор кафедры истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств, ректор Российского университета театрального искусства — ГИТИС. E-mail: kniga2@gitis.net.

**Data about the author:**

*Melik-Pashaeva K.L.* — professor, Department of History and Theory of Music and Musical Performance Arts, Rector, Russian University of Theatre Arts — GITIS. E-mail: kniga2@gitis.net.

**А. А. Алексеева**

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

## ТЕЛЕ- И КИНОМУЗЫКА

*Аннотация:*

Статья посвящена отечественной теле- и киномузыке второй половины XX века, разнообразным формам музыкальной пропаганды в деле эстетического воспитания, а также исключительным возможностям использования ее для вовлечения широкой аудитории в мир профессиональной музыкальной культуры.

*Ключевые слова:* телемузыка, киномузыка.

**A. Alekseeva**

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

## TV AND FILM MUSIC

*Abstract:*

The article is devoted to the analysis of music used in films and on television in the second half of the XX century which includes various forms of musical propaganda as a means of aesthetic education which gives a wide range of opportunities aimed at introducing the audience to the world of musical culture.

*Key words:* film score, background music.

Отечественная теле- и киномузыка исследуемого периода по сравнению с предшествующим временем существенно расширила круг проблем, активизировала авторское начало. Она характеризуется стилистическим разнообразием, широтой диапазона выбора средств выразительности.

Телевидение обладает возможностями адресоваться к многомиллионной аудитории, ибо служит средством массовой художественной коммуникации. В этом смысле среди разных форм музыкальной пропаганды, в деле эстетического воспитания ак-

туальнее телевидения придумать что-либо другое трудно. Было бы ошибкой не использовать его возможности для вовлечения широкой аудитории в мир профессиональной музыкальной культуры.

Под телемузыкой в современной практике понимается такой жанр музыкальных сочинений, который рассчитан на просмотр специально созданного для телевизионного экрана музыкального спектакля. Телеопера, телебалет, телеоперетта, телефильм — это те жанры, в которых слушатель может почувствовать эффект соучастия в экранном происходящем действии. В определенной форматной рамке, со свойственной телевидению спецификой, композитор, либреттист, режиссер выражают свои идеи. Роль композитора в создании телевизионного, в частности, оперного спектакля — основополагающая, а визуальный образ является необходимым элементом его собственной концепции, входит в арсенал его выразительных приемов и весь облик партитуры соответственно меняется по сравнению с укоренившейся практикой телевизионных спектаклей. В телевизионной опере одним из важных моментов является ощущение зрительно-изобразительного ряда. Оно охватывает разнообразные возможные взаимодействия музыки и изображения на экране, адекватные взаимосвязям музыки с драмой в традиционной опере, составляющие в последней основу оперного искусства. Внимание телевизионного зрителя сосредоточено в одной точке, в отличие от театрального в опере, где в случае ослабления музыкального воздействия он может так или иначе отвлечься. Чтобы держать зрителя в постоянном напряжении, взаимоотношения музыки и зрительного ряда должны быть очень убедительными. На телевизионном экране все выделяется так, как никогда не может быть в театре. Здесь нет такой среды, которая бы смягчала малоинтересные эпизоды. Поэтому композитору, приступающему к сочинению, необходимо держать зрителя в постоянном напряжении, активно использовать в своем замысле зрительно-изобразительное начало, меняя мгновенно сцену. Когда музыка и изображение находятся в постоянном движении, усиливая друг друга, тогда каждый такт становится зрелищным.

Отсюда возникает необходимость при написании телевизионной оперы одновременного создания партитуры для камеры. Например, для раскрытия образа героя, его внутреннего

мира камера может быть направлена на певца от начала до конца номера. Показ его крупным планом — громадное преимущество телевидения. Это позволяет выявить каждый оттенок выражения, давая особые возможности для тонкой режиссуры и актерской игры. В ансамблевых сценах возникает необходимость держать каждого участника постоянно в поле зрения зрителя, иначе внимание будет рассеиваться звучанием невидимых голосов, вплетающихся в общую музыкальную ткань. Зритель должен иметь возможность переводить свой взгляд от одного лица к другому, как это происходит обычно в оперном театре. Все певцы должны быть охвачены камерой. В полифонических ансамблях зрительно-изобразительный эффект заключается в целостном охвате сцены. Хор в опере выступает в двух ипостасях: как непосредственный участник и как комментатор действия. Телевидение предоставляет хору комментировать события, оставаясь за кадром, и тем самым позволяет режиссеру показывать на экране то, о чем поет хор. В любом случае хор в телевизионной опере виден только частично, так как число исполнителей, необходимых для полного хорового звучания, достаточно велико, и им просто невозможно свободно разместиться на экране.

Массовые кульминационные сцены на малом экране, как правило, теряются, зато психологические — с участием нескольких героев — усиливаются за счет различных изящных нюансов.

Мастерам современного телевидения удалось в опере многое сделать вполне успешно. На телевидении были поставлены «Укрощение строптивой» В. Шебалина, телефильм «Игрок» по опере С. Прокофьева, «В бурю» Т. Хренникова, «Три толстяка» В. Рубина, «Дороги дальние» А. Флярковского, «Город юности» Г. Шантыря.

В числе первых оперных сочинений, специально написанных для телевидения, — «Мужицкий сказ» К. Волкова, «Анна Снегина» Вл. Агафонникова. Эти сочинения представляют собой принципиально новое решение. Внезапные смены действия, «наплывы», крупные планы, психологическая изысканность, когда автор с экрана обращается непосредственно к тебе, — вот характерные черты телеоперы.

В основу либретто Г. Шапиро легла одноименная поэма С. Есенина. Это уже вторая опера на сюжет «Анны Снегиной»

(первая написана А. Холминовым и поставлена в ряде музыкальных театров). В опере наиболее удачной оказалась линия есенинской поэмы — рассказ о любви Сергея и Анны. Композитор стремился создать музыку, созвучную эмоциональной напряженности и прозрачной красоте есенинской поэмы.

К числу ранних телевизионных премьер принадлежит и опера В. Власова и В. Фере «Ведьма». Рассказ А. Чехова убедителен в музыкальном решении (режиссеры Б. Покровский и В. Головин). Авторам постановки удалось увидеть внутренний мир героев, понять простой и взволнованный рассказ о трудной человеческой судьбе. Не нарушая стиля чеховского рассказа, в оперу осторожно введены и необходимые оперные номера (ария Дьячихи, рассказ Почтальона и др.). Чуть уловимое движение, едва заметная мимическая игра, сияние глаз — все эти выразительные средства только с помощью телевидения могут быть выпукло представлены в оперном спектакле.

Мастера телевидения постоянно искали новые формы подачи оперного искусства. Телеэкран в наибольшей степени способен сделать нас свидетелями происходящих музыкальных событий. Телевидение и в дальнейшем может стать лабораторией отечественной оперы. Но, к сожалению, музыкально-творческая работа в этом плане почти остановилась. Оперных телепостановок едва ли можно насчитать более десятка. Телевидение с большей охотой обращается к другим жанрам, например, музыкальной комедии, мюзиклу. Но нам необходимо прежде всего возродить производство телеопер.

Судьба произведений балетной драматургии, так же как и оперной, беспокоила театральных деятелей и композиторов. Все большее число балетных спектаклей и отдельных номеров оказывалось запечатленными на киноленте. Чаше появлялся балет на телеэкране. Деятели театра и публика возлагали большие надежды на кино и телевидение, ибо оно существенно увеличивало число поклонников этого искусства. Возникла проблема балетного просвещения, которая требовала подготовки не менее, чем другие виды искусства.

Телезрители стали свидетелями премьер балетов «Икар» С. Слонимского, «Чипполино» К. Хачатуряна, «Гаянэ» А. Хачатуряна, «Анюта» В. Гаврилина, «Галатея» Ф. Лоу и др.



Телефильмы от кинофильмов отличаются камерностью, а следовательно, психологичностью. Производство тех и других основано на разных съемочных принципах, они также различаются масштабом постановочных приемов.

Музыку к кино- и телефильмам будет более справедливо отнести не к жанру, а к роду искусства, возникшему на стыке интересов двух сфер художественного творчества — аудиовизуальной и музыкальной.

Музыкальный фильм — это особый жанр кинематографа, исследующий явления музыкального искусства, музыкальной жизни. Музыкальным должен быть назван такой фильм, в котором главную роль играет звучащий, а не зрительный материал и который теряет всякий смысл, будучи лишенным звукового оформления или выполняющим какую-то второстепенную функцию.

Киномузыка — вполне самостоятельный элемент звукового кино, который не дублирует другие средства выразительности, и композитор с режиссером представляют собой равноправное творческое содружество.

Фильм-опера, фильм-балет, фильм-оперетта, фильм о творческом пути композитора, наконец, просто фильм, сопровождающийся песнями, танцами, в котором музыкальная драматургия играет очень важную, если не главную роль, — вот те жанры, которые относятся и объединяются в понятие «киномузыка».

Почти все композиторы прошли через кино и прожили в нем трудную и разнообразную жизнь. Они активно участвовали в создании кинолент, продолжая лучшие традиции киномузыки. Среди них Д. Шостакович, Г. Свиридов, Т. Хренников, А. Эшпай, Б. Чайковский, А. Петров, В. Баснер, М. Вайнберг. Интересны экспериментальные работы Э. Денисова, С. Губайдулиной, С. Слонимского, А. Рыбникова, М.Таривердиева, В. Дашкевича, Е. Крылатова, А. Журбина и др.

В консерватории не преподают киноискусство, и выпускник этого заведения весьма скромно информирован о развитии кинематографа и роли в нем композитора. Авторам музыки непосредственно на практике приходится постигать законы кино, полагаясь в основном на собственный вкус и интуицию. Режиссеры в свою очередь недостаточно информированы о творчестве многих композиторов, которые могут и должны писать для кино. Им порою

известно всего несколько наиболее часто встречающихся фамилий. Поэтому больше времени уходит часто на поиски друг друга, нежели на совместную творческую работу. Тем не менее существовали творческие тандемы, характеризовавшиеся глубоким взаимопониманием, единством взглядов, например, Э. Рязанов — М. Таривердиев и А. Петров, Н. Михалков — Э. Артемьев, А. Алов и В. Наумов — Н. Каретников, С. Соловьев — И. Шварц и др. На всех этапах развития отечественного кинематографа композиторы отдавали ему много времени, энергии, таланта. И только взаимопонимание художников-единомышленников могло дать ощутимый результат и настоящее удовлетворение.

Звуковая система кинофильма предполагает использование и взаимодействие нескольких принципов включения музыки в ткань фильма — иллюстративный, сопровождающийся музыкой фильм, воссоздающий время действия мелодиями, песнями, ритмами той эпохи в точном соответствии с историческим звукомзыкальным колоритом; комментаторский, с помощью которого поясняется авторская трактовка сюжета, авторское отношение к героям события; контрапунктический, вступающий в диалог с видеорядом. Каждый из этих способов дает представление о подходе режиссеров к материалу и его воплощению. На этих принципах строится звуковая система кинофильма.

Одновременно идет поиск новых приемов, музыкально-выразительных средств, иных решений, ибо многочисленная теле-аудитория диктует свои установки на доходчивость и популярность этого жанра. Дальнейшее развитие получили и такие формы синтеза искусств, где музыка может существовать лишь в записи на фонограмму, воспроизводимой посредством технических устройств. Речь идет о комплексе аудиовизуальных искусств, об их звучании в компоненте, в котором именно музыка играет ведущую роль. Например, в фильмах с музыкой А. Шнитке очень распространен прием использования тем из его инструментальных сочинений, т.е. естественное проникновение тем из одного жанра в другой, где темы взаимосвязаны, слиты воедино, а качество музыки соответствует всем другим компонентам. Свою Первую симфонию сам композитор представлял как вещь, написанную по ходу работы над фильмом М. Ромма «И все-таки я верю». В фильме «Горячий снег», где в

музыке Шнитке соединились неразрывно судьба народа и солдатская судьба, одна и та же тема — то вальсом, то маршем, то лирическим распевом проходила по картине, чтобы в конце концов разрастись в мощный реквием. Нередко модификации кинематографической структуры влияют на характер функционирования средств звуковой выразительности. Изменяется само звуковое поле, представляя собой сложное взаимодействие музыки, речи, шумов. Примером такого рода является фильм Л. Шепитько «Восхождение» с музыкой того же композитора.

Нередко музыкально-звуковой ряд становится пропагандистом современных систем интонационно-образного мышления. Это могут быть звучания, отсутствующие в природе, конструируемые при помощи электронных синтезаторов, например, в фильме «Остановился поезд» с музыкой Э.Артемьева. Но особенно естественны электронные звучания, возникающие в кинофильмах на фантастическую тему. Это работы того же композитора в фильмах «Солярис» и «Сталкер»<sup>1</sup>. Звучания электронной и конкретной музыки в виде шумов, красочных сонорных кластеров, сериальных модусов, придуманные Артемьевым, составляют фундамент единого звукокомплекса в фильме Э. Климова «Прощание» (по роману В. Распутина «Прощание с Матерой»). Другой пласт в киноленте составляет музыка Шнитке, которая выступает здесь носителем высоких нравственных идеалов. Новая музыка, сопровождающая фильм, кажущаяся привычному сознанию калейдоскопом ни о чем не говорящих звуков, вполне убедительна в сопровождении научно-фантастических, научно-документальных лент, для иллюстрации космических пространств.

Песня самых разных жанров времен и стилей была, есть и будет основой самовыражения героев, предстающих на кино- и телеэкране. Здесь можно встретить пение под гитару в манере «бардов», рок-музыку, усиленную аппаратурой. Кстати, рок-музыка во многих случаях оказывалась наиболее приспособленной к сценам, нагнетающим психологическую напряженность, влияющей на восприятие зрителей в самые острые моменты действия.

---

<sup>1</sup> Отметим, что первый фильм в СССР, в котором применена электронная музыка, был фильм «Мечте навстречу» (1963). А первой художественной лентой, где прозвучал синтезатор, был фильм Е. Ташкова «Приходите завтра» с музыкой А. Эшпая.

Это достигалось приемами разной техники, в том числе пуантилизма, сонорики, а также обращением к специфическим тембрам электроакустических инструментов и синтезаторов. Новаторство в использовании песенной музыки определяется прежде всего тем контекстом, в котором она звучит, а сама песня обретает ценность своего рода документа, подчеркивающего смысл конкретной кинематографической ситуации. Порой ее значение в фильме вырастает до символа. Такова роль песни-воспоминания бывших фронтовиков В. Баснера в фильме «Тишина», песня Б. Окуджавы в фильме «Белорусский вокзал». В социально-психологическом контексте фильма песня «Мы за цену не постоим» становится ключом к пониманию идейно-художественного замысла, тем живым, роднящим таких теперь непохожих людей воспоминанием, которое способно сплотить их и воскресить заветы фронтовиков. Автор использует простые, в чем-то даже банальные средства бытовой лирики, не боится сентиментальных жалостливых интонаций. Но помещенные в маршево-героический контекст, они приобретают иной характер, позволяют привнести тон сердечного, предельно искреннего разговора по душам. Впечатляет также песня «Березовые сны» В. Гевиксмана из киноэпопеи «Великая Отечественная» («Неизвестная война»).

Вообще написать песню для фильма — задача непростая. Прimitивным решением служит иллюстрация, раскрывающая или дополняющая образ того или иного героя. Но ценится в фильме т.н. «второй план», те ассоциации, которые может вызвать песня, позволяя герою договорить музыкой. Органично входя в художественную ткань, песни заключают в себе обобщенную, а не локальную характеристику персонажа или ситуации. Поэтому они сравнительно легко отделяются от фильма и начинают самостоятельную жизнь на эстраде, радио, телевидении. Таковы, например, песня Баснера «С чего начинается родина» («Щит и меч»), Молчанова «А я люблю женатого» («Дело было в Пенькове»), Хренникова «Колыбельная Светланы» («Гусарская баллада»), М. Таривердиева «Я спросил у ясеня» («Ирония судьбы»), Н. Богословского романс Рощина («Разные судьбы»), песни Гладкова из мультфильма «Бременские музыканты». Не менее значимы были песни, написанные отечественными композиторами к телесериалам: Л. Афанасьева «Гляжу в озера синие» («Тени исчезают в полдень»). Ряд популярных

песен возник в результате содружества композиторов-песенников с киностудиями, драматическими театрами, телевидением. Это — песни о подвигах строителей, героизме летчиков и других представителей трудных романтических профессий. Например, для телевизионного фильма «Следствие ведут знатоки» была создана песня М. Минкова «Незримый бой», окрашенная чуть приглушенными тонами лирического раздумья. К одним из самых востребованных мастеров киномузыки принадлежат Гладков («Двенадцать стульев»), Дашкевич («Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона»), Е. Крылатов («И это все о нем»), М. Таривердиев («Ольга Сергеевна», «Семнадцать мгновений весны»).

Что касается стилистических решений современного кинофильма, то здесь практически не существует никаких ограничений. Имеются опыты создания кинофильмов, связанные с традициями эстрады и джаза. Среди отечественных лент выделим фильм К. Шахназарова «Мы из джаза». В качестве музыкально-драматургической основы использована джазовая импровизация А. Кролла. Именно музыка оказалась центральным персонажем. Она внесла в фильм столь важный для джаза элемент игры и непредсказуемости. На сочетании стилистически абсолютно разнородных пластов поп-музыки и авторской академического направления (С. Губайдулина) выстроена драматургия фильма «Чучело» Р. Быкова. Эти два пласта развиваются параллельно в виде пространственного контрапункта. Первый пласт связан с образом коллективного героя в лице одноклассников. Музыка Губайдулиной рисует портрет главной героини. Соло скрипки, переплетаясь с тембрами флейты, представляет ласковый тонкий образ непривлекательной, немного неуклюжей девочки-подростка. В фильме «Асса» (режиссер С. Соловьев) использована музыка из репертуара группы «Аквариум» (Гребенщиков). Помимо них в фильме имеется пласт рок-музыки, в записи которой принимали участие и другие группы, в том числе, например, «Браво». Таким образом, фильмом Соловьева был проложен путь к сотрудничеству кино с роком, по которому в дальнейшем охотно пошли и другие режиссеры, желавшие завоевать расположение молодежной аудитории. В фильме может быть также использована музыка только академического направления. Примером одной из ранних киноопер можно назвать «Войну с

саламандрами» В. Успенского по роману К. Чапека. Музыка заняла в ней столь важное место, что несет на себе одну из главных выразительных функций. Настал момент объединения двух жанров временных искусств в качестве равных союзников, где изображение вытекает из музыкального замысла. «Война с саламандрами» развивается непрерывно, без замкнутых номеров и в кинематографическом темпе. Сложное переплетение сюжетных линий, монтаж, наплывы, идущие от кинематографа, потребовали от композитора профессиональной зрелости.

80-е годы ознаменовались появлением фильмов, развивавших традиции таких специфически музыкальных киножанров, как водевиль, «Проделки в старинном духе» М. Минкова (А. Панкратов), мюзикл («Вакансия» Гладкова (М. Микаэлян), «Рецепт ее молодости» Гараняна (Е. Гинзбург). В последнем заметны следы влияния классического американского мюзикла, музыкальной кинокомедии, эстрадного ревю. Предпринимались попытки освоения нового для отечественного кино жанра рок-оперы «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» А. Рыбникова (В. Грамматиков).

В ряде других фильмов музыка стала приметой времени, документальная ценность которой повышала ее значение в драматургии произведения. В некоторых случаях здесь требовалась подчеркнутая неотшлифованность, неумелость любительского музицирования, пение непоставленным голосом, например, в фильме «Ирония судьбы, или С легким паром» с музыкой М. Таривердиева в режиссуре Э. Рязанова, телефильм «Московская сага» по роману В. Аксенова и музыкой А. Журбина, песня «Признание» с музыкой Ю. Саульского из кинофильма «Солнце, снова солнце», песня «Ну и пусть!» с музыкой А. Зацепина из кинофильма «Любит-не любит» и др. Развитие романсовой традиции достигнуто в «Песне о матери» А. Петрова («Синяя птица»). Благородную пластичность русского романса композитор сочетает с фольклорной «квинтовостью», переосмысленной в рамках скрытой вальсовости. Опорные мелодические звенья представлены словно в рассеянном свете, рассредоточенными и как бы чуть застывшими.

Полистиличность нашла отражение в экранных искусствах, например, в фильме «Жил-был певчий дрозд». Монтаж музы-

кальной партитуры фильма требует высочайшего профессионализма и подлинного композиторского мастерства. Эта работа требует умения достигнуть художественной цельности в сочетании с заведомо разнородными, порой несовместимыми компонентами, например, в фильмах Н. Михалкова «Несколько дней из жизни Обломова» с участием Э. Артемьева, А. Пахмутовой в фильме «Три тополя на Плющихе», А. Петрова в фильмах Г. Даниеля «Осенний марафон» и Э. Рязанова «Вокзал для двоих», Г. Свиридова в фильме М. Швейцера «Время, вперед!», Ю. Левитина в пятисерийной киноэпопее Ю. Озерова «Освобождение», где музыка выражает пафос событий, героику борьбы советского народа против фашизма. Песня М. Ножкина «Я так давно не видел маму», родившаяся на съемочной площадке, напоминает о солдатских письмах, в которых люди делились самым сокровенным. Песня оказалась как бы лирическим островком в героико-эпическом повествовании.

Значительную трудность в разработке музыкальной драматургии стали представлять многосерийные телевизионные картины. Отсутствие опыта такой работы потребовало выработки новых принципов. Важнейшую задачу точно почувствовал Таривердиев в «Семнадцати мгновениях весны» (Т. Лиознова). Обилие музыкального материала потребовало от композитора серьезных тактических решений. Он верно подобрал один из ключей к музыкальному решению сериала — проникновенно-лирическую интонацию. Мелодизм в фильме, основанный на гибком речитативе, элегичен, красив. Музыкальные фрагменты органично вписываются в общий размеренно-повествовательный ритм фильма, что во многом определило его успех. Велика роль музыки в таких фильмах, как «Тени исчезают в полдень», в котором заслуженную популярность завоевала песня-лейтмотив, и «Вечный зов» с музыкой Л. Афанасьева, «Щит и меч» с музыкой В. Баснера, «Адъютант его превосходительства» с музыкой А. Эшпая.

В начале 90-х гг. постепенное свертывание художественных картин свидетельствовало о кризисе жанра многосерийного телефильма. К числу редких исключений можно отнести лишь музыку Б. Чайковского к шестисерийной телеэкранизации Е. Ташкова «Подросток», отмеченной тонким, глубоким проникновением в поэтику духовного мира главного героя повести Ф. Достоевского.



Не случайно позднее эта музыка послужила композитору исходным материалом для оригинального сочинения крупной формы — одноименной симфонической поэмы.

В некоторых музыкальных фильмах музыка ориентируется нередко на театрализованные формы фольклора и даже на фольклорное мироощущение. В них нашли преломление приемы театральной условности, перенесенные на кино- и телеэкран. Отечественный музыкальный фильм такого типа выстраивает иные приемы драматургии, осваивает новые музыкально-выразительные средства. Первоосновой стилизаций оказываются наиболее распространенные музыкальные жанры: народные песни, марши, баллады, частушки, романсы. Такой способ обработки фольклорного или классического музыкального материала не нов, но в кинематографе он определяет характер развития собственно музыкального фильма: «Король-олень» М. Таривердиева (А. Арсенов), «Бумбараш» Дашкевича (А. Народницкий, Н. Рашеев). «Романс о влюбленных» А. Градского (А. Михалков-Кончаловский) при всей разности решений обнаруживает некие общие черты в подходе к материалу: ориентацию на фольклорные традиции, театрализованность форм, зрелищность. Эти фильмы заявили о готовности к новому типу синтетического искусства.

Музыка в мультфильмах также заняла прочное место. Мультипликации вообще присущи свои законы использования музыки, здесь существует даже посекундная схема музыкального оформления, в которой указаны моменты проведения тем, расстановка акцентов, модуляций и т.д. Таков, например, мультфильм А. Хржановского «Стеклопанная гармоника». В нем — яркая, по-особому убедительная музыка А. Шнитке несет в себе элементы красоты и духовности, противостоящие невежеству и злу. В другом мультфильме А. Хржановского «Пейзаж с можжевельником» используется музыка того же композитора из разных его сочинений, в том числе фрагмент из «Серенады», или его же мультфильм «Бабочка» с пронзительно звучащей темой из Кончерто гроссо № 2 и др.

В музыкальном решении какой-либо картины могут использоваться принципы форм самой музыки, например, вариационной, рондо и др. Это может происходить только тогда, когда такие принципы изначально заложены в самой драматургической кон-



цепции фильма. Среди таких лент — фильм о Прокофьеве (автор С. Виноградова, режиссер Ю. Богатыренко), названный «Сказки Сергея Прокофьева», подчеркивая тем самым, что предметом разговора будет только одна область творчества композитора. В основе фильма 4 произведения Прокофьева, образующие стройное драматургическое целое, своего рода четырехчастный цикл. В первой части — «Гадкий утенок» (одно из ранних сочинений композитора) — представлены два тематических образа: лирический и с элементами сарказма. Вторая часть — «Золушка» — воспринимается как лирическое *Adagio*; третья — «Любовь к трем апельсинам» — кульминация цикла, четвертая — «Петя и волк» — жанровый финал.

Программы, в которых звучит классическая музыка, смотрит лишь небольшой процент зрителей от общего числа телезрителей. Здесь многое зависит от режиссера, имеющего свой самостоятельный взгляд на музыкальное телевидение. И тем не менее они имеют место. Впечатляет телефильм «Дмитрий Шостакович», в котором происходит общение композитора с собственной музыкой. Мы видим мастера на репетициях «Носа» по Гоголю в Московском Камерном музыкальном театре. Композитор создал произведение, обладающее большой силой сатирического обличения. Опера поставлена Камерным театром под руководством Б. Покровского и Г. Рождественского. Экранизировано несколько фрагментов спектакля. Через телевизионный экран можно наблюдать, как действие разворачивается непосредственно рядом с телезрителями.

Среди других форм знакомства с классической музыкой можно отметить телепередачу «Шостакович в воспоминаниях современников» (автор сценария С. Виноградова, режиссер Ю. Богатыренко), за которой последовал целый цикл других фильмов-портретов, посвященных творчеству советских композиторов и выдающимся исполнителям, в числе которых С. Прокофьев, И. Дунаевский, Д. Кабалевский, К. Караев, Е. Мравинский, Э. Гилельс и др.

Панораму портретных зарисовок, созданных на ТВ, дополняют — телефильмы о наших замечательных певцах Е. Нестеренко и Г. Писаренко, Н. Сличенко и др. Цель одна — воссоздать целостный облик артистов. А способ достижения этой цели раз-

ный, что само по себе свидетельствует о поисках индивидуального подхода к портретируемым героям, о выборе для каждого подходящей жанрово-драматургической ситуации.

К числу познавательных музыкальных передач относятся выход на прямой контакт с широкой аудиторией известных в нашей стране выдающихся композиторов. К числу таких относятся, например, два выступления на телевидении под названием «Самые разные встречи композитора Родиона Щедрина», в которых герой передачи отвечал на многочисленные, порою непривычно острые вопросы. Они и составили основу передачи. С одной стороны, мы имели возможность услышать разные мнения о взаимоотношении слушателя с музыкой, в том числе и достаточно агрессивно настроенной молодежи и яркие убедительные, покоряющие благородством высказывания самого композитора, отстаивающего подлинные ценности музыкальной культуры, а с другой — ненавязчивые мимолетные наплывы кинофрагментов с музыкой композитора. Все это вместе составило выразительный автопортрет Р. Щедрина.

Инструментальная музыка на телеэкране занимает не так много времени. В ней важное место отводится зрительному ряду, который служит важнейшим средством активизации восприятия. Используя различные виды телевизионного движения — смену общих и крупных планов, перемещения камеры, кадровый монтаж и изображения, которые, будучи направленными на раскрытие характера звучащего произведения или фрагмента, значительно усиливают впечатление от него (например, Седьмая симфония Д. Шостаковича (в фильме «Дмитрий Шостакович — художник и гражданин»)).

Искусство инструментального музыкального исполнения — искусство особое. В сущности оно неповторимо. С появлением новых форм записи, в том числе видеозвукозаписи, положение существенно изменилось. Те новые возможности, которые открылись в сфере искусства, с наибольшей полнотой путем органичного слияния звука и изображения приближают нас к тому, что было на самом деле. Слушая в концерте артиста, мы невольно смотрим на него, на его манеру исполнения, которая является составным компонентом нашего восприятия. Особенно значительной видеозапись становится тогда, когда фиксирует

больших художников, которые определяют суть того или иного художественного направления, школы, а то и целой эпохи. К числу таких относятся, например, фильмы о Святославе Рихтере. Их главное достоинство в подлинности, документальности, истинной художественной значимости. Записей игры Рихтера имеется много на грампластинках, а видеозаписей его концертов — гораздо меньше. Они охватывают разные периоды его творческой деятельности, затрагивают все стили фортепианной музыки и сохраняют нам живого великого Маэстро.

Встреча с интересным собеседником — одна из рубрик, привлекающая внимание телезрителей. Выбор ведущего определяет в конечном счете успех или неуспех передачи. Это должен быть известный человек, выдающийся деятель. Так была организована рубрика «Это было недавно...» с Б. Покровским. В цикле передач разговор шел о традициях и новаторстве в искусстве, затрагивались не только оперное и драматическое искусство, но и хореография и эстрада.

Первооткрывателем цикла передач «О балете» стал известный театральный деятель Б. Львов-Анохин. В течение нескольких лет им был выстроен хронологически по темам определенный курс программы, охватывающий историю и сегодняшний день отечественного балетного театра. Мы видели сцены из «Спартака», «Легенды о любви», «Каменного цветка». Рассказ Григоровича о замысле балета «Иван Грозный». В цикле «О балете» имелись и телевизионные обзоры. Они знакомили зрителей с наиболее значительными событиями в жизни современного балетного искусства. Разнообразие передач «О балете» вызывало искренний интерес телезрителей.

Телевидение организовало «Музыкальный абонемент», «Музыкальный киоск», время от времени выделяло час большому симфоническому оркестру, устраивало встречи «На улице Неждановой», был организован телецикл «Лексикон истории культуры с Т. Чередниченко». На письмах телезрителей строился ряд передач «Продолжаем разговор о музыке», «Музыка и мы». Яркой находкой телевидения стал «Музыкальный ринг», впервые показанный по Ленинградскому каналу в 1983 г. (авторы передачи Т. и В. Максимовы), где музыканты отвечали на вопросы собравшихся в студии зрителей. Анало-

гичная тенденция наблюдалась затем и на радио. По письмам радиослушателей составлялись музыкальные рубрики.

Видеоклипы предоставляют нам случай превратить в яркое телевизионное зрелище ту музыку, которая, как правило, не воспринимается массовым слушателем. Главная трудность — добиться наполненности первого эпизода. Клипы должны помочь зрителю в понимании «серьезной» музыки. Первый отечественный видеоклип на классическом материале был десятиминутный клип музыки «Играет квартет имени Шостаковича». Так можно было бы анонсировать любые новые музыкальные премьеры.

Телевидение — интерпретатор музыкальной жизни. Одним из универсальных по проблематике «телеизданий» был журнал «Музыкальная жизнь». Он отражал текущие события и памятные даты истории, музыкальной культуры, посвящал специальные очерки крупным явлениям отечественного и зарубежного музыкального искусства. А однажды журнал представил даже телевизионную версию оперы Д. Шостаковича «Игроки» (эта опера впервые прозвучала в концертном исполнении солистов Московского Камерного театра и симфонического оркестра Ленинградской филармонии под управлением Г. Рождественского). Но почти все замечательные начинания, посвященные пропаганде классической музыки в разных телевизионных рубриках на разных каналах к концу 80-х — в 90-е годы, к сожалению, исчезли. Ее место на телевизионном экране заняли реву, мюзиклы, фильмы-концерты и т.д. На смену исполнителям шлягеров пришли молодые отечественные рок-звезды, выпестованные рок-культурой. Правда, пока еще сохранился телеканал «Культура», на котором еще тлеют очаги классического музыкального искусства.

Несколько слов о радиопостановках. Радио, как и телевидение, является пропагандистом новой музыки. Особенно важную миссию оно выполняет в отношении оперного искусства. Нередко именно радиотеатр способствует продвижению отечественной музыки на оперную сцену. К числу радиопремьер принадлежит, например, опера А. Холминова «Чапаев» (реж. Ю. Богатыренко). Образ Чапаева давно сложился в киноискусстве. В нем, как известно, ярко воплотились героические черты национального героя, соединившиеся с мощью народного духа. Композитор, не нарушая этой традиции, совместил в своем ли-

бретто мотивы романа Д. Фурманова и киносценария братьев Васильевых. В опере важную драматургическую функцию выполняют хоровые эпизоды, в том числе хоровой эпилог — обращение к Урал-реке. Автором также использованы известные народные песни, например, песня о Ермаке, очень тонко обработанная композитором, звучит как суровая эпическая баллада.

Другое инструментальное произведение, предложенное слушателям как радиопостановка — «Славянский триптих» для скрипки и ф-но Н. Сидельникова. Представленный цикл с программными подзаголовками («За горизонтом скрылось солнце Берендеев», «В стране журавлей», «Метель заметет все следы»), проникнут атмосферой народной сказочности. Автор передает красоту природы, ее сказочную силу и эмоции, рождаемые всем этим в человеческом сознании. Тематический материал отличаются гармоническая красочность, терпкость звучания, ритмическая упругость. В целом произведение представляет собой интонационно яркую, стройную композицию.

Наконец, несколько слов о прикладной музыке, действующей не только в художественных, но и во внехудожественных контекстах. Например, в современном спорте, в частности в тех его видах, которые при посредстве телевидения завоевали массовую аудиторию (фигурное катание, гимнастика). Привлечение музыки к таким видам спорта является обязательным, а ее подбор осуществляется спортивными тренерами, либо звукооформителями, которые отдают предпочтение механическому монтажу подходящих для того или иного движения фрагментов.

Другая сфера — звуковая поддержка видеоинформации, хроникально-документальных передач. Здесь нередко применяется музыка чисто фоновая, способная занять слух, оставаясь за порогом восприятия. Велика роль музыкального оформления в практике публичных зрелищ типа фестивальных шоу на стадионах с многотысячной зрительской аудиторией.

Все эти и иные формы прикладной музыки вторгаются в нашу жизнь и становятся нашей потребностью. И все же даже в этой области следует стремиться к высокому художественному уровню звукомызыкальной информации, которая не только становится частью повседневного быта, но и начинает определять звуковую среду обитания.

Теле- и киномузыка сохранили связи с ведущими направлениями современной академической музыки, но в то же время значительно расширили диапазон выразительных средств за счет тесных контактов с новейшей музыкой. Возникли новые модели музыкальной драматургии, основанные на полифоническом соединении разнородного жанрово-стилистического материала. Характерной чертой можно считать стремление к построению целостного звукообразного решения фильма путем соединения музыки, речи и шумов, что можно рассматривать как шаг вперед по пути освоения звукозрительной природы кинематографа.

Все вышесказанное адресовано молодому поколению музыкантов, для которых теле- и киномузыка ушедшей эпохи (вторая половина XX в.) оказались малоизвестными жанрами искусства (их вытеснению активно способствуют многочисленные шоу). В то же время профессиональные музыкальные учебные заведения вопросам технической музыки, в частности теле- и киномузыке, уделяют недостаточно внимания, таким образом, и музыканты-профессионалы с ней почти не соприкасаются. Но именно телевидение с его многомиллионной аудиторией может быть актуальным проводником музыки академического направления, будучи средством художественной коммуникации.

**Данные об авторе:**

*Алексеева Алла Алексеевна* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств Российского университета театрального искусства – ГИТИС. E-mail: alexeeva2312@rambler.ru.

**Data about the author:**

*Alekseeva A. A.* – Candidate of Sciences, docent, Department of History and Theory of Music and Musical Performance Arts, Russian University of Theatre Arts – GITIS. E-mail: alexeeva2312@rambler.ru.

**М. А. Иванова**

*Институт всеобщей истории РАН, Москва, Россия*

## ТАНЕЦ БОЛИ И СТРАСТИ

*Аннотация:*

Статья посвящена фламенко и его месту в мировой культуре. Зарождаясь как народное искусство, Cante Flamenco укрепился в человеческих душах и сердцах. Анализируя историю и ментальные особенности испанцев и цыган (основателей данного музыкального стиля), мы пробуем понять, почему данный феномен так популярен сегодня.

*Ключевые слова:* фламенко, танец, гитаны, испанская культура, стихи, Федерико Гарсиа Лорка.

**M. Ivanova**

*Institute of World History, Russian Academy of Sciences,  
Moscow, Russia*

## THE DANCE OF PAIN AND PASSION

*Abstract:*

The article is dedicated to flamenco and its place in the culture of the world. Having originated as a folk art, Cante Flamenco came to stay in people's souls and hearts. Exploring the history and the national character of the Spanish and the Gypsies, the founders of this musical style, makes it possible to find out why this phenomenon is so popular today.

*Key words:* Flamenco, dance, gitanos, Spanish culture, poetry, Federico Garcia Lorca.

Несутся ли эти песни из сердца гор, или из апельсиновых рощ Севильи, или с чарующего побережья моря — в их основе одно и то же: Любовь и Смерть... Но эта любовь и эта смерть отражены в глазах Сивиллы, в чьем облике столько восточного, она — настоящий сфинкс нашей Андалузии.

*Федерико Гарсиа Лорка. Канте хондо<sup>1</sup>*

Фламенко (*исп.* Flamenco) — не просто танец, традиционно считающийся одним из наиболее ярких культурных символов Латинского мира. Фламенко — это завораживающая эмоция, выраженная в синтезе Cante (песня), Baile (танец) и Toque (гитара, музыкальное сопровождение). Мало кто знает, что фламенко помимо страстной любви выражает еще и безудержную боль и страдания. Возможно, это продиктовано нетривиальным происхождением этого удивительного феномена, может быть, нелегкой судьбой цыган, при непосредственном участии которых фламенко появилось на свет. Но думаю, все согласятся с тем, что народ, который выражает свои переживания с помощью такого захватывающего, поражающего своим великолепием и потрясающей энергетикой художественного стиля, может по праву называться великим.

Зародившись в Андалусии (юг Испании) в XV в., данный музыкальный стиль претерпел немало формаций и исторических потрясений. Неудивительно, что 16 ноября 2010 г. фламенко получил статус объекта Всемирного наследия ЮНЕСКО, ведь он мог бы послужить неплохим «оружием» для приверженцев глобализации и толерантности. Неразделенная любовь, потери и прочие жизненные испытания настигают каждого человека, независимо от национальности и географии проживания, а фламенко предлагает практический и действенный способ реагирования на подобные потрясения.

Фламенкология — молодая наука, исследователям еще предстоит собрать маленькие кусочки, обрывки фактов, легенды и исторические переплетения в единую, красочную и завораживающую картину. Пока же нам остается довольствоваться немногочисленными переводами зарубежных авторов,

---

<sup>1</sup> Перевод А. Грибанова [3].



статьями, зачастую пропитанными нарочито субъективными настроениями, и всевозможными музыкальными энциклопедиями и пособиями, которые с радостью поведают о всевозможных надклассах, видах и подгруппах испанского танца. Как оказалось, существует большое количество всевозможных студий и школ танцев, уверяющих, что только они смогут научить передвигать конечностями в правильном порядке, и любой из нас сможет овладеть искусством фламенко не хуже любого цыганского байлаора в самые что ни на есть кратчайшие сроки. И если с несокрушимым стремлением к систематизации, которое присуще, пожалуй, всем ученым, бороться бесполезно, а главное — не нужно, то с «правильностью» исполнения поспорить можно.

Безусловно без базовых хореографических навыков вряд ли получится стать достойным представителем данного стиля, но, как мы уже отмечали, фламенко — не просто танец, это народное искусство, призванное выразить движения души. Возможно, не самая удачная, но, на мой взгляд, наиболее точная формулировка. С течением веков менялись формы, появлялись новые стили, но суть осталась прежней — дать выход накопившейся душевной боли и страданиям. Фламенко представляет собой целый ритуал по изгнанию горестей, его исполнитель — это танцор, певец и актер-лицедей одновременно. Именно эта морально-философская составляющая сделала его столь популярным, именно подобный взгляд на мир покорила сердца миллионов.

Народное искусство выступает фундаментом любой культуры, являясь ментальным ядром нации. То, что мы бы сейчас назвали визитными карточками того или иного государства, было рождено простыми жителями, трепетно хранящими свои устои и видение жизни из поколения в поколение. Фламенко — яркий образец «кирпичика» в стене самосознания испанского народа. «Поэты, пишущие песни для народа, замутняют чистые соки его сердца; и как заметен в их стихах правильный, безжизненный ритм — порождение человека, искушенного в грамматике! У народа надо брать только глубинные его чувства и какую-нибудь колоритную трель, но никогда не следует дотошно имитировать неповторимые модуляции народных песен: мы только испортим все творение. Причина этого — просто наша образованность.

Подлинные стихи Cante Jondo не принадлежат никому; они носятся по ветру, как пух одуванчика, и каждое поколение заново окрашивает их, чтобы передать следующим» [3, с. 405].

Подобные лестные эпитеты в адрес Cante Jondo принадлежат знаменитому и любимому во всем мире испанскому поэту, Федерико Гарсии Лорке (1898—1936). Как истинного поклонника данного искусства, его возмущало непонимание правителей страны творчества своих же подданных. Как отмечает сам поэт, во многих просвещенных странах (Франция и Россия в их числе) в XVIII—XIX вв. наблюдается всплеск интереса к народной культуре среди аристократов (что уж говорить о богатом цыганском наследии, которое, впрочем, как и многое другое, благополучно исчезло из нашей страны). Лорка считал фламенко душой своей Родины. Вообще, говоря об Испании и тем более о Cante Jondo, нельзя не упомянуть о столь блестящем и удивительном творце, как Федерико Гарсиа. Он не только стал одним из вдохновителей нового возрождение фламенко (которое случилось чуть позже, чем он планировал, но все же произошло), но и по сей день является истинной гордостью своего народа. Стихи и изречения великого испанца пропитаны любовью и надеждой, уважением и верой в лучшее будущее для его страны.

Как любой великий художник, Лорка в суждениях опережал свое время. Признавая безусловную необходимость самоидентификации народа (по мнению некоторых видных исследователей, именно данная проблематика лежит в основе современного мирового кризиса), он считал Cante Jondo одним из столпов, на которых зиждется испанская культура. «В Испании нет ничего, абсолютно ничего, равного этим песням по стилю, по настроению, по верности чувства» [там же, с. 416]. Несмотря на всю искреннее восхищение фламенко, Лорка вряд ли мог предположить, что фитиль, сплетенный из слез представителей таких непохожих культур, подожженный традиционной испанской страстью, вскоре запылает кострами по всей земле.

Хотелось бы добавить, что феномен фламенко — яркий пример того, как элементы местной культуры простолюдинов с брожением времени превращаются в сокровища мировой классики.

Фламенко нельзя поставить в один ряд с Моцартом, Глинкой, венским вальсом или Пушкиным, но нетленность заложенных в нем принципов не подвергается сомнению. Пронеся народную мудрость сквозь века, Cante Flamenco и сейчас делится с нашими современниками своей, казалось бы, нехитрой идеологией: все человеческие горести и страдания оправданы существованием любви. В этом, пожалуй, и заключен исторический парадокс данного явления: люди, не имеющие отношения к христианству, выводят для себя его основной постулат — «Бог есть любовь». «Вот он — конечный вывод всех бесчисленных Cante Jondo: сильнее смерти только любовь» [там же, с. 423].

Этимология данного термина доподлинно неизвестна. Несмотря на труды исследователей по всему миру, до сих пор не найдено подлинного значения. Существует немалое количество предположений происхождения слова «фламенко», здесь представлены, на мой взгляд, самые распространенные версии.

1. Жаргонное слово XVIII в. арабского происхождения. Имело статус нецензурного выражения, поэтому не употреблялось в литературных произведениях.

2. Доподлинно известно, что название цыган из Севильи и Кадиса того времени — «flamencos», которое с течением времени превратилось в «gitano andaluzado» («цыган, натурализовавшийся в Андалусии»). Хитаны (gitanos, египтяне) — цыгане Западной Европы, в отличие от ромов, населявших восточные земли. Исходя из данной версии «Cante flamenco» означает не что иное, как «пение андалусских цыган».

3. Существует ряд версий, связывающий фламенко с выходцами из Фландрии. В 1517 г. в Испании под именем Карлоса I был коронован новый монарх. Мы, конечно же, говорим о Карле V Габсбурге (1500—1558), императоре «Священной Римской империи». Будучи сыном испанской инфанты Хуаны и герцога Бургундского Филиппа, он родился и вырос во владениях отца.

Вместе с королем в новые земли прибыли его вассалы из Фландрии, и невзлюбившее их местное население начало именовать фламандским любое проявление грубого поведения.

По другой трактовке, некоторые из этих самых вассалов очень неплохо вписались в реалии испанской жизни. Часть из

них до того хорошо пела соборные капеллы, что слава «певцов из Фландрии» распространилась по территории всей страны и называть их стали «певцами фламенко».

Широкое распространение слово «flamenco» получило только в конце XVIII в. Первым литературным свидетельством его существования считается сонет Хуана Игнасио Гонсалес дель Кастильо (1763—1800) «El Soldado fanfarron» (1785), где этот термин является синонимом «ножа», отсюда *cuchillo de Flandes* (нож из Фландрии).

4. Самой романтической, но оттого не менее правдоподобной является гипотеза о родстве «flamenco» с хорошо известной всем птицей. На такой вывод наталкивает идентичность написания названия танца слова и фламинго (*исп.* flamenco). Развивая подобную теорию, можно предположить, что танцоров называли так по причине их яркого одевания и замысловатых, но вместе с тем плавных па.

5. Более простое объяснение связывает этот термин с немецким *flammen* — «пылать», иногда с латинским *flamma* — «огонь, пламя». Что следует из «зажигательного» характера хореографической составляющей фламенко.

Первое официальное литературное упоминание относится к 1789 г. (*Cartas Marreucas. Del Cadahalso*). Данное произведение связано с именем Тию Луиса эль де ла Хулиана — цыгана, исполняющего *Cante Flamenco*. Справедливости ради надо отметить, что вплоть до XX в. фламенко было прерогативой исключительно цыганского народа. Несмотря на то, что многочисленные исследователи на протяжении десятилетий занимались проблематикой стилей, происхождения и традиций фламенко, подобные изыскания не имели отдельного места в искусствоведении. Лишь в 1955 г. вышла книга Гонсалеса Климента, положившая начало фламенкологии как науке.

В работах Иполито Росси (фламенколог XX в. Одна из самых знаменитых и читаемых книг — «*Teoria del cante jondo*») мы можем встретить другие наименования данного художественно-стиля: *cante jondo*, *cante andaluz*, *cante gitano*. По его же мнению, термин *Cante flamenco* хоть и не точен (С. Ф. широко распространено и за пределами Андалусии, помимо пения включает в себя еще танец и гитарный аккомпанемент), но наиболее удобен

в использовании, так как захватывает все частные проявления рассматриваемого культурного феномена.

Также большой популярностью пользуется наименование «Cante Jondo» («глубокое пение»). Данный термин означает только пение и является более ранней частью Cante Flamenco. Протяжные, глубокие звуки пения проникают в самую душу и позволяют прочувствовать все переживания исполнителя. «Этому наследству цены нет, и оно под стать тому имени, которым окрестил его наш народ. Глубокое, глубинное. Оно поистине глубокое, глубже всех бездн и морей, много глубже сердца, в котором сегодня звучит, и голоса, в котором воскресает, — оно почти бездонно. Оно идет от незапамятных времен, пересекая могильники веков и листопады бурь. Идет от первого плача и первого поцелуя» [там же, с. 398].

К Cante Jondo относятся наиболее популярные стили фламенко: Tona, Solea, Fandango, Seguirya. Мануэль де Фалья (1876—1946, композитор, музыковед), придерживающийся концепции индийского происхождения цыган, полагал, что Seguirya пронизана уникальными элементами культуры этого кочевого народа. Cante Jondo вобрал в себя черты византийской литургической музыки и мотивов, сохранившихся в Марокко, Тунисе и Алжире, где эти песни называются «музыкой гранадских мавров».

Разнообразием отличаются не только музыкальные стили, но и стихи фламенко. Исполнители быстро отзывались за зов времени и с легкостью заменяли любовную лирику военно-патриотическими строчками. В этих песнях можно найти и следы сражений с Наполеоном, и гражданской войны 1936 года. Своеобразие каждого вида Cante Jondo обусловлено географией его рождения. Например, malagena (Малага), королева фламенко, представляет из себя короткую, трогательную до слез песню, количество ее вариаций поистине нескончаемо. Granadina в Гранаде, sevillanas в Севилье (для нее характерны хорошо известные нам возгласы «Оле!»), soleares от soledad «одиночество» и т.д.; Seguirya (синтез цыганских и арабских мотивов, знаменует собой начало праздника); Farruca (ода мужеству и храбрости).

Сложный и энергичный характер фламенко может объяснить удивительная история его происхождения. Родина фламенко — Андалусия (*исп.* Andalucía, *лат.* Vandalitia). В состав

этого региона входят такие провинции, как Альмерия, Кадис, Кордова, Гранада, Уэльв, Хаэн. Неудивительно, что на этой земле зародился один из самых ярких и экспрессивных видов искусства, ведь, как известно, Андалусия являет собой квинтэссенцию различных культур и традиций. Иберийские племена, финикийцы, греки, византийцы и, конечно же, арабы — все они успели пожить в этих живописных краях и оставить там частички своего неповторимого колорита. Что интересно, у большинства народов мира типичный испанец ассоциируется именно с жителями юго-западной оконечности Европы: сомбреро и широкие пояса у мужчин, цветы в темных волосах местных красавиц.

В XV в. Испанию накрывает волна цыганской эмиграции. Причина такого массового «наплыва» на территорию Западной Европы до сих пор до конца не ясна: то ли этому поспособствовало пошатнувшееся положение Византийской империи, сотрясающейся под натиском турок; то ли какая-то отдельная часть цыган-авантюристов решила продолжить свой путь на Запад, объясняя это тем, что Папа Римский обрек их на семилетнее скитание за вероотступничество. Также есть мнение, что документ, разрешающий въезд цыган на территорию Испании, был подписан Альфонсом V Великодушным Арагонским (1394—1458) в 1425 г. Он представлял собой что-то вроде коллективного паспорта, предназначенного для некоего цыганского рода, глава которого упоминался как «Juan de Egipto Menor», что послужило толчком для развития теории о связи этого народа и страны фараонов. Апеллируя к этому факту, местное население, стало называть приезжих египтянами (*egiptanos*, *gitanos*, *gipsy*), имя это укрепилось за цыганами, и по сей день на территории Западной Европы их зовут не иначе, как *gitanos*. Справедливости ради надо заметить, что современные исследователи пришли к консенсусу, что родиной кочевников все же является Индия. Документ сей был выдан сроком на три месяца с целью помощи в осуществлении паломничества цыган в Сантьяго-де-Компостела. Но, по всей видимости, «гости», как это часто бывает, решили немного задержаться. Нас же сей факт интересует с точки зрения появления кочевников на земле мавров.

Так или иначе, но Испания, наравне с другими европейскими государствами, получила возможность поближе познакомиться с весьма интересной культурой цыганского народа.

Поселившись на юге страны, беженцы оказались в неоднородной культурной среде, которая соединяла в себе мавританские, еврейские и непосредственно испанские традиции. Цыгане, как народ, быстро впитывающий и усваивающий чужие культурные реалии, вобрала в себя местные особенности, что нашло свое отражение в новом художественном самовыражении. Таким образом, где-то на пересечении этих, казалось бы, несовместимых менталитетов, зародилось фламенко.

Хотя фламенко и является плодом, выросшим на богатой культурными элементами испанской почве, и во многом представляет собой национальный продукт, не следует забывать, что цыгане стали неотъемлемой частью данного феномена. Поэтому нет ничего удивительного в связи истории Cante Flamenco и судьбе кочевников, осевших в испанских землях. Отказ принять католичество и любовь некоторых цыган к воровству послужили основаниями для многовековых гонений, когда же правители смягчились (XVIII в.), изгнанники вышли из подполья, а вместе с ними и уникальное видение испанской культуры. Новая струя в искусстве вызвала отклик в сердцах представителей всех социальных слоев, и волшебные ритмы Cante Flamenco разлились по всем уголкам Испании.

Изначально цитаделью фламенко было патио (patio — внутренней двор, соединяющий несколько квартир, традиционно служивший для всевозможных празднований и семейных торжеств). К концу XVIII в. фламенко «захватывает» таверны (colmaos) и городские улицы. Исполнитель превращается из любителя танцев в настоящего профессионала, получающего деньги за свое ремесло.

1842 г. ознаменовался открытием первого артистического кафе в Севилье, где фламенко впервые вышло на сцену к широкой публике. Но успех, как это часто бывает, вскоре сменился упадком. К середине XIX в. подобные кафе, а за ними и мастерство фламенко, начинают приходить в упадок. И вскоре зрители забывают о столь чудесном и экспрессивном выражении чувств вплоть до XX в. Возрождению Cante Flamenco немало поспособствовали композитор Мануэль де Фалья и упомянутый выше Федерико Гарсиа Лорка. В 1922 г. они организовали фестиваль Cante Jondo, с целью поиска новых талантов, которые бы точно пере-



давали суть народного искусства, надо ли говорить, что «профессионалы» к конкурсу не допускались. В то время мероприятие не получило ожидаемого резонанса, но через недолгий промежуток времени подобные фестивали стали проходить по всей территории Испании, поддерживаемые интересом публики к истинному народному искусству. В 50-х гг. начали создаваться кафе — театры (tablaos) со специальной сценой для исполнения фламенко.

На сегодняшний день центром фламенко является Нижняя Андалусия: провинция Кадис и южная часть провинции Севилья, главным образом Триана (квартал на правом берегу Гвадалквивира), города Херес-де-ла-Фронтера и Кадис. Эта небольшая, особенно по меркам нашей страны, территория является сердцем фламенко. Она породила на свет основную массу его видов (коих насчитывается более 50 наименований): toña, sigüiriya, solea, saeta. Второй круг «заражения» фламенко (aflamencada) охватывает провинции Малага, Уэльва, Гранада, Альмерия, Кордова, Хаэн. Здесь наибольшей популярностью пользуются такие жанры, как verdiales, rondena, malagena, granadina, habanera. Далее по степени распространения следуют эстремадурская (до Вальядолида на севере и Саламанки) и ламанчская (до Мадрида) зоны и, конечно же, не забудем упомянуть Барселону. К тому же ансамбли фламенко активно путешествуют по мировым театрам, «захватывая» в вихрь своего головокружительного танца все новые и новые народы и земли. Современное Cante Flamenco отличает «примесь» других жанров: рока, румбы и джаза. Однако, становясь экспериментальным видом искусства, фламенко всегда оставляет за собой свою самобытность.

Фламенко очень популярно и в России, во многом благодаря педагогу ГИТИСа по хореографии, Валентине Пахомовой. Именно с ее помощью в 1989 г. в Москве была создана первая в России школа и ансамбль фламенко LOS DE MOSCU. Конечно, сегодня подобных заведений в разы больше и научиться нескольшким па можно где угодно. Успех Flamenco в нашей стране объяснить очень просто. Во-первых, историческая память еще жива, и она хранит в себе трепетное отношение к богатству цыганской культуры, а во-вторых, фламенко не признает полутон (все или ничего, смерть или любовь и т.д.), что очень удачно гармонирует со славянским менталитетом.



Характерным отличием фламенко является zapateado (*исп.* zapato — башмак. Отбивание ритма каблуками). Изначально zapateado считалось мужской прерогативой, в то время как женщина могла похвастаться плавными, завораживающими движениями рук. Сегодня подобное разделение не актуально и, как мы сами могли убедиться, женщины помимо права носить брюки получили возможность «забивать» свои неурядицы каблуками в пол. Одними из основных инструментов танцора также являются taconco (пристукивание каблуками), palmas sordas (хлопки ладонями) и pitas (шелканье пальцами). Кастаньеты же, вопреки мнению большинства обывателей, недавнее нововведение, пришедшее из другого традиционного андалусского танца. Впрочем, zapateado тоже появилось не так давно, лишь во второй половине XIX в. (до этого цыгане исполняли танцевальные па босиком). Возвращаясь к кастаньетам, необходимо заметить, что исполнители часто от них отказываются, так как считают, что свободные руки являются залогом необходимой для данного вида искусства импровизации.

Исполнительницу Cante Flamenco можно отличить по так называемому bata de cola, длинные юбки в пол, украшенные множеством оборок и воланов, часто в горошек. Также характерным для женского наряда считается мантон — шаль с длинными кистями. Эволюционировавший прототип классического цыганского платья. Конечно же, не забудем про традиционный большой веер. Что же касается мужчин, то для них характерны темные брюки с широким поясом, белая рубашка с широкими рукавами и иногда болеро (chaleco). Если же женщина рискнет исполнить традиционно мужской вид танца, например, farruca или zapateado, то она вполне может позволить себе надеть мужской костюм.

Говоря о фламенко, невозможно не упомянуть о Duende (*исп.* «дух») — это и есть тот неукротимый невидимый дух исполнителя. Duende — магия, гипнотизирующая взгляды, сила, пронизывающая и заставляющая содрогаться зрителя. Фламенко — не просто танец, а его исполнитель — не просто танцор или певец. Он рассказчик, маг и чародей, под воздействием которого человек может прочувствовать все, что тот ему захочет поведать. Неудивительно, что именно фламенко может похвастаться подобной экспрессией, ведь Duende возможен лишь там, где нет

жестких рамок и обязательных, выверенных движений, выстроенных в четкой последовательности. Мы говорим о танце-импровизации, выражающем глубинные эмоции человеческого естества, в котором важнее, что ты скажешь, а не то, как правильно ты это сделаешь. Будучи изначально сугубо народным феноменом, как мы уже знаем, фламенко исполнялся «любителями» для своих родственников и друзей, что безусловно добавило ему искренности и свободы в художественном выражении. «В Андалузии “дуэнде” называют трепет удовольствия, сладостную боль, ощущаемые теми, кто танцует, или поет, или же делает что-либо, вкладывая в это душу» [7, с. 15]. Неудивительно, что *Canty Flamenco* столь популярен в наши дни. При всей скромности его атрибутики, он позволяет с лихвой выразить все накопившиеся негативные эмоции при этом, что немаловажно, не задев чувства окружающих. Если бы в наше непростое время люди чаще избирали подобный способ борьбы со стрессом, «ужасы современности» отступили бы на второй план, и жизнь человечества, если бы не стала легче, то красочней и оптимистичней уж наверняка.

#### Литература

1. *Грицак Е. Н.* Мадрид и Толедо. [Текст] // Е. Н. Грицак. М., 2005.
2. *Крейн Ю.* Мануэль де Фалья. [Текст] // Ю. Крейн. М., 1960.
3. *Лорка Ф. Г.* Избранные произведения / Пер. Грибанова А. В 2-х т. [Текст] // Ф. Г. Лорка. М., 1976.
4. *Мартынов И.* Музыка Испании. [Текст] // И. Мартынов. М., 1977.
5. Музыкальная энциклопедия / Под ред. Келдыша Ю. В. [Текст] // Ю. В. Келдыш. М., 1973—1982.
6. Письма Ф. Гарсиа Лорки Мануэлю де Фалье // Гарсиа Лорка Ф. Самая печальная радость... Художественная публицистика. М., 1987.
7. *Симорра Б.* Фламенко, легенда и действительность [Текст] // Б. Симорра // Гитарист. 1993. № 2.
8. *Hess C. A.* Manuel De Falla and Modernism in Spain. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
9. *Hess C. A.* Sacred passions: the life and music of Manuel de Falla. New York — Oxford UP, 2005.

10. *Martinez E.* Flamenco... All you wanted to know. — Mel Bay Publications Inc, 2003.
11. *Rossy H.* Teoria del cante jondo. — CREDSA, 1966.

## References

1. Gricak E. N. *Madrid i Toledo* [Madrid and Toledo]. M., 2005.
2. Krejn Ju. *Manujel' de Fal'ja* [Manuel de Falla]. M., 1960.
3. Lorca F. G. *Izbrannye proizvedenija* // Per. Gribanova A [Selected works in 2 vols. // Translated by A. Gribanov]. V 2-h tt. M., 1976.
4. Martynov I. *Muzyka Ispanii* [The music of Spain]. M., 1977.
5. *Muzykal'naja jenciklopedija / Pod red. Keldysha Ju* [The Musical Encyclopaedia / Ed. by Yu. V. Keldysh]. V. M., 1973—1982.
6. *Pis'ma F. Garsia Lorki Manujelju de Fal'e // Samaja pechal'naja radost'... Hudozhestvennaja publicistika* [The letters of Frederico Garcia Lorca to Manuel de Falla // The most sorrowful joy.. Narrative journalism]. M., 1987.
7. Simorra B. *Flamenko, legenda i dejstvitel'nost' // Gitarist* [Flamenco: legend and reality // The Guitarist]. 1993, № 2.
8. *Hess C. A.* Manuel De Falla and Modernism in Spain. Chicago. — University of Chicago Press, 2001.
9. *Hess C. A.* Sacred passions: the life and music of Manuel de Falla. New York — Oxford UP, 2005.
10. *Martinez E.* Flamenco... All you wanted to know. — Mel Bay Publications Inc, 2003.
11. *Rossy H.* Teoria del cante jondo. — CREDSA, 1966.

### **Данные об авторе:**

*Иванова Мария Александровна* — аспирант Института всеобщей истории РАН. E-mail: [maria.iwanowa@gmail.com](mailto:maria.iwanowa@gmail.com).

### **Data about the author:**

*Ivanova M. A.* — postgraduate student, Institute of World History, Russian Academy of Sciences. E-mail: [maria.iwanowa@gmail.com](mailto:maria.iwanowa@gmail.com).

Художник *С. Архангельский*  
Редактор *С. Колесниченко*  
Корректор *Н. Медведева*  
Оригинал-макет *О. Белковой*

***Адрес редакции и издателя***

Россия. 125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6,  
Российский университет театрального искусства – ГИТИС,  
Издательство «ГИТИС»  
Тел.: (495) 690-35-89, e-mail: kniga2@gitis.net

***Адрес распространителя***

Объединенный каталог «Пресса России» — индекс №41238  
Электронный каталог «Российская периодика» (ЭК)  
[www.palt.ru](http://www.palt.ru)  
Издательский дом «Экономическая газета»  
124319 Москва, ул. Черняховского, д. 16.  
тел.(495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 6. 06.13. Формат 60х90/16  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 11,75. Заказ №  
Отпечатано с готового оригинал-макета  
в ППП «Типография “Наука”»  
121099 Москва, Шубинский пер., 6