

РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА—
ГИТИС

театр

живопись

КИНО

музыка

4•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 — фотография «ГИТИС» Светослава Пузикова

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

Ю. Б. Большакова ЖИЗНЕОПИСАНИЕ С. С. МОКУЛЬСКОГО, СОСТАВЛЕННОЕ ИМ САМИМ (1921—1949) (По неопубликованным архивным материалам)	9
Н. М. Тарабукин ЗРИТЕЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ В ГОСТИМЕ	17
А. А. Бармак РЕЖИССЕР, АКТЕР И СЛОВО В ОПЕРЕ	31
Д. Г. Ливнев К ВОПРОСУ ПЕРЕХОДА КО ВТОРОМУ КУРСУ ОБУЧЕНИЯ АКТЁРСКОЙ ПРОФЕССИИ	55
Г. А. Вострова НЕЗНАКОМЫЙ, НО ОПОЗНАВАЕМЫЙ НИКОЛАЙ ЕВРЕИНОВ	92
С. И. Гордеев ЛЕСЬ КУРБАС — РЕФОРМАТОР УКРАИНСКОГО ТЕАТРА	109
М. А. Разночинцева РОЛЬ ПЛАСТИКИ (СЦЕНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ) В ОБУЧЕНИИ АКТЕРСКОЙ ПРОФЕССИИ	121
С. И. Ефимова «ХОРОШО СДЕЛАННАЯ ПЬЕСА» И ДРАМАТУРГИЯ ЖОРЖА ФЕЙДО И САША ГИТРИ	130
Е. А. Артамонова ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ В СЕВИЛЬЕ XVI ВЕКА ПРАЗДНИКА ТЕЛА ГОСПОДНЯ	144

ЖИВОПИСЬ

Н. А. Архарова

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ВАСИЛИЯ СИТНИКОВА
И ЕГО ШКОЛА В 1960—1970-х ГОДАХ161

КИНО

А. М. Буров

ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОВТОРЕНИЯ
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ И ЗАРУБЕЖНОМ АВАНГАРДНОМ
КИНЕМАТОГРАФЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА171

МУЗЫКА

А. В. Буданов

КОМУ ЖЕ ПОДВЛАСТНА МОДЕРНИЗАЦИЯ
СОВРЕМЕННОЙ ОПЕРЫ?191

Russian University of Theatre Arts (GITIS)

THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC

Quarterly review

Established in 2008

THEATRE

Yu. Bolshakova

THE LIFE OF S.S. MOKULSKY WRITTEN
BY HIMSELF (1921—1949)
(Based on archive materials)9

N.Tarabukin

SCENOGRAPHY IN GOSTIM17

A. Barmak

OPERA: DIRECTOR, SINGING ACTOR, WORD31

D. Livnev

SECOND YEAR OF ACTOR TRAINING55

G. Vostrova

NIKOLAI EVREINOV:
UNFAMILIAR BUT YET RECOGNISABLE92

S. Gordeev

LES KURBAS AS A REFORMER
OF THE UKRANIAN THEATRE109

M. Raznochintseva

THE ROLE OF PLASTIQUE (STAGE MOVEMENT)
IN ACTOR TRAINING121

S. Efimova

A “WELL-MADE PLAY” AND THE DRAMATURGY
OF G.FEYDEAU AND S.GUITRY130

E. Artamonova CORPUS CHRISTI CELEBRATIONS IN XVI CENTURY SEVILLE: ORGANISATION AND FINANCING	144
--	-----

FINE ARTS

N. Arkharova THE UNIVERSE OF VASILY SITNIKOV AND HIS SCHOOL IN THE 1960-70'S	161
---	-----

CINEMA

A. Burov ARTISTIC REPETITION PRINCIPLES IN AVANT-GARDE CINEMA IN THE 1ST HALF OF THE XX CENTYRY	171
---	-----

MUSIC

A. Budanov WHO HAS A HOLD ON THE MODERNISATION OF THE MODERN OPERA?	191
--	-----

■ *meamp*

Ю. Б. Большакова

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

**ЖИЗНЕОПИСАНИЕ С. С. МОКУЛЬСКОГО,
СОСТАВЛЕННОЕ ИМ САМИМ (1921—1949)
(По неопубликованным архивным материалам)**

Аннотация:

Статья представляет исследование, проведенное в архивах РГАЛИ с целью выявления новых биографических сведений о выдающемся ученом-театроведе С. С. Мокульском. Эти сведения были обнаружены в собственноручно составляемых им на протяжении всей своей жизни автобиографиях.

Ключевые слова: Мокульский, биография, РГАЛИ.

Yu. Bolshakova

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

**THE LIFE OF S.S. MOKULSKY WRITTEN
BY HIMSELF (1921—1949)
(Based on archive materials)**

Abstract:

The article presents the results of a research conducted in RGALI (Russian State Archive of Literature and Art) aimed at discovering previously unknown biographical data about a renowned theatre historian S.S. Mokulsky. These details were retrieved by the author of the article in S. Mokulsky's memoirs that he was dutifully keeping throughout his life.

Key words: S. Mokulsky, biography, RGALI (Russian State Archive of Literature and Art).

В РГАЛИ, в личном фонде С. С. Мокульского (Ф. 2342. Оп.1), работавшего в ГИТИСе с 1943 по декабрь 1948 года директором, затем профессором и с 1950 года по январь 1960 года заведующим кафедрой зарубежного театра собрано семь автобиографий (Ед. хр.349. Л.1—16), созданных им по разным случаям с 1921 по 1949 год. Возможно, ему пришлось написать их гораздо больше.

Но эти, сохранные им до конца своей жизни, вывезенные им из блокадного Ленинграда (после его смерти в 1960 году вдова передала его личный архив в ЦГАЛИ), фиксируют его профессионально-жизненный путь под разными углами зрения, так как некоторые из них были ответом на вопросы профильных анкет, к примеру, «по схеме Учраспреда Уполнаркомпроса» 1929 года, или как автобиография, составленная в 1939 году, по всей вероятности, перед вступлением в кандидаты ВКП (б), в которой он дает компетентным органам разъяснения о связях и отношениях со своими родственниками. Приводимые им сведения о себе нигде не вступают в противоречия, но есть фактор «умалчивания» и сообщения ТОЛЬКО требуемых сведений. Особенно это касается родственников. Ни в одной из автобиографий не указано полностью имя отца, имя и фамилия матери, брата и сестры, племянницы, а также упоминаемых родственников по отцу в Варшаве. Это максимально БЕЗЫМЯННАЯ автобиография — ни одного имени учителя, профессора, коллеги, сослуживца, ни единого следа «для компетентных органов» и иных интересующихся, по которому можно пойти. Не исключено, что, создавая свою биографию в 1939 году, Мокульский уже знал о смерти матери в Польше, фрагмент фразы «с начала германо-польской войны потерял ее след» не вписывается в общий стиль данного изложения, но несет большую эмоциональную нагрузку. В автобиографии 1949 года он пишет просто: «мать умерла в 1939 году». Но все, что упоминает или умалчивает Мокульский в автобиографиях, направлено на то, чтобы не навести, даже случайно, «на след» других людей, если серьезно примутся изучать его биографию. Единственное имя, которое он однажды упоминает в автобиографии 1939 года — К. А. Марджанов (умер в 1933 г.), свидетельствуя о его работе по созданию украинских театров. Марджанов тоже в 1919 году покинул Киев, уехав в Петроград, тогда как Мокульский с матерью уехали в Крым.

При создании посмертного сборника его работ «О театре», вышедшего в 1963 году и содержащего обширный биографический очерк, а также подробный перечень публикаций, не все биографические сведения могли быть включены. Изучение архивного материала позволяет восполнить ряд пробелов в его биографии и дает новые сведения, характеризующие незауряд-

ную человеческую личность Мокульского. Цель данной работы — восполнить те «белые пятна» биографии, сведения о которых изложены «из первых уст» — то есть самим Мокульским, как он хотел это оставить в истории.

Выражаю большую благодарность сотрудникам РГАЛИ и особенно Дмитрию Викторовичу Неустроеву за помощь в работе.

Перечень автобиографий, хранящихся в РГАЛИ. Ф. 2342. Оп.1. Ед. хр. 349. Л. 1–16. Автобиографии содержат личную рукописную подпись С.11.1939).

1. 4 октября 1921 г. Симферополь. Рукописный автограф. (Л.1–3). Озаглавлен «Опросный лист для научных деятелей, зарегистрированных Комиссией по улучшению быта ученых (КУБУ)».

2. 1925. Ленинград. Машинописная копия. Озаглавлена «Жизнеописание С. С. Мокульского» (Л. 4–6).

3. 3 октября 1929 г. Ленинград. Рукописный подлинник, озаглавлена «Автобиография ученого секретаря Г.И.И.И. С. С. Мокульского» по схеме Учраспреда Уполнаркомпроса)» (Л. 7–8).

4. 14 января 1935 г. Ленинград. Машинопись. Озаглавлена «Добавление к жизнеописанию С.С. Мокульского». (Л. 9)

5. 2 декабря 1938 г. Ленинград. «Автобиография С. С. Мокульского». Рукописный автограф. (Л. 10)

6. 17 ноября 1939 г. Машинопись, дата проставлена от руки. Кроме того, поправка от руки на первой странице (уточнение дня и месяца смерти отца — зачеркнуто «в августе», проставлено «16 (29) сентября»). Озаглавлена «Автобиография С. С. Мокульского». (Л.11–15)

7. 14 марта 1949 г. Машинопись. Озаглавлена «Автобиография С. С. Мокульского». (Л.16)

АВТОБИОГРАФИЯ

Родился в Тифлисе 25 июля 1896 года. Детство провел в Киеве, здесь же получил среднее и высшее образование. Закончил с золотой медалью Вторую киевскую гимназию и с золотой медалью романо-германское отделение историко-филологического факультета Киевского университета. По окончании состоял профессорским стипендиатом.

Происхожу из военной семьи. Отец — военный юрист, дослужившийся до чина генерала, по должности носил звание потомственного дворянина. Никаким недвижимым имуществом не владел и жил на получаемое жалованье. Потому материальное положение семьи было среднее. Уже в бытность студентом Киевского университета (1914—1918) я стал зарабатывать на жизнь сначала частными уроками, затем — сотрудничеством в газетах и журналах. По окончании университета был оставлен для подготовки к профессорскому званию и получал стипендию в размере 100 руб. в месяц. В это время я уже никакой материальной поддержкой от отца не пользовался, так как он вышел в отставку и жил на пенсию.

Отец служил в военно-судебном ведомстве. Военный судья, а затем военный прокурор. Служил в Тифлисе, Киеве, во время Мировой войны — военный прокурор Кавказского фронта, после Февральской революции вышел в отставку в чине генерал-лейтенанта, переехал в Киев, где умер 16 (29) октября 1919 г. от брюшного тифа.

Отец был обрусевшим поляком. А мать русская; в семье говорили всегда на русском языке, вследствие чего польским языком я не владею, в Польше никогда не был. Считаю себя русским.

В старой армии я не служил, так как пользовался отсрочкой как студент. Во время империалистической войны, когда подошла моя очередь к призыву, как студент, я поступил в военно-инженерное училище в Киеве (1916), но в первую же неделю пребывания в нем, заболел крупозным воспалением легких, осложнившимся гнойным плевритом. После тяжелой операции (резекция восьмого ребра), я был признан к военной службе непригодным (получил, так называемый, «белый билет») и затем регулярно освобождался от всех призывов в армию как во время империалистической, так и во время гражданской войны.

С матерью своей я расстался в 1921 году, когда она уехала из Ялты сначала в Киев, затем в Варшаву к родственникам моего покойного отца. Там моя мать первое время давала уроки, а затем ввиду преклонного возраста (ей свыше 70 лет) (1939 г. — Ю. Б.) вынуждена была прекратить работу, и стала сильно нуждаться.

Я посылал ей деньги, пока это было возможно. До самого последнего времени я изредка переписывался с ней, с начала германопольской войны потерял ее след (ноябрь 1939 г. — Ю. Б.).

Родственники отца (мать, сестра и братья) всегда жили в Варшаве и окрестных городах, но сношений с ними наша семья почти не поддерживала (1939 г. — Ю. Б.). В настоящее время (1949 г. — Ю. Б.) жива, кажется, одна моя тетка, сестра отца. Переписки с ней я не поддерживаю.

Семья наша состояла помимо родителей и меня, из старшей сестры, которая умерла восемь лет тому назад (1931 г. — Ю. Б.), и младшего брата, который тоже стал научным работником, преподавателем Киевского университета.

Я никогда не был с ним особенно близок и последние семь лет с ним совершенно не переписывался. Недавно я узнал о том, что он был в конце 1937 года арестован и выслан в неизвестном мне направлении, будучи осужден по статье 58, параграф 10 Уголовного Кодекса. Сообщила мне об этом его домработница, на попечении которой осталась пятилетняя дочка брата. Так как она не имела средств содержать девочку, то я с осени 1939 года высылаю ей деньги для поддержания ребенка.

После захвата Киева бандами Деникина в августе 1919 года, я, после смерти отца, случившейся в этом же месяце, вскоре уехал с матерью для лечения, начавшегося у меня туберкулеза легких в Крым (Ялту). Отпуск для лечения я получил от университета, но вернуться в Киев уже не мог ввиду того, что Крым был в процессе гражданской войны отрезан от Украины. В бытность в Крыму был прикомандирован в качестве профессорского стипендиата к Крымскому университету в Симферополе. С 1921 по 1923 годы преподавал в Симферопольском университете.

Ни в каких политических партиях ни до Революции, ни после нее не состоял. В бытность студентом старшего курса Университета в 1917 году принимал участие в студенческом движении, направленном к оздоровлению и реорганизации Киевского университета, причем примыкал к социалистическому крылу киевского студенчества, но в качестве «беспар-

тийного социалиста». В качестве такового входил в Совет студенческих депутатов в Киеве в 1917 году. С 1917 года состоял членом профсоюза Тружеников Театра (как театральный критик) и отсюда автоматически перешел затем в союз Работников искусств, в котором состоял с момента его основания. Был членом инициативной группы по организации в Киеве Драматической консерватории, а затем и членом ее Правления. В 1919 году был одним из организаторов в Киеве Театральной академии, а затем заместителем председателя ее правления. Театральная академия была организована при ближайшем участии К. А. Марджанова, который был в то время комиссар Государственных театров Украины.

Прожил там четыре года (1919—1923), в том числе два года (1919—1921) при белогвардейской власти (сначала Деникина, потом Врангеля).

При белых — государственных должностей не занимал, преподавал в Ялтинской частной театральной школе, Ялтинском народном университете. После окончательного перехода Крыма в руки Советской власти я был тотчас же приглашен на работу в Ялтинский отдел народного образования. С осени 1921 года переехал в Симферополь, где стал доцентом Крымского университета на кафедре западноевропейской литературы. В 1922—1923 годах состоял Председателем худсовета Советского показательного театра в Симферополе.

В 1923 году переехал в Ленинград, где жил с августа 1923 года по февраль 1942 года.

С 1923 года по 1934 год преподавал в Институте (техникуме) сценических искусств. Вернулся в ЦТУ в марте 1937 года, где организовал кафедру истории театра и литературы. После реорганизации ЦТУ в Ленинградский театральный институт я был назначен заместителем директора по научной и учебной работе и одновременно заведующим кафедрой искусствознания. Преподавал в Академии художеств (1931—1939), в Педагогическом институте им. Герцена (1935—1939), в ИФЛИ (ЛГУ).

Основным местом своей работы считаю Государственный институт истории искусств. Занимаемая мною в настоящее время должность ученого секретаря Института меня вполне удовлетворяет, и я считаю мое использование на этой должности, на

которое я был назначен в связи с реорганизацией ГИИИ, вполне целесообразным (1929 г. — Ю. Б.).

ГИИИ — 1923—1936.

В заключение моей автобиографии считаю необходимым сообщить сведения о моем семейном положении. Я был женат первый раз на Марии Абрамовне Ножниковой, дочери врача, с которой развелся в 1936 году. В том же году женился вторично на Надежде Иосифовне Екатерининской, дочери мелкого служащего (ныне пенсионера), являющейся студенткой Высших государственных курсов иностранных языков. Есть сын — Марк.

8 ноября 1939 года — кандидат ВКП(б). Декабрь 1940 года — член ВКП(б). По партийной линии я выполнял различные поручения городской и районной организаций сначала в Ленинграде, затем в Молотове и в Москве.

Я оставался в Ленинграде на своем посту в начале Великой Отечественной войны и перенес тяжелую ленинградскую зиму 1941/42 годов. В конце февраля 1942 года я эвакуировался из Ленинграда вместе с Ленинградским театральным институтом, прожил с институтом один месяц в Костроме, а затем отделился от него и поехал в город Молотов для воссоединения с семьей. В дальнейшем я не вернулся в Ленинградский театральный институт, так как он был направлен в Пятигорск, оказавшийся в зоне военных действий. В течение года с апреля 1942 года по апрель 1943 года я жил в Молотове и работал в качестве профессора, заведующего кафедрой всеобщей литературы в Молотовском педагогическом институте.

В апреле 1943 года я был вызван Комитетом по делам искусств при СНК СССР в Москву, где был назначен директором Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. В этой должности проработал пять с половиной лет до декабря 1948 года. После моего освобождения от должности директора ГИТИС я был оставлен в нем на должности профессора кафедры истории всеобщего театра. Кроме того, я работал в Москве в следующих учреждениях в Московском университете (профессор, 1943—1946), в ИИИ АН СССР (старший научный сотрудник 1944—1947), в Академии общественных наук при ЦК ВКП (б) — профессор с 1946 года.

Данные об авторе:

Большакова Юлия Борисовна — доцент кафедры продюсерства и менеджмента сценических искусств Российского университета театрального искусства –ГИТИС, заслуженный работник культуры РФ. E-mail: lidova@mail.ru

Data about the author

Bolshakova Yulia — docent, Department of management and producing of the performing arts, Russian University of Theatre Arts – GITIS, Merited Worker of Culture of the Russian Federation. E-mail: lidova@mail.ru

Н. М. Тарабукин

Москва, Россия

ЗРИТЕЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ В ГОСТИМе*

Аннотация:

Статья «Зрительное оформление в ГОСТИМе», была заказана театром к его десятилетию. Н.М Тарабукин излагает эволюцию оформления мейерхольдовских спектаклей 1920-х годов и является едва ли не первым аналитическим обзором хрестоматийных ныне для истории театра постановок мастера.

Ключевые слова: Тарабукин, ГОСТИМ, Мейерхольд, театральные мастерские.

N.Tarabukin

Moscow, Russia

SCENOGRAPHY IN GOSTIM

Abstract:

This article was originally commissioned by GOSTIM theatre led by V. Meyerhold to mark its 10th anniversary. N. Tarabukin outlines the evolution in the scenography of Meyerhold's stagings made in 1920's and constitutes one of the first theoretical works devoted to the analysis of the performances that have long since become iconic. The materials for the present article have been assembled by E. Korotkevich, professor, Chair of fine arts, Russian University of Theatre Arts -GITIS.

Key words: N. Tarabukin, GOSTIM, Meyerhold, theatre workshops.

Особенна ты действие развей!
Идут смотреть, так дай смотреть
полней.

Гёте «Фауст» (пер. В. Брюсова)

К 10-летию юбилею ТИМа

Описывать то, что у всех на глазах, устанавливать «исторический аспект» на явления, для которых еще не достаёт необхо-

* Статья подготовлена к печати профессором Е.Г. Короткевич.

димой дистанции времени — не входит в мою задачу. Я не предлагаю читателю «дневника» театра, а зову его к теоретическому синтезу, в аспекте которого можно было бы с наибольшей рельефностью усмотреть основную направленность театра.

Подобно тому, как напечатанный стих есть еще только «проблема» и свой художественный смысл приобретает в процессе произнесения, становясь помимо смыслового факта, также и ритмико-фонетической конструкцией, подобно этому и пьеса, «поставленная на сцене», не только слушается, но и пластически «лепится»... Пьеса, прочтенная с подмостков актерами, хотя бы в гриме и бутафорских костюмах, не приобретает значения спектакля, и должна быть отнесена к искусству декламации, а не к зрелищам.

Спектакль прежде всего смотрится. А театр прежде всего изобразительное искусство. Само название «спектакль» происходит от латинского *spectaculum*, что значит смотреть. И хотя в театральном обиходе имеется немало терминов, отмечающих своеобразие сценического искусства, но понятия, скрывающиеся за ними, редко приобретают конкретное воплощение. Начать хотя бы со слова «постановка». Пьеса «ставится». Афиша указывает на автора «постановки». Но с театральных подмостков мы чаще всего слышим пьесу, а «постановки», то есть ее композиционно-изобразительного оформления не видим.

Европейский театр уже давно утерял связь с лучшими традициями зрелищной культуры. Актер позабыл, что у него есть тело, а вокруг него пространственная среда, сосредоточив свое внимание на голосе и литературном тексте. А архитектор театрального здания, уже начиная с XVII века, начал возводить постройки не столько для зрелища, сколько для концерта. Феодално-дворянская культура создала условия для развития оперы и декламационной драматургии. А буржуазно-капиталистическая эпоха неудержимо стремилась к жанровому натурализму на сцене.

Заклученный в сцену-коробку, отрезанный от зрительного зала рампой, лишенный оркестры, *proscenium*'а и *parascenium*'ов актер был скован по рукам и ногам своим. И действие стало постепенно вымирать на подмостках европейского театра за последние два века. Актер из лицедея превратился в де-

кламатора, из действующего — в говорящего, а спектакль — из зрелища, которое смотрится, в концерт, который слушается.

Актер натуралистического театра XX века сделался крайне неподвижным и лишился былой выразительности. Он прекрасно умел сидеть, стоять, говорить и молчать. Все внимание его ушло на «подачу реплик», на разработку дикции. А тело костенело в неподвижности.

Таково было состояние театрального наследства в преддверии XX века. И вот когда перед новым режиссером встала проблема возрождения в театре «показа», в противоположность «сказу», современный режиссер и актер почувствовали всю тяжесть своего заключения в пределах сцены-коробки нынешнего театра, все несоответствие живого и движущегося человека с окружающими его холстами писанных декораций, всю ограниченность движения на плоской площадке сцены.

Новая тематика революционной драматургии с ее пафосом борьбы, динамикой и новым сценическим героем — массой, коллективом не вмещалась в русла бутафорских приемов буржуазного театра и диктовала режиссёру и художнику совершенно иные принципы оформления зрелища. Эволюция зрительного оформления спектакля в театре Мейерхольда и есть наглядно раскрытая история борьбы с оковами сцены-коробки, история постепенного разрушения портала, рампы, кулис с целью выйти на «вольный воздух» сценического пространства. *Plein air*¹ — вот устремленность Мейерхольда. Тот самый *plein air*, который был средой для актеров, выступавших на оркестрах театров Афин, Сиракуз, Помпеи, Рима. *Plein air*, элементы которого сохранялись в японском театре Кабуки, в итальянской *commedia dell'arte*, в английском театре времен Шекспира, в Испании XVII века. Это все «предки» Мейерхольда. Но он не восстанавливает прошлое, а продолжает его наиболее театральные традиции. *Plein air* раскрепощает актера, возвращает ему возможность более свободной и широкой ориентировки, разбивает цепи фронтальности, а вместе со всем этим возвращает телу лицедея утраченную гибкость, выразительность, миметичность.

¹ Пленэр, от фр. *en plein air* — «на открытом воздухе».

Но так как современное театральное здание совершенно не приспособлено ни для нового актера, ни для нового драматурга и зрителя, то в театре Мейерхольда на протяжении десятилетия идет упорная борьба с нынешней конструкцией здания. Все, что сделано в этом смысле, разумеется, паллиатив. Иначе и быть не может, ибо остов как сцены, с ее неподвижным порталом, так и зрительного зала остается незыблемым. Ныне перед театром, на исходе десятилетия его существования, со всей остротой встал вопрос о постройке нового здания.

Мейерхольд, работавший в свой «петербургский период» исключительно с художниками-живописцами и создавший на сцене театра Комиссаржевской и Александринского замечательные живописные «картины», ни разу не обратился к писанным на холсте декорациям в период существования московского театра его имени. Зрительное оформление первой постановки в театре Мейерхольда беспредметно рельефно. Если в ней много еще элементов живописи, то это не иллюзорная живопись, а «пространственная». Ставя «Зори» Верхарна, Мейерхольд обращается не к художнику «Мира искусства» Головину, а к В. Дмитриеву, который придал сцене беспредметное оформление. Это был 1920 год, год, когда Татлин демонстрировал свои «угловые рельефы повышенного (!) типа», а Митурич из плоскостей окрашенной фанеры строил свою «пространственную живопись». Принципы «контррельефов» и легли в основу зрительного оформления «Зорь». Кубы, цилиндры, изогнутые плоскости, окрашенные в локальные цвета и перерезанные прямыми линиями проволок, составляли изобразительный материал сцены. Сценическая площадка оставалась, однако, плоской. Кулисы сохранялась. Рельефные формы вещественного оформления были неподвижны и выполняли, по существу, функцию декораций. Но этой «супрематической» формой был брошен вызов плоским и иллюзорным декорациям. В ней нет ни конструктивизма, ни архитектурности, последовательно проведенных.

Как в живописи иллюзорная форма была заменена беспредметно-супрематической и кубистической, прежде чем художник пришел к конструктивизму, так и смысл переходного этапа от Головина к Поповой имеет постановка верхарновских «Зорь» в режиссерской работе Мейерхольда.

«Мистерия-Буфф» своей зрительной стороной перекидывает мост к конструктивизму. Пол сцены «смят». Сценическое пространство имеет три горизонтальных этажа, разворачивается в глубину и бежит, поднимаясь вверх, по параболе. Лестницы, переходы, площадки создают моменты для наиболее рельефной игры актера. Сценическое оформление «Мистерии-Буфф» можно считать в известной мере конструктивным. Здесь налицо элементы «установки». Она же заключает в себе и моменты архитектурного порядка. Ее можно рассматривать как ядро, из которого в дальнейшем стали развиваться две основные линии театра — конструктивизм и архитектурность. И тот, и другой моменты были налицо и в «Мистерии-Буфф», но оба они были в зачаточной и неразвитой форме. Много было здесь декоративного, бутафорского. Отсюда неотчетливая, смутная и по идее и по выражению формы пространства сцена. Но десять лет тому назад она звучала дерзновенно и вполне созвучно с другими видами искусства. Ее эхо отозвалась в ряде театров Москвы и покатилося по широкому приволью провинции и, может быть, как анахронизм звучит и сейчас где-нибудь в глухих углах.

Конструктивизм и архитектурность в театре Мейерхольда существуют до сих пор, находясь по отношению друг к другу в состоянии тезы и антитезы. Первые пять лет существования театра явно преобладает конструктивизм. Но, достигнув своего крайнего выражения в постановке «Земля дыбом», он начинает вырабатывать внутри себя ферменты своей антитезы и в постановке 1925 года «Бубус» архитектурность берет верх.

Для Мейерхольда, быть может, самого «властного» режиссера, какого только знал театр, актер все же никогда не превращался в «пешку». Раскрыть все возможности актерской пластики, поставить актера в такие условия сценического окружения, которые бы наилучшим образом способствовали проявлению его пластической индивидуальности — всегда было заботой Мейерхольда как режиссера. В период, так называемого «условного театра» сукна казались лучшим приемом для подобной задачи. В период, 1921—1922 годов для той же цели наиболее целесообразным считалась «конструкция», то есть такая «установка», которую можно назвать «станком» для игры актера. Как вытекает из его идеи, «станок» совершенно не связан с окружающим пространством сцены, сце-

нического пространства не оформляет и пространственным выражением не обладает. Но в искусстве новаторство не смеет сразу без всякого следа прежнее наследство. И традиции живописи, хотя бы и беспредметной, отразились на работе Л. Поповой. Нарочитая фронтальность конструкции «Рогоносца» бросается в глаза. Круги мельницы, белые буквы на черном фоне, красный цвет в сочетании с желтым и черным — все это моменты живописно-декоративные. В «установке» преобладает плоскостность и супрематизм. Своей легкостью и изяществом она вполне отвечает стилю фарса Кроммелинка. Но с точки зрения утилитарности конструкция в некоторых своих частях не выдерживает строгой критики. Указать хотя бы на дверь второго этажа и площадку за ней, куда принуждены уходить актеры и где они лишь с трудом помещаются.

Вещественное оформление «Смерти Тарелкина», сделанное в том же 1922 году В. Степановой, решительно порывает с декоративностью. Оно ограничивается трансформирующейся мебелью и несколькими вещами, появляющимися на сцене лишь по мере надобности. Белый цвет, в который окрашены все предметы, лишний раз подчеркивает, что живописно-декоративный момент совершенно устранен. Вещь, будет ли это стул, стол или что-либо иное, служит утилитарной цели: быть станком для актера. Но если в «Рогоносце» Л. Попова создала неподвижный станок-конструкцию, на которой играет актер, проявляя свои пластические возможности, то в «Тарелкине» налицо подвижной станок-вещь, который обыгрывает актер, выказывая свое пантомимическое остроумие. Я не буду оценивать выполнение задачи в «Тарелкине». Многие вещи хотелось бы видеть более эластичными в смысле трансформации. Но меня в данной статье интересует не оценка задач, а сами цели и принципы оформления. Лишнее указывать, что вещи-конструкции, созданные В. Степановой, не претендовали на оформление пространства сцены. Они не были связаны ни в какой мере с окружающим пространством площадки и могли выполнять свою функцию на любой плоскости.

После такого решительного шага на пути сценического конструктивизма следующая постановка не могла быть возвратом вспять. В «Земле дыбом» Л. Попова — конструктивист

вполне ортодоксальный. Живописная бутафория изгнана со сцены. Художница построила нечто, подобное подъемному «крану». Здесь тоже один цвет — красный. Кран «поднимает» актеров и дает возможность на ребрах его скелета лепить пластические сцены. Установка не связана с порталом. Она стоит на площадке сцены, так же, как она стояла непосредственно на земле в гастрольных спектаклях театра в районах Москвы.

Конструктивизм победил бутафорию, декоративность, живописность и архитектурность. На сцене восторжествовала машина. Плохо ли, хорошо ли сделанная — это другой вопрос, нас в данном случае мало интересующий. И надо признать, что такого рода оформление ничего общего с искусством не имело. Недаром работавшие над проектами таких установок отказывались именовать себя «художниками» и называли «конструкторами». Это были «установки» или вещи не искусства, а для искусства, для актера, для игры. Сами по себе они ничего не говорили и ничего не выражали. Да и в силу своей беспредметности, утилитарности и исключительно прикладного (для игры) значения и не «имели права» что-либо самостоятельно выражать.

Пространство сцены они не оформляли. Они лишь как всякая физическая вещь занимали (вытесняли) известный минимум пространства на сценической площадке. Поэтому не было необходимости «скрыть» кулисами выходы или «задником» прикрыть противоположную зрителям стену. Вполне последовательно отпал и занавес: сцена была ведь площадкой, а не театрально оформленным пространством.

Установка «Тарелкина» Степановой представляла собой конструкцию-вещь или сумму отдельных вещей, а установка «Земли дыбом» Поповой конструкцию-сооружение инженерного (отнюдь не архитектурного) порядка. И та, и другая были вне планов искусства. И та, и другая были утилитарными вещами. Только в первом случае это была машина-предмет, переносной и трансформирующийся, а во втором — неподвижное инженерное сооружение, подобно мосту или крану.

Характерно, что в случае ГОСТИМа все три установки («Рогоносец», «Тарелкин» и «Земля дыбом»), наиболее последовательно выражающие принципы конструктивизма, стоят не включенные в порталное оформление макета.

С «Леса» в театре Мейерхольда начался перелом. «Лес» в эволюции театра образует также рубеж между двумя периодами, как и «Зори». «Зорями» отмечается поворот от живописного иллюзионизма и богатой декоративности прежних работ Мейерхольда с художниками «Мира искусства» к беспредметничеству и утилитаризму в вещественном оформлении. «Лесом» полагается предел между беспредметным конструктивизмом, чистым утилитаризмом и эстетизмом, с одной стороны, и тенденциями к архитектурности, образности и, следовательно, художественности в принципах зрительного оформления театрального пространства — с другой.

Имея в виду конструктивные установки первого пятилетия существования театра можно было говорить о «вещественном» оформлении сцены. Во второе пятилетие начинают преобладать архитектурные тенденции. И больше оснований называть постановки не вещественным оформлением, а зрительным или, еще точнее, пространственным оформлением сцены. Для конструктивизма проблема пространства как проблема образа, идейно оправданного и внешне выраженного, — не существует. В наличии архитектурной тенденции перед художниками встает сложный вопрос оформления сценического пространства в целом, вопрос о придании этому пространству и стилистического единства, и выразительности. Конструктивизм в театре — это проблема инженерного порядка. Архитектурное оформление — это проблема образа, стиля, то есть проблема художественно-идеологического порядка. Конструктивизм на сцене сооружает «установку» для игры, архитектурность — создает «постановку» игры.

Во второй половине существования ГОСТИМа главным автором зрительного оформления спектакля становится Мейерхольд. Художник, техник и архитектор — консультанты и «выполнители заданий автора постановки», как гласят афиши. Это непосредственное вмешательство Мейерхольда в зрительное оформление сказывается на перемене курса. Конструктивизм выполнил все свои функции, и внутри него стали вырабатываться элементы антитезы. Спектакль — не только пантомимическая игра актера. Вещи на сцене служат не только «станками для игры». Они одновременно должны выразить смысловую функцию пьесы. Они не только механизмы, но и образы. Не только

вещи технического порядка, но веши идейного и эстетического значения. Спектакль свое выражение приобретает не только в актерской пластике, спектакль как зрелище требует оформления пространства, придания сцене живописной и архитектурной выразительности, в которой бы проявлялся смысл пьесы не в меньшей степени, чем в репликах, движениях и жестах актера.

Оформление «Леса» уже не конструктивно в точном понимании этого термина. Хотя элементы конструктивизма здесь еще значительны. Дорога, уходящая вверх и в глубину сцены, — это отнюдь не «чистая конструкция». Это в значительной мере и образ. В которые моменты спектакля ее образно-смысловая функция становится особенно выразительной. Например, во время ухода под звуки гармошки Петра предметы приобретают значение вех, оформляющих сценическое пространство. Они становятся связанными с определенными местами сцены или просцениума. Так, арка с надписью «Дорога в усадьбу Пеньки помещицы Гурмыжской» представляет собою архитектурную концепцию, ибо выполняет не только утилитарную функцию ограничения пространства, но обладает и определенной образностью.

Развешенное на веревках белье, гигантские шаги, зеленая клетка, голуби и ряд иных предметов приобретают значение образа, то есть обладает смысловой выразительностью. «Лес» — это уже не столько вещественное оформление, сколько изобразительное, ибо вещь становится изобразительным знаком, говорящим об определенном смысле, на сцене вновь появляется разнообразие цветов. Предметы, костюмы, парики окрашены в разные цвета. Однообразие окраски и стандартность «прозодежды» конструктивистических постановок сменяется цветовым разнообразием.

После того, как картина-декорация и вещь-станок изжиты в процессе творческой эволюции, перед театром открывается последний путь, путь архитектурного оформления сцены. В «Лесе» элементы архитектурности имелись в зачаточной степени. Дорога с левой стороны сцены воспроизводит деталь театра Кабуки. Только у японцев «дорога цветов» — ханамики — тянется через зрительный зал, а в ТИМе она ограничивается пределами сцены. Но она выходит за пределы просцениума и, таким образом, соединяет пространство сцены с зрительным залом. Этим самым разрывается граница, отделяющая сцену от зала, просцениум ломается.

Отныне начинается жестокая борьба со сценой-коробкой. Режиссер и художник-архитектор всеми способами хотят разрушить неприкосновенность портала и фронтальность сцены. Но для чего это делается? Или правильнее сказать для кого? Для актера. Но актер связан с драматургом, а драматург — со зрителем. Те задачи, которые ставит Мейерхольд перед актерами, имея в виду нового зрителя, невыполнимы, если тело актера заключено в коробку в трех стенах с необходимостью постоянно ориентироваться только в сторону четвертой, выломанной стены. Начинается чрезмерное увеличение просцениума, куда переносится значительная часть *mise-en-scene*, создание законченных парасцениумов с правой и левой стороны на месте литерных лож, где сосредоточивается ряд важных «выходов».

Форма сценической площадки резко изменяется путем ли придания ей архитектурным приемом своеобразно изогнутой по эллипсу формы («Бубус»), путем ли ограничения сценического пространства передвижными щитами, сочетание которых образует улицы, парламент, кафе, и проч. («Д. Е.»), путем ли выдвинутой площадки, на которой сосредоточивается все действие эпизода и которая в своем замкнутом пространстве противостоит всему остальному пространству сцены, переставшему существовать для зрителя («Ревизор»).

Оформление «Д. Е.», выполненное по заданиям Мейерхольда Шлепяновым, еще не архитектура в полном смысле этого понятия, а лишь тенденция к архитектурности. Ибо архитектура по своим функциям гораздо шире задач только ограничения пространства. Катающиеся на колесиках щиты «Д. Е.» прежде всего ограничивают, лишь частично оформляют пространство. Архитектура же призвана полностью оформлять пространство. Оформление не предполагает обязательного ограничения его. Стоящий одиноко столб, не связанный с определенным местом и говорящий своей формой об определенном смысле, оформляет данное пространство, хотя и не ограничивает его участок непроницаемой массой материала. Ограничение пространства как архитектурная функция есть частный случай более широкой концепции оформления пространства. Оформление же предполагает наличие выразительной, то есть осмысленной, говорящей об определенном смысле, идейно-содержательной формы.

По архитектурному оформлению зритель в известной мере получает представление о содержании пьесы. Архитектура может локализовать восприятие зрителя в пределах определенного исторического времени и в условиях определенной социальной среды. Конструкция обычно лишена этих функций. Как только перед Мейерхольдом встала задача сценического зрелища, подчиненного стилистическому единству, он неизбежно вынужден был в зрительном оформлении сцены перейти от безобразного, беспредметного конструктивизма к образному архитектурному оформлению пространства.

Постановку «Ревизора» надо отнести к архитектурной по ее принципам. В первом варианте макета, сделанном Дмитриевым по проекту Мейерхольда, было больше аромата историчности, чем в выполненном втором варианте. В первом макете прекрасно задумано было большое «ампирное» окно, дающее сразу ощущение «исторической перспективы» в восприятии сценического пространства. Во втором замечательно выполнены были двери, которые режиссер заставил столь выразительно «играть» в сцене взятки. Выдвижные площадки дали возможность локализовать сценическое пространство узкими пределами и тем самым превратить каждый эпизод с изобразительной стороны в прекрасно построенную композиционно-пластическую и живописную картину.

Постановкой «Ревизора» театр как будто твердо становится на путь архитектуры в области зрительного оформления спектакля. Однако в ряде последующих постановок элементы конструктивизма сказываются еще довольно отчетливо. Они имеются в «Горе уму» в работе Шестакова, в «Клопе», макет 2-й части которого принадлежит Родченко, в «Выстреле», для работы над которым приглашены были молодые архитекторы В. Калинин и Л. Павлов. Начиная с «Командарма-2» (1929) Мейерхольд работает с архитектором Вахтанговым.

Архитектура в ТИМе отнюдь не декоративна по своим принципам, она и конструктивна в своих основах. Мейерхольд и в этом случае идет в ногу с новыми веяниями в современной архитектуре, отказавшейся от бутафории, как он шел в ногу с живописью «Мира искусства» в свой петербургский период.

Проект «Последнего решительного» дает Мейерхольд, разрабатывает Вахтангов. Корабль здесь строится путем комбина-

ции кубов и ромбов, окрашенных в белый цвет. Этим постановщик избегает иллюзионизма и натурализма «Рычи, Китай». И в этой постановке еще борются принципы конструктивизма и архитектурности.

Наконец, в последней пьесе, данной ГОСТИМом, принцип архитектурности торжествует. Колоннада служит оформлению сценического пространства, ей не только присуще выражение само по себе, но она связана и с окружающим пространством сцены. Линия колоннады повторяет линию обреза сценической площадки, которая на сей раз срезана по диагонали. Этот «поворот» сцены в три четверти по отношению к зрительному залу — героическое усилие Мейерхольда «сдвинуть с места» сцену-коробку, нарушить портал, заставить актера встать к публике в три четверти и изменить ориентировку зрителя нарушением фронтальности сцены. Перед капитальной реконструкцией театрального здания ГОСТИМа Мейерхольд не выдержал и повернул рычагами сцену. Он не только «смял» пол, но и разломал коробку.

Агитационные задачи, стоящие перед современной пролетарской драматургией и театром, диктуют не только новые принципы сценического оформления, иную форму сценической площадки, но и иную форму зрительного зала, словом, перед современным идейно-передовым театром стоит задача нового здания как задача вполне осознанная и неотложная. Организация зрелища на этих началах требует сцены, которая давала бы возможность развернуть действие на все стороны, и не только в направлении портала, давала бы возможность показывать массовые сцены не в статическом состоянии, а в движении, в борьбе, давала бы возможность путем механизмов, способов освещения и акустических данных, одновременного показа целого ряда эпизодов в их параллельном течении и диалектическом столкновении. Новый, массовый зритель, пришедший в театр, должен быть расположен иначе в зрительном зале, чем это можно сделать в ныне существующем театральной здании, разбитом на ярусы и ставящем зрителя в положение пассивного наблюдателя. Зритель, где бы он ни находился, в амфитеатральном здании, должен быть поставлен в условия рельефного, пластического и динамического «охвата» сцены и действия. Он сам должен быть вовлечен в действие, что совершенно невыполнимо

при нынешнем устройстве зрительного зала. Таким образом, агитационные задачи театра диктуют и новую конструкцию здания. Архитектура здания, с его местом для действия и местами для зрителей, есть функция сценических форм спектакля, история театральных зданий и история стилей театральных представлений доказывают это всей суммой своих фактов. Демократическая Греция создала амфитеатр и оркестру. Императорский Рим возвел высокий *proscenium*. А буржуазная Европа выстроила ранговый театр, разбитый на ярусы и заключила в трехстенную коробку актера. Ибо в первом случае архитектура была продиктована трагедией, имевшей религиозный смысл, где участниками были хоры. Во втором случае драма индивидуальных характеров продиктовала необходимость высокого помоста для декламирующего актера. И в третьем случае классовое расслоение общества подсказало архитектору ярусную конструкцию зрительного зала, а преобладание литературного момента в пьесе заставило обратить внимание на акустические условия, для чего сцена-коробка фронтально повернутая к залу, представляла наиболее удачную форму для декламационной манеры театра.

Все то, что наблюдали мы в ГОСТИМе за десять лет в отношении зрительного оформления спектакля, было обусловлено стремлением создать наиболее выгодную и соответствующую драматическому заданию обстановку для игры актера.

Из всех театров современности театр Мейерхольда наиболее изобразителен, то есть связан корнями своими с лучшими традициями театральной культуры. Ибо театр в периоды своего расцвета всегда был изобразительным, а в эпохи упадка — говорящим и литературным. Проблема оформления пространства, проблема изобразительности ни в одном театре не представляется настолько существенной для понимания сценических задач, как именно в театре Мейерхольда. В своей работе над пьесой Мейерхольд не идет ни по пути натурализма, ни по пути романтизма. Если нужно как-то определить его стилистическую позицию, то я назвал бы ее позицией пантомимизма и плаотизма. Мейерхольд учит актера показывать роль. Проблема пантомимического жеста со всей остротой встала на подмостках ТИМа. Само слово актуализируется в движении и изображении. Отсюда — путь театра от живописи к конструктивистическому

станку, а от конструктивизма к архитектуре. И когда, наконец, будет построено здание, оборудованное по условиям новейшей техники и рассчитанное на десятки тысяч зрителей и на сотни, а может быть, и тысячи участников массового действия, в нем — этом театре завтрашнего дня — зрелищный момент раскроется до небывалых размеров.

Писал 16—17 мая 1931 года

Данные об авторе:

Тарабукин Николай Михайлович (1889—1956) — искусствовед, теоретик искусства. Преподавал в ГИТИСе (1934—1956) историю изобразительного искусства. В разное время преподавал также во ВГИКе, МГУ, Художественно-промышленном институте, Школе-студии МХАТ. В 1920-х годах преподавал в Пролеткульте и Вхутемасе. Действительный член и Ученый секретарь ИНХУКа (Института художественной культуры). С 1930 года работал в Государственных театральных мастерских им. Вс. Мейерхольда. Автор монографии о М. А. Врубеле, изданной посмертно (1974). Издательством ГИТИСа опубликована его рукопись «Очерки по истории костюма» (1994).

Data about the author:

Takabukin Nikolai (1889—1956) — art historian, art theorist, who lectured in history of the fine arts at GITIS (presently known as Russian University of Theatre Arts) over a period of time between 1934 and 1956. His academic career involved employment at Moscow State University, Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK), Moscow Art Theatre School. He started working with GOSTIM in 1930. N. Tarabukin is also known for his book on M. Vrubel which was published posthumously (1974). In 1994 GITIS publishing house brought out his manuscript “Notes on the history of costume”.

А. А. Бармак

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

РЕЖИССЕР, АКТЕР И СЛОВО В ОПЕРЕ

Аннотация:

Статья посвящена проблеме существования актера в оперном спектакле. А также вопросам репетиционного периода работы над оперным спектаклем, который, по мнению автора, необходимо поменять коренным образом. Автор говорит о методе действенного анализа в музыкальном театре — методе, до сих пор в оперном театре неизвестном. Неумение режиссера предложить или добиться от актера-певца верного физического поведения на сцене, отсутствие разбора музыкальной драмы — беда современной оперы. Это и приводит к обесцениванию спетого слова в опере. А именно спетое слово является венцом творения режиссера и актера в опере.

Ключевые слова: режиссер, актер-певец, действенный анализ, слово, штамп, дирижер, композитор, музыка.

A. Barmak

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

OPERA: DIRECTOR, SINGING ACTOR, WORD

Abstract:

The article is devoted to the question of the existence of an actor within an opera performance. It also deals with the particular nature of rehearsals, which, as the author claims, is perceived to be in need of transformation as to methodological basis used. The author explains at length the method of active analysis in its application to the musical theatre, the method yet unknown in opera. The inaptitude of an opera director to suggest an appropriate manner of artistic scenic behavior, to help the singing actor unfold the required interpretation onstage, the lack of musical drama study is deemed as the main bane of contemporary opera. These drawbacks lead to the underestimation of the uttered word in opera culture, which should be, in effect, the reflection of the utmost mastery of an opera director and an opera singer.

Kew words: director, singing actor, active analysis, word, cliché, conductor, composer, music.

Раньше, чем непосредственно поговорить о роли слова в опере, то есть о роли слова в сценическом творчестве актера-певца, надо бы по возможности кратко коснуться некоторых из тех бесчисленных проблем, с которыми сталкивается оперный театр сегодня. Проблем важных, но многих, к сожалению, в оперном театре оставляющих равнодушными. И все эти проблемы так или иначе связаны с огромным значением в оперном театре спетого слова. Именно произнесенное слово в драматическом спектакле, а в нашем случае — спетое слово в опере включает в себе весь смысл огромной работы театрального коллектива по созданию оперного спектакля.

Условимся сразу, что мы называем оперой вообще весь поющий музыкальный театр, то есть тот театр, искусство которого основывается на музыкальной драматургии и где пение является одним из основных выразительных средств актера. В этом смысле рок-опера, мюзикл, оперетта — все это суть опера, то есть все это есть музыкальная драматургия. Законы музыкальной драматургии едины и в опере, и в оперетте, и в мюзикле. С той поправкой, что в мюзикле в музыкальную драматургию произведения входят еще и хореографические номера, в отличие от, скажем, оперетты, где танец не создает сюжет, не несет смысловой, действенной, событийной нагрузки.

Так же как и в жизни, слово обладает на сцене огромной силой. Немые сценические искусства — пантомима, мимическая драма, балет — бывают совершенными в своем роде, но попробуйте ввести в них сказанное или спетое слово — все их очарование разрушается. Такие попытки были, в частности, балеты М. Фокина на музыку И. Стравинского — не получилось, не прижилось. Слишком уж сильно воздействие слова — оно в известном смысле уничтожает танец, даже в балетах такого хореографа как М. Фокин. Слово мешает танцу — оно всегда выразительнее. И не потому, что слово поэтично, а танец неинтересен. Напротив, в данном случае слова произносятся как будто бы самые обыкновенные, а хореография Фокина гениальна. Но если что-то можно выразить в слове, то зачем же это еще и танцевать?

Привычка свыше нам дана, сила инерции велика, в искусстве оперы это особенно заметно. Одна из самых первых и самых важных проблем, тесно связанная со значением спетого слова,

это незнание артистом оперы хотя бы основ актерского мастерства. Неумение артиста оперного театра правильно существовать на сцене, отсутствие у него правильной актерской школы, — консерватории актерскую школу не дают, — отсутствие суммы навыков, школы, заменяется навыками сценического опыта, часто опыта негативного, опыта, так сказать, понаслышке, с чужого голоса, иногда буквально, из чужих рук. Неважно, будут ли это холодные руки режиссера, заставляющего повторить рисунок сценической жизни, найденный или сочиненный им когда-то для другого актера или придуманный в ветхозаветные года другим актером и ставший со временем неким каноном. Или будут это добрые руки старшего товарища по сцене, с чистым сердцем передающего молодому актеру весь груз собственных сценических штампов. И то, и другое — все неверно, все заставляет молодого артиста отказываться от собственных размышлений, собственного понимания, ощущения, чувствования роли.

Наряду с этим приходится говорить и о частой беспомощности режиссера, не способного создать правильную физическую жизнь актера на сцене, выстроить верное сценическое поведение актера в событиях, данных автором в его музыкальной драматургии, то есть отсутствие школы режиссерской. Надо очень хорошо понимать, что музыкальная режиссура, как бы ни была сложна эта профессия, всего лишь направление собственно режиссуры, является только частью целостного искусства режиссуры. Для того чтобы ею успешно заниматься, надо очень крепко взять в процессе обучения всю сумму знаний и навыков классической режиссуры, из которых умение работать с актером — одно из самых важных. Велика и педагогическая составляющая работы оперного режиссера, он должен в процессе репетиций воспитывать актера, прививать ему навыки сценического самочувствия, недополученные им в музыкальном учебном заведении и столь необходимые ему для плодотворной работы над образом.

Очень часто так называемые современные оперные спектакли, поражающие зрителя всякого рода новациями, на самом деле все та же самая старая пыльная оперная рутина, надоевшая уже давно, бывшая рутинной много лет назад, но сегодня нагрянувшая к нам в новом обличье. Именно обличье. Классическая

опера идет, как правило, нынче в современных декорациях или в таких сценических конструкциях, которые вообще не предполагают не только какого бы то ни было исторического адреса, но и смысла. Артисты одеты в современные костюмы, но правильно существовать на сцене как не умели, так и не умеют. Все прежние много раз осмеянные сценические повадки, наивная игра лицом, на театральном жаргоне это называется мордикулированием, нелепые описательные жесты, обязательное хождение под музыку и т.д., как были, так и остались прежними.

В музыкальном театре очень хорошо научились подчинять музыку прежде всего певцу. Отличным образом приспособились существовать за счет музыки.

Вот что мы в той или иной вариации видим в оперном театре: артист выходит на сцену, складывает руки на груди, на нее же опускает подбородок, старательно морщит лоб — все это означает, что артист погружен в глубокие раздумья. Вернее сказать, что артист старательно изображает погруженного в раздумья персонажа. Если он хочет показать, что он думает о чем-то, что вызывает у него гнев, он старательно хмурит брови. Если он хочет показать удивление — изо всех сил подымает брови вверх и т.д. В системе Дельсарта один из его рьяных поклонников и последователей С. М. Волконский находил, кажется, сто восемьдесят четыре позиции бровей, так или иначе соответствующих тем или иным эмоциональным состояниям человека, и советовал актеру, без тени юмора, выучить их наизусть. Но что нашему певцу Дельсарт с его ста восьмьюдесятью четырьмя позициям бровей, что ему советы Волконского! Иногда большей частью он стоит на авансцене неподвижно, вперив грозный взор в дирижера, как будто ожидает от него очередного подвоха, или, наоборот, глядит на дирижера, выгнув брови дугой, мол, кто это тут размахивает руками, да еще и не в такт. Бывает и так, в редких, правда, случаях, что артист то быстро, но медленно, в зависимости от темпов музыки, ходит от портала к portalу, туда и обратно, но, конечно, только в паузах между пением. Но и эти редкие передвижения в паузах между пением даются ему, видимо, нелегко, учитывая его физическую несвободу, деревянные ноги, скованные бедра. Ходит он вдоль ramпы в глубоких раздумьях, то гневно поглядывая на дирижера, то глядя на него искоса, как героиня

песни Соловьева-Седого и Матусовского, будто удивляясь самому факту его существования. Что же касается мышечного зажима у певца, то он бывает такой силы, что иногда просто диву даешься, как это вообще становится возможным для него безболезненным сам процесс извлечения звуков. Ведь дыхание его не свободно, хоть и старается он дышать по всем правилам, которым его учили, и в соответствии с теми приемами, которым его натаскивали в консерватории. Потом понимаешь удивительную с точки зрения физиологии вещь — голос существует у него сам по себе, голос не связан с жизнью тела, он отделен от тела, он не является, как это должно быть, продолжением тела, не изнутри его идет. Поэтому, как это ни странно, голос не живой, он механический, он голосом что-то не до конца ему понятное изображает, помогая себе при этом самой примитивной мимикой, описательными жестами, которые должны передавать, конечно, не то, что на самом деле в данный момент испытывает действующее лицо, а какую-то эмоцию вообще.

С уст певца не сорвалось ни одной ноты, превратившейся в долгожданный красивый звук, который так жаждет услышать публика, только ради этого звука и пришедшая в театр, его мрачный взгляд (или удивленный, или какой еще, выбор, прямо скажем, не велик, все суть штамп и изображение) уставился в дирижера, и все его существо устремлено к тому, чтобы вовремя вступить и успеть взять дыхание. Он больше ни о чем не думает, он средний певец и бездарный актер, но то, что он думает о дыхании, делает его еще хуже. Занимаясь дыханием, контролируя его, он занимается собой, вместо того, чтобы заниматься тем, что его окружает на сцене, прежде всего партнером, предлагаемыми обстоятельствами, событиями, задачами и таким образом задыхаться нормально. Он не понимает, что нет ни правильного, ни неправильного дыхания, а есть, вернее, должно быть, дыхание нормальное, ведь дышать — это значит жить, в этом смысле нормальное дыхание это есть дыхание в данную секунду, в данный момент свободного, раскрепощенного, прежде всего физически раскрепощенного человеческого тела. Все его сценическое поведение, как мы уже поняли, — это набор штампов и заимствований, не одухотворенных мыслью и чувством. И если чья-то душа, по словам одного из героев Толстого, и «раздражена» музыкой, то

только не его. Он добросовестно выучил ноты, и это все. Он не знает языка, на котором собирается исполнять арию. Текст партии, не роли, а именно партии он выучил по слуху с пленки или диска, через наушники, пока летел в самолете. Но публика этого не знает и не хочет знать. Она уже обманута и воспринимает его как талантливого артиста. Самое замечательное, что и артист непоколебимо уверен в своей талантливости. А все это происходит только потому, что в тот момент, когда певец стоит на авансцене, готовясь взять ноту, из оркестровой ямы поднимается и захватывает зал волна потрясающей, гениальной музыки! Она создает настроение зрительного зала, она его «раздражает»; в это эмоциональное поле, которое возникает благодаря музыке, попадает и артист. В этом сильном эмоциональном поле прячется актерская бездарность. Интересно, что так прятаться она может довольно долго. Красивый голос и чистые ноты — этого довольно часто более чем хватает той странной, но, увы, достаточно многочисленной категории зрителей, которые приходят в музыкальный театр, чтобы доставить себе чисто физиологическое удовольствие от красоты звука, обаяния тембра голоса певца или певицы. А если к этому еще и прибавляется красота декораций и костюмов? Вот тогда и получается «опера», не как прекрасный, один из самых высоких видов искусства, а как синоним чего-то напыщенного, неестественного, фальшивого.

В одном относительно молодом и по сути своей молодежном оперном театре-школе в сцене так называемого Ларинского бала в «Евгении Онегине» режиссер требует от артистов двигаться под музыку. Ему и в голову не приходит, что под музыку в этой сцене могут двигаться только те, кто танцует, да и то только тогда, когда прибудет военный оркестр. В начале сцены его только с нетерпением ожидают. Так как же прикажете двигаться под музыку, если музыки еще нет. Ту музыку, которая звучит в оркестре Чайковского ни Онегин, ни Ленский, ни Татьяна не слышат. И Ленский вовсе не думает о том, в какой тональности он пошлет вызов Онегину. Артисты часто хотят сыграть музыку, режиссер ее поставит, а это невозможно. Можно и нужно — разобраться в музыкальной драматургии. А этого режиссер не умеет, тем более начинающие артисты — их этому не учили. И вот спектакль, который играют молодые артисты, спектакль, который должен

быть весь пронизан ощущением молодой жизни, вспомним, что сама опера была написана композитором для молодых людей, студентов, становится пыльным, старческим. Та же опера на сцене прославленного театра идет в современных костюмах, как будто бы в банкетном зале современного ресторана или богатого особняка нынешнего нувориша, со всеми приметам дурного вкуса, претендующего на что-то изысканное, все это на первый взгляд действительно похоже на нынешнюю не очень обаятельную жизнь не очень симпатичных людей. Особенно хорош в этом спектакле хор, все те же старые знакомые — бояре, правда, без бород и кафтанов, воины Радемеса, правда, не окрашенные морилкой и натянувшие брюки, но со всей присущей и боярским бородам и древним египетским гражданам в морилке, и без брюк тонкостью актерской игры. Только стали они еще более неприятными, выглядят еще более фальшиво, потому что во всем этом переодетом старье есть претензия на современность. Существовать на сцене всегда нужно предельно правдиво и в морилке, и без оной. Бояре в охабнях и с приклеенными бородами, если только они правильно жили на сцене, были, право слово, симпатичнее безбородых и одетых в современные костюмы, но не умеющих жить на сцене. Подлинную сценическую жизнь, настоящее сценическое общение, взаимодействие партнеров встретить сегодня в оперном театре почти невозможно. Что касается слова — то, как не был понятным текст, поющийся артистами, так он непонятным остается и в самых ультрасовременных постановках. У солистов бывает трудно понять текст в ариях, дуэтах, что ж говорить об ансамблях, тем более о хоре. Изумительный квинтет в «Пиковой даме», очень важный текст, сложное, тонкое общение действующих лиц у Чайковского: он с поразительным психологизмом «расписал» всю партитуру сценического действия, поведения персонажей, общения в своей музыкальной драматургии. Часто ли мы в этой сцене слышим не только редкостно красивый музыкальный ансамбль, видим не просто вырванный из стремительно развивающегося действия оперы «стоп-кадр» (легче всего превратить этот полный драматизма кусок сценического действия именно в «стоп-кадр»), справедливо полагаясь на гениальную музыку Чайковского — вывезет неумелого постановщика, но видим ли настоящее, а не

обозначенное мизансценой столкновение человеческих судеб? Доходят ли до нас взаимоотношения действующих лиц, раскрывающиеся в верном с точки зрения подлинного сценического общения и актерских задач, действенно интонированном спетом слове. И это в русской опере. Что же говорить об операх иностранных, которые сейчас повсеместно исполняются, как говорят, не понимая всей нелепости, а в условиях творческого учебного процесса просто-напросто вредности сказанного, на языке оригинала. Язык оригинала — это язык искусства и никакой другой. Итальянская, французская, немецкая, чешская, польская, венгерская, испанская, английская, финская оперы идут сегодня на сцене оперного театра. Когда же артисту выучить столько языков? Подумать только — оперный артист должен быть полиглотом! Скажем откровенно, часто артисты, исполняя партию в той или иной популярной итальянской, французской или немецкой опере, просто не понимают слов, которые произносят, смутно представляя себе подлинное содержание текста, ведь слово никогда не однозначно. И, стало быть, от них ускользает вся глубина и многозначность слова, данная чаще всего в оттенках, нюансах, понятных исключительно носителю языка. Слово всегда имеет под собой определенное содержание, которое, собственно, и дает артисту-певцу основание для той или иной, часто совершенно неожиданной смысловой интонации. Слово рождает ассоциации. Ассоциации — тонкий, но очень сильный инструмент в творчестве актера. Тут нужна долгая кропотливая ювелирная работа с подстрочником, нахождение подлинных смыслов того, что лежит за словом. Того, что Станиславский называл подтекстом. В известном смысле и того, что Шаляпин называл изнанкой роли. Без такой длительной и кропотливой работы исполнение партии на языке оригинала становится делом бессмысленным. Сыграть же роль на чужом языке — дело исключительно трудное. Что же говорить о зрителе, который не знает языка, на котором исполняется опера. Вот ему и приходится довольствоваться в лучшем случае красивыми голосами, наслаждаться прекрасной музыкой и любоваться оригинальными сценическими декорациями, если, конечно, они выполнены талантливым и понимающим музыку художником. И все этому мешает бегущая строка перевода, которая, если и не

корява в литературном отношении, то, конечно, не точна смыслу поющего текста и не адекватна содержанию сцены. Да и все время наблюдать бегущие или время от времени вспыхивающие надписи на экране утомительно, чувствуешь себя как в зале аэропорта у доски расписания полетов, и для зрения не очень полезно. Так опера превращается в развлечение, высокого рода, но всего лишь развлечение. Да еще, добавим, часто далеко не бедных людей, из которых далеко не все профессора Преображенские, хотя, надо заметить, что отношение знаменитого булгаковского героя к опере было все-таки несколько гастрономическим, то есть мало отличалось от вкусов и пристрастий нынешних меломанов. Не мало ли это для настоящего искусства и хорошо ли это? Между делом, надо бы спросить, а что, современный зритель идет в оперу нынче за потрясениями, за большими чувствами, он обуреваем желанием испытать неведомый ему катарсис, — чуть было не сказал другого, тоже исключительно эмоционального слова, — нет, он идет в оперу именно развлечься и отдохнуть. Воспитано не одно поколение зрителя, для которого опера в современном музыкальном театре заняла место, ранее занимаемое опереттой. Ничего плохого нельзя сказать об оперетте, это высокое искусство, настоящая оперетта очаровательна, в ней поразительным образом сочетаются лирика, героика и шутка, однако где теперь ее увидишь. И на самом деле петь в классической оперетте намного сложнее, чем в опере, это подтвердит вам каждый артист-певец. Но все же были времена, когда места, занимаемые оперой и опереттой различались. И, кстати сказать, много ли вы видели в зале современного оперного театра плачущих людей, когда умирает Марфа в «Царской невесте» или Виолетта в «Травиате», а сами хоть раз вздохнули и потянулись за платочком? Да бывает ли такое? В редчайших случаях, я видел только в студенческих спектаклях ГИТИСа, — и всегда лишь тогда, когда актриса-певица заставляла вас забывать, что она... поет. Вы следили не за нотами, а за свершением человеческой судьбы. Дело здесь, конечно, не в количестве пролитых в зрительном зале слез. А в своеобразной установке, выработанной у современного зрителя, это опера, стало быть, все не очень настоящее, все понарошку. Не случайно в жизни мы говорим — опера, когда встречаемся с чем-то неестественным, надуманным,

фальшивым. Зритель воспринимает смысл оперного спектакля отстраненно, безучастно к судьбам героев, на степень его эмоциональности влияет только искусство вокала, блестяще продемонстрированное артистами.

О какой художественной правде, правде, потрясающей сердца зрителей, правде, которую они уносят из театра и потом долго хранят в душе, ради которой и существует, во всяком случае, должен существовать, оперный театр можно в таком случае говорить. Разве к такому взаимоотношению зрителя и оперного театра призывали великие русские оперные реформаторы — композиторы, режиссеры, певцы, от чьего наследия мы сегодня, кажется, решили отказаться? Эстетика меняется, как меняется время. Смешно, нелепо требовать от оперного театра сегодня оставаться в тех же эстетических рамках, в которых он находился десятки лет назад. В конце концов, нет ничего страшного и в современных костюмах, декорациях, вообще, разве можно диктовать художественные вкусы или условливаться об определенных художественных формах, в которых должно сегодня найти свое воплощение классическое оперное наследие. Все это, повторяю, рождает время, требует эпоха, против требований времени идти не нужно. Но и не путать требования эпохи с потребностями толпы. Всегда все возвращается, что сегодня представляется новацией, часто на самом деле давно пройденный и какое-то время основательно забытый этап. Разнообразие художественных форм велико, но это разнообразие чередования. Одно сменяет другое, чтобы снова уступить место недавно отвергнутому. Неизменным должно оставаться только одно: жизнь человеческого духа на оперной сцене, донесенная до нас через верное сценическое существование артиста-певца и нашедшая свое воплощение в спетом слове.

Жизнь человеческого духа оправдывает любые художественные сценические формы, она же их рождает.

Исключительно важно актеру-певцу понимать, что можно правильно донести интонацию музыкальную и абсолютно неверно интонацию смысловую, действенную. Интонации музыкальная и смысловая интонация спетого слова очень часто не совпадают. Смысловая интонация может бесконечно меняться, в зависимости от обстоятельств, партнера, существования данного спектакля именно в это — текущее время. Сценическая задача

не меняется, а ходы для ее осуществления могут быть самыми разнообразными, стало быть, и интонации могут быть всегда новыми и неожиданными.

Современный оперный режиссер, а лучше сказать — современный оперный дизайнер, — ведь оперный режиссер становится все чаще своего рода сценическим дизайнером, разделяя успех или неуспех этого дела с художником — как правило, не хочет и не умеет работать с актером. Он не знаком с основами актерского творчества, не имеет представления об актерской школе, не владеет суммой знаний и навыков для того, чтобы подвести актера-певца к правде существования на сцене, то есть к правильному сценическому самоощущению, без которого вообще не возможен процесс сценического творчества. Без верного сценического самоощущения ни о каких сценических задачах, а тем более о сценических образах говорить не приходится. Не зная основ актерского искусства, не умея направить внутреннюю и внешнюю жизнь актера-певца в нужное русло и сделать так, чтобы эта жизнь стала естественной и свободной, режиссер накручивает в спектакле всевозможные трюки, иногда остроумные, изобретательные, но никоим образом не могущие восполнить отсутствие сценической правды.

В лучшем случае режиссер мало-мальски знаком с тем важнейшим в музыкальном театре предметом, как музыкальная драматургия. Но даже если он музыкально образованный человек, понимающий, что такое музыкальная драматургия, и умеет разобрат с этой точки зрения музыкальную партитуру, но не может воплотить эту драматургию в сценическом действии на сцене, не может выстроить правильное поведение актера на сцене, толку от такого режиссера мало. Крайне мало уметь понимать музыкальную драматургию, надо еще претворить ее в правильное сценическое поведение актера-певца. Этим качеством — перевода музыкальной драматургии в верную сценическую жизнь — обладают редкие режиссеры.

Что же спасает режиссера, кто приходит к нему на помощь? Композитор? Не совсем так. Если не умеешь выразить замысел композитора, его идею, его драматургию через жизнь человеческого духа на сцене, композитор не помощник режиссеру, если только опять не принимать в расчет саму музыку и ее эмоцио-

нальное воздействие на зрителя, ради музыки готового прощать в оперном спектакле многое.

Так кто же в девяноста процентов случаев спасает режиссера? Художник. Он остроумно организует пространство сцены, и режиссеру остается только расположить актеров на предлагаемых художником площадках так, чтобы они не сталкивались лбами, когда не надо, и не дай Бог в энтузиазме высоких нот не свалились бы в большой барабан. Да, роль художника, сценографа или организатора пространства в современном театре исключительно велика. Это прекрасно, но когда только художник имеет приоритет, а актер-певец становится всего лишь поющей частью декорации, тогда беда. Художники очень много сделали для оперы, именно в смысле ее особой правды, достаточно вспомнить русскую частную оперу — Зимина, Мамонтова, конца девятнадцатого — начала двадцатого века. Но все-таки главным был Шаляпин и иже с ним, и это нисколько не умаляло гениальность сценических работ Коровина или Сомова. Великие театральные художники понимали, что их художественные решения могут быть в полной мере осуществлены только при наличии на сцене актера-творца, актера-художника, актера-певца, создающего всеми составляющими своего искусства музыкальный художественный сценический образ человека.

Оперный режиссер проблем такого рода, как рождение естественной правильной смысловой интонации, а не навязывание ее актеру-певцу, часто не хочет видеть. Правда, столь же часто он об этих проблемах просто не подозревает в силу своего театрального невежества. Отсутствие фундаментальной актерской и режиссерской школы, о чем я сказал чуть выше, — настоящая проказа современного оперного театра. В музыкальном театре мало режиссеров, обладающих суммой знаний и навыков правильной театральной школы. Музыкальный театр не знает, что такое действенный анализ, — последнее, и без преувеличения гениальное открытие Станиславского, к которому он шел всю свою жизнь, многое кардинально изменившее в отечественном драматическом театре и театральной школе второй половины двадцатого века. Это открытие Станиславского претерпело со временем ряд изменений, что естественно для настоящей теории, проверяемой практикой. Но эти изменения, связанные с именами выдающихся театральных деятелей, в том числе и наших современников, и сле-

ляли метод действенного анализа фундаментальным для современного театра и театральной педагогики. Метод действенного анализа многое мог бы изменить к лучшему в положении современного оперного театра. Как с точки зрения работы актера над ролью-партией, так и с точки зрения работы режиссера над вскрытием событийного ряда, данного в музыкальной драматургии. Можно сказать, разумеется, с оговорками и относительным преувеличением, что метод действенного анализа оперному театру необходимее, чем театру драматическому, более того, что он для музыкального театра абсолютно приемлем и органичен. Дело в том, что оперный театр гораздо меньше привязан к собственно литературному тексту, чем к тексту музыкальному. События даны композитором в музыкальной драматургии. Само собой разумеется, что она связана с текстом литературным. Но актеру в опере легче прийти к этюду, нет такого давления на него литературного материала, который в драме является основой для поиска и раскрытия событий. В опере они даны в музыке.

Современный оперный режиссер ставит оперный спектакль, как малый ребенок собирает картинку из разноцветных пазлов. Вот пазл — облачко, вот пазл — зайчик, а вот пазл — человек. Так актер в спектакле становится пазлом, не более. Актер — всего лишь одно из выразительных средств постановщика наряду с другими. Как ни парадоксально это звучит, роль актера в спектакле нивелирована, он лишен самостоятельности, он перестает быть артистом-творцом, он не становится художником. Он как поющая прекрасным голосом Олимпия из «Сказок Гофмана» Оффенбаха. И сколько же таких олимпий выступают на сценах наших оперных театров! Поэтому и накапливаются проблемы, связанные с актуальностью актерского искусства, прежде всего со способом существования актера на сцене, зависящим и от природы автора, и от времени, и от эпохи, в которой протекает творчество актера. Я не уверен даже, что само понятие актерского мастерства представляется современным оперным дизайнерам чем-то важным. Но все же.

Так же как в творчестве актера драматического театра венцом всего его сценического творчества является слово сказанное, так и в творчестве актера-певца, артиста оперы и певца, выступающего на эстраде, исполнителя так называемого камер-

ного репертуара, самым главным итогом, именно венцом творчества является слово спетое. В сказанном или спетом слове находит свое окончательное воплощение вся сложная, богатая самыми разными чувствами, эмоциями, мыслями, ассоциациями внутренняя жизнь того, что называл Станиславский артисто-ролью. То есть того сложного комплекса человеческой жизни актера на сцене, когда собственные нервы, эмоции, мысли самого актера, чудесным образом преобразуются в мысли, эмоции, нервы действующего лица. Не случайно Вл. И. Немирович-Данченко, создатель вместе со Станиславским удивительных, одних из лучших в мире оперных театров, говорил о том, что актер должен уметь посылать свою мысль к тем нервам, которые действительно вибрировали бы у него, будь он на месте воплощаемого им персонажа. Тончайшие нюансы смысла, изменчивые настроения, неожиданные спонтанные и сию минуту возникающие на сцене в процессе спектакля всплески эмоций, оттенки мысли, рождающейся в момент сценического творчества в оперном спектакле или в процессе выступления артиста на эстраде, мгновенно находят свое выражение в интонациях, в обертонах, в окраске звука, в едва заметных паузах, почти незаметных замедлениях, все это придает голосу артиста неповторимое обаяние. Незабываемы интонации Шаляпина, ни с кем не спутаешь интонации Лемешева, их голоса уникальны не только своей природной красотой, не только в силу блестящего владения техникой пения, не потому только, что их отличает подлинная музыкальность, что, кстати, не так уж часто бывает в современном музыкальном театре. Особенность артистов-певцов, позволю себе так сказать, шаляпинского направления в оперном искусстве и вокальном исполнительстве основывается прежде всего на том, что Станиславский называл — действенным пением, они блестяще владели самым главным в творчестве актера-певца, а именно — действенной интонацией.

Действенная, смысловая интонация, благодаря которой мы оказываемся способными понять или прочувствовать подтекст сказанного или спетого слова, а затем и проникнуть в глубины подлинной жизни персонажа, как бы прочесть «второй план» роли, то есть прикоснуться к внутреннему миру действующего лица, почувствовать его глубину, эта интонация — труднодостижимая вещь

в искусстве актера. Она требует огромной подготовительной работы и, что, конечно, самое важное, ее невозможно, да и ненужно выучивать наизусть, однако без нее роль или, как принято (с точки зрения театральной — безграмотно) говорить — партия, становится плоской. Только знание актером того, что Шаляпин называл «изнанкой роли», заметьте, не партии, а роли, и делает роль масштабной, объемной, глубокой. А как эта «изнанка роли» становится видимой и, конечно, слышимой? Разумеется, через все физическое поведение актера-певца на сцене и в огромной степени благодаря богатству смысловых действенных интонаций его пения.

Занимается ли по-настоящему этой актуальной проблемой, а именно, действенной, смысловой интонацией, без которой слово и спетое, и сказанное обесценивается, современный оперный театр? К сожалению, скажем мягко, почти что не занимается. Тому много причин, не последняя из них та, что мы вообще сегодня живем в мире обесцененных слов. Важность слова в нашей жизни утрачена, бесконечная и возбужденная полуграмотная болтовня по радио и телевидению, дурным скукоженным штампованным языком говорят с нами газетные полосы, приторными и, в сущности, совершенно бессмысленными словами играют так называемые гламурные журналы. Все это вкупе с рекламными заголовками приучило целое поколение современников пренебрегать самым важным достоянием человека — словом. То, что Б. Асафьев называл основной интонацией эпохи, звучит, к сожалению, сегодня неблагоприятно человеку.

Странно было бы думать, что такое положение сказанного и печатного слова в современной действительности не найдет отражение в искусстве. Увы, искусство живет реальностью, время и эпоха есть питательная среда для искусства, не всегда искусство способно противостоять нравам и привычкам, пока еще, слава Богу, не обычаям времени. Хотя опасность того, что вредные, даже пагубные для человеческой души и сознания привычки станут обычаями, велика.

Наш великий язык нищает на глазах. Как с этим бороться, никто не знает.

Но обнищание слова в театре, конечно, не только социальная проблема, хотя, повторяю еще раз, актеры и режиссеры приходят в театр из той жизни, которая есть и, несомненно, несут на

себе все приметы времени, в том числе и пренебрежение к ценности слова. Дело в значительной степени в неумении работать со словом, в незнании тех путей, которые приведут актера, в нашем случае актера-певца к созданию полноценной смысловой, действенной интонации и в конечном итоге к мощному и захватывающему зрительный зал процессу действенного пения.

Поиск правильной интонации, интонации, наполненной смыслом и выражающей внутреннюю жизнь действующего лица, как это не покажется странным, начинается с анализа текста. Актер должен сначала понять, что, собственно, он говорит, то есть поет, и зачем, и для чего. Иногда нужно разобраться в тексте, чтобы найти в нем необходимые предпосылки нужной и оригинальной смысловой интонации.

На секунду остановлюсь на примере из личной практики, кажется, довольно поучительном. Вместе с выдающимся оперным режиссером Георгием Ансимовым мы ставили дипломный спектакль «Тоска» по опере Дж. Пуччини. Параллельно с выучкой партий студентами были сделаны этюды по всем основным событиям оперы, мы разбирали музыкальную драматургию не теоретически, за столом, а практически, действенно, то есть выходя на сценическую площадку, осваивая событие, как говорить, ногами, а не только головой. Сценическое событие должно быть взято всем психофизическим аппаратом актера. В театральной педагогике и практике это называется методом действенного анализа, в оперном театре, как уже было сказано, к сожалению, этот метод совершенно неизвестен. Так мы добрались до знаменитой сцены в кабинете Скарпия, когда Флория Тоска приходит к нему, чтобы вымолить освобождение Каварадосси. От этюда перешли непосредственно к сцене оперы, стали репетировать с музыкой и текстом автора. И вот возникает вопрос. Скарпия говорит Тоске, чтобы она не ходила к королеве, слишком поздно придет к тебе ее прощенье, добавляет он. Спрашиваю студента — что это за королева, о которой ты, Скарпия, говоришь? Собственно, к какой королеве должна была бы пойти Тоска? Ведь действие пьесы происходит в Риме, столице Папской области и никаких королев там быть не может, и не было никогда. Там государями были всегда римские папы, а им, при всем их могуществе и иногда экстравагантном, дохода-

шем до разнузданности поведения, все-таки никаких королев не полагалось. И уж точно никакой королевы не было при Пие VII, управлявшем Папской областью и Римом в 1800 году. Действие оперы происходит в июне, за несколько дней до 14 числа, дня знаменитой битвы при Маренго. А единственной королевой, которую мог бы порекомендовать Тоске Скарпия, была Мария-Каролина, уже два года как бежавшая из Рима вместе с остатками войск своего мужа Фердинанда, сброшенного к тому времени с престола короля Обеих Сицилий. Но к этой королеве даже отчаявшаяся Тоска не пошла бы — кровожадность Марии-Каролины была отлично известна в то, если можно так выразиться, оперное время всему миру. Переводчик формально правильно перевел итальянское или, может быть, латинское слово *Regina*, как королева. Но актер, исполняющий роль Скарпия должен был бы задать себе несколько вопросов, чтобы в конце концов понять, кого имеет в виду начальник тайной полиции Рима, что в данном контексте речь идет не о ком ином, как о той, которую русские люди называют Царицей небесной, а итальянцы *Regina*. До такой степени Скарпия, начальник тайной полиции Рима, убежден в своей власти над людьми и ослеплен своей страстью к Тоске, что даже богохульствует, считая себя могущественнее Царицы небесной. Не правда ли, интересная краска для характеристики образа Скарпия? И, конечно, эта работа над одним только словом существенно отражается в действенной смысловой интонации пения. Но в том-то и дело, что в опере мы часто видим не актера, воплощающего на сцене образ Скарпия, а вокалиста, исполняющего партию баритона в опере «Тоска».

Формальный, неверный, по сути, перевод в данном случае, казалось бы, аргумент в защиту того, чтобы петь непременно на языке оригинала. Но певец, который ничего не хочет знать о своей роли, который не задает вопросов по линии своей роли, будет петь «глупость» на любом языке. Да и язык оригинала можно сделать совершенно бессмысленным.

— Вот так сюрприз никак не ожидали! — Военной музыки веселье! — Хоть куда! — так поет хор в сцене ларинского бала в «Евгении Онегине». А надо бы вот так: Вот так сюрприз! Никак не ожидали военной музыки! Веселье — хоть куда! Пели, и будут петь первый бессмысленный вариант. Он удобнее укладывается в раз-

мер вальса. И то сказать, кто же прислушивается к тому, о чем поет хор в опере. Хорошо бы понять, о чем поют главные герои.

Вокальное искусство есть неперемненное условие существования оперы, смешно было бы этот факт отрицать. Но вокал не как искусство, а как демонстрация вокальной техники, пусть и совершенной, есть неперемненное условие его художественного падения в целом.

Вокальное искусство — это искусство спетого слова. Спетое слово есть результат огромной внутренней работы актера-певца. Прежде всего внутреннего действия. Это непрерывный процесс, включающий в себя отбор и осмысление предлагаемых обстоятельств, оценку фактов, восприятие и преодоление событий, происходящих на пути сквозного действия, решения сценических задач и т.д. и т.п., нет нужды здесь перечислять все элементы актерского мастерства, помогающие артисту обрести верное сценическое самочувствие и прийти к верной интонации спетого слова.

Беда в том, что всем этим в оперном театре пренебрегают. Опираются даже не на музыкальную драматургию произведения, а на музыкальную интонацию, будучи уверенными, что композитор все написал. И достаточно, соблюдая все его знаки и замечания, старательно следовать музыкальной интонации, чтобы создать сценический образ. Оперный артист и оперный режиссер часто гораздо ленивее и нелюбопытнее своих драматических собратьев. Артист в опере, как мы уже отмечали, по большей части иждивенец композитора. Обладая приличным голосом, достаточным слухом, для того чтобы чисто изложить в процессе звукоизвлечения, да, не пения, а именно звукоизвлечения, ноты своей партии, совладав с переходными нотами и в нужный момент взяв дыхание и верную позицию для выстрела в зал высокой ноты, артист считает свое дело сделанным, и сделанным неплохо. В этом его, увы, часто поддерживает зрительный зал своими овациями, особенно после вокальных сложностей, с легкостью, как кажется зрителю, преодоленных артистом. Публика слышит красивый голос, в оркестре звучит гениальная музыка Чайковского, Пуччини, Верди, Шостаковича, и всем кажется, что на сцене происходит что-то важное и значительное. А на сцене ровным счетом ничего не происходит, кроме грамотного, да и это бывает, по правде сказать, все реже, звукоизвлече-

ния. Так называемое протокольное пение, то есть пение с тщательным соблюдением всех знаков и указаний композитора, само по себе замечательная вещь — во всяком случае, оно способно передать музыкальную интонацию, а вместе с нею и мысль композитора. Если композитор — гениальный музыкальный драматург, то это уже впечатляет потому, что велика сила музыки, слишком, повторяем, эмоционально воздействует музыка на слушателя. Прибавьте к этому красивые декорации, костюмы, свет, вообще всю атрибутику и технику современной сцены, дающую возможность фантастических эффектов, — вот и рождается у зрителя как будто бы сильное впечатление. А ведь оно, это впечатление, возникает прежде всего от гениальной музыки — все сделал композитор. Сам певец в нашем случае просто-напросто эксплуатирует музыку и живет на иждивении композитора. Но этого ли хотел композитор, так страстно желая увидеть свое произведение на сцене? Почему он так много души и сердца вкладывал именно в то, чтобы написанные им ноты были воплощены в театральном действии, даже не в концертном исполнении, а именно в спектакле? Мы знаем, как порою трудно, с какими битвами, потерями, страданиями автор пробивал путь своей опере на сцену. На многое шли композиторы ради того, чтобы опера, записанная ими на нотном стане, стала сценическим действием, спектаклем. На переделки, дописки, купюры, вставки балетных номеров, со скрежетом зубным, скрепя сердце, но шли на определенные компромиссы, чтобы увидеть свое создание на сцене. Почему это так важно: сыграть оперу как спектакль, а не просто исполнить ее в концертном зале, мы знаем, что такая практика существует до сих пор. И сегодня при изумительной технике звукозаписи и звуковоспроизведения, когда можно послушать почти совершенное с точки зрения чистоты звука исполнение, скажем, «Пиковой дамы» или «Аиды», мы все равно идем в театр на спектакль. Может быть, и не с таким сильным составом исполнителей, как в эталонной звукозаписи. И бываем очень расстроены, когда понимаем, что попали не на настоящий спектакль, то есть увидели не «жизнь человеческого духа», возникающую на наших глазах на музыкальной сцене, а еще один костюмированный концерт. Разве что костюмы — сейчас можно наблюдать тенденцию экономить на

костюмах — современного лекала. И декорации представляют собой конструкции, в которых можно угадать многое, от аэропорта и сауны, до общественного туалета и бутика нижнего белья, но которые по замыслу организатора пространства, по-старому — художника, часто самого режиссера, означают, например, замок короля Рене.

Мнение, что овладеть музыкальной интонацией само по себе является достаточным для того, чтобы возник полноценный сценический образ, — широко распространенное и опасное заблуждение. Нечего и говорить о том, что любой музыкант должен если и не соблюдать, то внимательнейшим образом изучить все знаки и замечания композитора. Но этого оказывается до чрезвычайности мало, чтобы создать на сцене человеческий характер, а без этого не стоит говорить и о сценическом образе. Именно эта огромная кропотливая работа над созданием подлинной человеческой жизни на сцене и приводит в результате к тому, что интонация спетого слова становится уникальной неповторимой и свойственной именно этому спектаклю. Завтра в этом же спектакле, у этого же актера-певца интонация неуловимо изменится, оставаясь музыкально верной и чистой, и что-то новое и неожиданное возникнет в атмосфере спектакля. И это новое и неожиданное возникнет, возможно, от едва уловимой воздушной паузы в пении. Завтра ее не будет. Но будет что-то другое, не менее ценное, важное, обаятельное и, главное, возникающее спонтанно, рождающееся сию минуту, а не зазубренное у пульта. Это будет моментом подлинного искусства, конечно, и искусства вокального.

В отличие от драматического театра, в котором работа актера над ролью органична с самого начала репетиций вплоть до выпуска спектакля, в театре оперном работа актера над ролью не только редко бывает органичной, но часто заменяется работой актера над партией, то есть нотами. Что значит органичная работа актера над ролью в театре? Это значит — разведка умом, затем этюды, опыты сценического воплощения событий и коллизий пьесы (в нашем случае музыкальной драматургии), сначала без авторского текста, потом с авторским текстом и постепенным переходом от этюдов к репетициям сцен пьесы и т.д. В этом процессе происходит присвоение авторского текста, авторских предлагаемых обстоятельств и, если угодно, авторской интонации.

А стало быть, постепенно возникает человеческий характер, данный автором, а затем и образ. Образ — вещь таинственная, он может и не возникнуть, а если и возникает, то никогда не знаешь заранее, когда это произойдет. Но это должно случиться непременно, иначе театр и не нужен.

Можно ли считать органичной работу оперного артиста над ролью, хотя эта работа не часто входит в практику того или иного музыкального театра? Сначала артист в опере учит ноты, это лужаво называют учить партию. Хорошо, если он делает это с дирижером, хорошо, если этот дирижер не просто хороший музыкант, но и человек театра, что, увы, бывает редко. Но сплошь и рядом артисты оперы готовят партии с концертмейстером. В результате они приходят к режиссеру и начинают репетировать с выученным текстом, с закрепленными интонациями. Более того, и это самое печальное, с ощущением сделанной работы, а от режиссера ждут мизансцен, желательно удобных для певца. А где был режиссер, пока они учили ноты? Как мы уже говорили — работал с художником. И как ему теперь быть с этими актерами, которые уверены, что на девяносто девять процентов работа сделана. Как сделать их живыми? Действенный анализ может быть очень полезным для оперных артистов. Либретто не всегда бывает удачным с литературной точки зрения, но события, ставшие основой музыкальной драматургии, всегда интересные, захватывающие. Почему же нельзя, параллельно выучке нотного материала, попытаться проверить эти события действием, попытаться в этюде нащупать правильные живые отношения с партнерами и т.д. Определить события музыкальной драматургии — очень важно. Понимая, что произошло, зная, что случилось, мы получаем возможность действовать на сцене. Проверить действием, в действии все коллизии, данные автором, задать вопросы и попробовать в действии и во взаимодействии ответить на них. Ведь для этого совсем не обязательно знать не только текст, но и ноты своей партии. Может быть, то, что артист получит на таких репетициях, поможет ему запеть. Не потому запеть, что он наконец выучил свою партию, а потому, что он поймет, не умом только, а всем своим существом, что необходимо теперь запеть, что только процесс пения может точно рассказать о том, что сейчас происходит с ним или уже не только с ним, но и его героем. Кажется логич-

ным предположить, что именно тогда, когда пение становится необходимостью, и возникает сближение артиста и роли, и происходит то, ради чего, собственно, и была нужна эта тяжелая внутренняя работа, что является самым главным в театре — перевоплощение.

В процессе создания сценического образа в работе актера-певца отметим роль того, что в системе Станиславского называется внутренние видения. Без ленты внутренних видений, ни о какой смысловой действенной интонации даже и говорить не приходится. Особенно важно владеть процессом непрерывных внутренних видений для артиста-певца, выступающего на эстраде с исполнением камерных произведений, песен, романсов или же арий из опер. В свое время Станиславский сказал очень важную фразу о том, что слова становятся штампами — видения никогда! Мой учитель, выдающийся театральный педагог М. О. Кнебель, говорила об этих словах Станиславского — поймите это до конца. Это открытие для искусства равно открытию электричества для жизни людей. Видеть внутренним взором то, что в словах, и то, что за словами и своего текста, и текста партнера, способность к непрерывности ленты видений и яркости, неповторимости самих видений спасают актера от штампа и фальши. И в значительной степени помогают ему вместе, конечно, с другими элементами внутренней техники не соскальзывать в так называемую игру текста, настоящую беду нынешнего театра — и драматического, и оперного, когда актер покорно идет за логикой текста, играет то, о чем говорит, мелодией заменяет смысл, эксплуатирует музыку, вместо того, чтобы жить логикой поступков и событий, восприятием партнера и предлагаемых обстоятельств. По-настоящему видеть внутренним взором ситуацию, событие, лицо, пейзаж, человека — не в фотографической точности, разумеется, здесь дело, а в яркости, в неожиданной вспышке видений — это значит жить подлинной жизнью. Если видишь то, о чем хочешь сказать ты и что хочет сказать твой партнер, воспринимаешь не только то, что произносится, а и то, что скрывается за этим, если по-настоящему вспоминаешь и видишь, думаешь и видишь — значит, живешь на сцене. И заражаешь своим видением зал. И не думаешь о тексте. То есть не придумываешь ту или иную интонацию. Эта интона-

ция возникнет сама и будет живой. Шаляпин в пору преподавания в своей, получившей название Шаляпинской, студии читал как-то студийцам сказку в стихах. Когда он закончил чтение, в комнате воцарилась тишина. Один из студийцев рискнул нарушить благоговейную тишину и спросил у Шаляпина: «Федор Иванович, как вы так можете?» — и Шаляпин ответил: «Дорогой мой, я все вижу». Актер-певец, выступая на сцене в условиях оперного спектакля и на концертной эстраде, если он по-настоящему видит, заражает своими видениями партнера, увлекает и ведет за собой зрительный зал, он обладает способностью внушения. Поведение артиста становится целесообразным, оправданным, а пение обретает смысл. Оно становится действенным пением, в нем звучит подтекст, спетое слово становится итогом всей внутренней жизни артиста.

В сущности своей опера — искусство искреннее, правдивое; пение, если оно действенное, способно передавать тончайшие, едва заметные движения души, ему доступны те области внутренней жизни и те оттенки внутреннего мира человека, которые с большим трудом можно открыть так лаконично и в то же время так отчетливо в ином виде искусства. Это кажется странным, но опера невероятно немногословна; да и откуда быть многословию — четыре ноты в старинной октаве и всего на три больше в современной. Эти семь нот способны сказать о мироздании все. Надо только это услышать. В замечательной пьесе Шеффера, император Франц говорит Моцарту, что у того «слишком много нот». Ровно столько, сколько нужно, отвечает Моцарт, не больше и не меньше.

В заключение повторю еще и еще раз: нельзя в опере сыграть музыку, невозможно в опере поставить музыку. Нужно раскрыть в музыке драматургию и на ее основе создать интересные, захватывающие линии поведения действующих лиц. Репетируя с актерами-певцами сцену рассказа Старого цыгана из «Алеко» Рахманинова, мы будем ставить не так называемую рахманиновскую субдоминанту, а сценическое событие, развертывающееся в борьбе двух персонажей: Старого цыгана и Алеко, искать внутреннее действие в монологе одного, и в молчании другого персонажа. Нам интересно воплотить на сцене борьбу этих очень непохожих личностей. Когда мы будем заниматься этим по-на-

стоящему, то непременно задумаемся о том, зачем композитору понадобилось внести свои изменения в привычное разрешение аккорда и заставить таким образом говорить о своеобразной интонации раннего рахманиновского творчества.

В музыке дан взгляд композитора на вещи; дело режиссера развернуть сценические события и сочинить сценическое действие. При этом нужно помнить, что атмосфера музыки невероятно правдива, реалистична. Прежде всего потому, что она насыщена подлинными человеческими переживаниями. Да, музыка способна передавать тончайшие движения человеческой души, проникать в потаенные уголки человеческого духа. Но, что, может быть, самое главное, музыка, нисколько не огрубляя эти тончайшие и трудноуловимые моменты жизни человеческого духа, делает их очень конкретными, почти осязаемыми. Не случайно о талантливом произведении искусства говорят, что оно музыкально. То есть способно к передаче неуловимых вещей. Музыка — одно из самых точных искусств, и театр, в лице режиссера и актера-певца, соприкасаясь с музыкой, обязан быть абсолютно точным и столь же внутренне активным. И перестать жить за счет музыки, на ее иждивении.

Данные об авторе:

Бармак Александр Александрович — заслуженный деятель искусств России, профессор кафедры режиссуры и мастерства актера музыкального театра и кафедры мастерства актера Российского университета театрального искусства — ГИТИС. E-mail: kniga2@gitis.net

Data about the author:

Barmak Alexander — Merited Arts Worker of Russia, professor, Department of Directing and Acting of the Musical Theatre, Department of Acting, Russian University of Theatre Arts — GITIS. E-mail: kniga2@gitis.net

Д. Г. Ливнев

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

К ВОПРОСУ ПЕРЕХОДА КО ВТОРОМУ КУРСУ ОБУЧЕНИЯ АКТЁРСКОЙ ПРОФЕССИИ

Аннотация:

Статья посвящена одной из главных проблем второго курса — освоению предлагаемых обстоятельств роли и «этюдам на прошлое».

Ключевые слова: предлагаемые обстоятельства, этюды на прошлое, переход ко второму курсу обучения актёрской профессии.

D. Livnev

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

SECOND YEAR OF ACTOR TRAINING

Abstract:

The author gives an in-depth analysis to one of the major problems the students encounter during the second year of actor training — the acquisition of skills when dealing with the magic "if" concept and the making of sketches about the past.

Key words: the magic "if", sketches about the past, 2nd year of actor training.

Пожалуй, каждый этап на пути воспитания актёра в «Школе», от набора до дипломного спектакля и даже показа в театр, играет свою серьёзную роль. Ни с чем не сравнимую. Естественно, пропуск того или иного этапа и отсутствие на каждом из них точности в достижении цели его, неясность, расплывчатость в осуществлении её и отсутствие результативности не могут не привести путь этот к серьёзным нарушениям в процессе обучения.

Но есть один этап, переоценить важность которого невозможно. Ибо это как бы некоторый водораздел на многотрудном пути воспитания актёра. Как для студента, так и для педагога.

Это переход с первого курса на второй.

Казалось бы, небольшая разница между формулами, которые определяют суть, содержание работы на этих курсах.

«Я в предлагаемых обстоятельствах, мною созданных» — так звучит формула, которой всё подчиняется на 1 курсе — в любом упражнении, любом этюде.

Но смысл в том, что это — учебное приспособление только для 1-го курса, и больше никогда артист не будет работать по этой формуле, ибо тогда он будет всегда одинаков.

Возникло оно в связи с тем, что в условиях публичного творчества, или, как говорят, публичного одиночества, начинающему артисту надо учиться всему заново. Осваивать на сцене всё, что он умеет делать в жизни — ходить, сидеть, слушать и слышать, говорить, смотреть и видеть и т.д. В новых для него условиях — когда на него смотрят. А это, как говорил Вл. И. Немирович-Данченко, явление противоестественное — что-то кому-то представлять. Возникает желание понравиться, от чего один шаг к наигрышу, к неестественности. И это желание, по словам Вл. И. Немировича-Данченко, надо актёру преодолевать всю жизнь и на каждом спектакле заново.

И осваивать это удобнее, когда еще нет речи о создании образа. Образ уже создан жизнью — это сам студент. Он только ставит себя в придуманные им обстоятельства и ведёт себя в них так, как он вёл бы себя в них в жизни. Тогда всё, чему он должен заново учиться на сцене, даётся ему значительно легче, хотя это тоже непросто. Он — уже созданный жизнью образ.

Начиная со 2-го курса и всю жизнь артист в любом жанре, в любой эстетике — подчёркиваю, в любой эстетике, играет по-прежнему «От себя», но в предлагаемых обстоятельствах, созданных не им, а автором. И логика поведения — уже не его, как на первом курсе, а логика автора, прежде всего автора, плюс та трактовка обстоятельств, которую даёт режиссёр (и своё толкование, которое артист даёт предлагаемым обстоятельствам автора и режиссёра). Здесь мы остановимся на одном из вопросов перехода от первого курса ко второму.

Подчеркнем, что формула «от себя, но по логике образа», как основа поведения артиста на сцене (имеется в виду не только 2-й курс), должна толковаться очень широко. Речь идёт совсем не только о таких спектаклях и решениях, которые мы относим к

спектаклям и решениям «в формах самой жизни», условность которых ограничена только тем, что условен сам театр. (Речь идёт не о бытовизмах, а о том, что актёры работают в формах, в которых проходит сама жизнь вокруг нас.)

Но вторая половина формулы «Я В ПРЕДЛАГАЕМЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ АВТОРА (и режиссёра)» предполагает, что при любой, самой условной манере игры, которую задал режиссёр, актёр остаётся живым человеком, и как безусловный участник представления он сохраняет своё Я. Любая условная манера игры не отменяет присутствия на сцене живого человека. Но формы самой жизни как манера игры не входят в задачу актёра в данном случае.

Любая условная форма игры, любой способ существования являются для актёра тем предлагаемым обстоятельством, которое он присваивает себе от автора или режиссёра, в зависимости от того, кто его задаёт.

Проблема многих спектаклей, которые остаются на уровне показа заданной формы исполнения, в том, что режиссёра не интересует проработка роли артистом помимо освоения той формы, которую он предложил. А эта форма должна быть одним из важных, но не единственным обстоятельством для актёра. Роль должна быть внутри проработана так же, как и в спектакле в формах самой жизни. Только средства выражения меняются в зависимости от замысла автора или режиссёра.

И в этом смысле мы и говорим, что на сцене находится «Я» актёра. Процессы, в нём происходящие, те же, что происходят у его героя, но форма выражения — другая. В этом вся сложность. Очень редко можно встретить спектакль, когда внешняя манера исполнения органично сливается с внутренними движениями души артиста, когда она оплодотворена процессами, происходящими в артисте.

Конечно, на 2-м курсе, когда идёт сложный переход от своего, вымышленного самим, к обстоятельствам автора и к слову, не тобой рождённому, вряд ли кому-то придёт в голову делать отрывок в условной форме, даже по линии оформления (это ведь тоже предлагаемое обстоятельство для актёра). Я считал необходимым объяснить свою позицию по формуле «Я в предлагаемых обстоятельствах и в логике автора» применительно к

творчеству актёра вообще, тогда как в этом плане 2-й курс является только началом пути.

Хотя в обеих формулах: 1-го курса — «Я в предлагаемых обстоятельствах», и всей актёрской жизни — «Я в предлагаемых обстоятельствах автора (и режиссёра)» начало выражено одними и теми же словами «Я в предлагаемых обстоятельствах...», значение, вкладываемое в них не одинаковое.

В формуле 1-го курса слово «Я» обозначает «Я» в полном значении этого слова. Мои, мной нафантазированные обстоятельства, моя история, мной нафантазированное событие, моё решение выхода из события и мой поступок в результате. И выполняю это всё это тоже «Я».

Делая отрывок, и потом роль, артист имеет обстоятельства НЕ ИМ нафантазированные (обстоятельства, которые он дофантазирует, это только в помощь при освоении обстоятельств автора, а вторая — ассоциации, обстоятельства личные, приближающие к освоению авторских, помогающие понять суть происходящего в авторском материале, эмоциональный тон сцены и т.д.).

«Я» обозначает только то, что чужую логику выполняет артист сам, лично. Помимо физических усилий — голос, тело — в выполнение чужой логики он вкладывает свои мысли. Он думает, а не его герой, хотя так, как думает герой. Он делает желания и цели персонажа своими, временно присваивает их себе. Он вкладывает свои личностные качества в роль, ибо роль в любой эстетике, в любой форме условности спектакля и актёрского исполнения есть единство личности актёра, его «Я» и «ОН» образа, как говорил великий педагог, теоретик и режиссёр театра А. Д. Попов.

В любой роли сквозь любой рисунок, даже в знаковом театре, например в театре «Кабуки», можно разглядеть личность хорошего артиста. Не говоря уже об артисте «школы Станиславского», где личность артиста всегда чувствуется в его создании.

В обеих формулах, которым подчинены работа студента и актёра «Я в предлагаемых обстоятельствах» на 1-м курсе и «Я в предлагаемых обстоятельствах АВТОРА» всю жизнь, как видим, ключевыми словами являются слова «предлагаемые обстоятельства». В первом случае они фантазируются студентом и затем присваиваются, во втором случае — они извлекаются из пьесы, берутся от режиссерского решения и затем также присваиваются.

Это самый трудный процесс, ибо требует огромной творческой фантазии, развитого воображения, знания в той или иной степени жизни, но это основной процесс, как говорил А. Д. Попов, на которого мы уже ссылались ранее: «Всё на сцене, в конечном счёте, определяется предлагаемыми обстоятельствами». Ну, а актёрская работа, естественно, в первую очередь.

С одной стороны, это придаёт плавность процессу перехода к отрывкам, с другой — толкает студента вести себя, как ОН вёл бы себя в обстоятельствах, которые он взял от автора. Эта проблема — идти по своей логике, а не по логике персонажа — поскольку она вроде привычна по 1-му курсу, пожалуй, самая серьёзная в процессе перестройки актёра на новые условия работы.

Новизна этого процесса заключается не в том, что роль предлагаемых обстоятельств становится другой. Нет. Роль предлагаемых обстоятельств одинакова во всех процессах, которые идут в актере, как на первом курсе, так и при создании роли. Разница в том, что на первом курсе эти процессы (мы будем говорить о них ниже) служат постижению актёром-студентом своего «я есть», организации своего поведения на сцене в нафантазированных им обстоятельствах, присвоению обстоятельств СЕБЕ, такому какой он в жизни, рождает ЕГО действия, ЕГО самочувствие и т. д. При первых же пробах создания образа, сначала в отрывках, а потом и в спектаклях, обстоятельства служат постижению актёром-студентом сущности другого человека, организации поведения другого человека в обстоятельствах, не им в основном нафантазированных, а предложенных ему автором и режиссёром и только потом присвоенных им себе как исполнителю для возникновения правды существования в любой эстетике.

В связи с этим возникает необходимость более подробной работы с предлагаемыми обстоятельствами в процессе работы на 2-м курсе, которую, естественно, полезнее начать с работы над отрывками из пьес и прозы.

И необходим и серьёзный разговор вообще о предлагаемых обстоятельствах и некоторых приёмах их освоения студентами. Ведь они, по сути, и поведение диктуют, и заполняют «душевную жизнь роли», как говорил К. С. Станиславский. При встрече студента с автором, круг обстоятельств гораздо шире, чем на 1-м курсе, ибо большая часть обстоятельств на том этапе обучения заложена уже

в самом студенте — его прошлое, его предыдущая жизнь, его происхождение и т. д. И всё, что происходит со студентом в этюдах 1-го курса, происходит с НИМ САМИМ. Образ как бы уже создан.

Со 2-го курса начинается работа по освоению путей создания образа, взятого из драматургии или прозы для его соединения (в нашей школе) с собственным Я актёра. Ибо роль в театре, работающем по Методу Станиславского, состоит, по точному выражению А. Д. Попова, из «Я» артиста и «ОН» роли.

Конечно, главным источником создания и роста роли является авторский текст. Это особая тема. Слово есть начало и венец созданной роли. Работа актёра с авторским текстом — это особая тема, и здесь мы не будем её затрагивать подробно. Тем более есть работы на эту тему. В данной статье мы будем вести речь о путях создания внутренней жизни роли как бы после серьёзного знакомства с авторским текстом. Хотя надо сказать, что он (авторский текст) является источником всех размышлений о роли.

Внутренний мир роли имеет своим источником, конечно же, во многом авторский текст. Но это не единственный источник его возникновения в конкретном актёре для данной роли.

Огромную роль на сложнейшем пути к образу имеет эмоциональная память собственного прошлого артиста. Какое-то воспоминание детства, юности может служить отправной точкой, фундаментом, на котором зиждется произведение искусства, созданное в зрелом возрасте. Это общее положение для всякой художественной индивидуальности действует и применительно к актёрскому процессу.

Кроме багажа, хранимого памятью собственного прошлого, копятся впечатления, часто воспринятые бессознательно. Целые миры ощущений и чувств, казалось бы, безвозвратно забытых, отголоски чувств, испытанных нами за других людей в силу вчувствования по симпатии.

В процессе перевоплощения, — а это и есть создание образа, — роль этих ощущений, впечатлений огромны. Не только текст автора и поступки, совершаемые самим персонажем, но и людьми, его окружающими, — всё это должно найти отклик в актёре.

Всколыхнуть чувства актёра, привести в движение цепь ассоциаций, фантазию, разбудить память собственного прошлого и

повести по сложному пути перевоплощения призвана глубокая работа по ОСВОЕНИЮ ПРЕДЛАГАЕМЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ.

Предлагаемые обстоятельства, эти, по выражению К. С. Станиславского, «вымыслы, дополняющие душевную жизнь роли...», как средство, путь, рельсы, по которым идёт приближение образа к себе и себя к образу, — такой видится их роль в творчестве актёра. Учебным приспособлением для достижения органики поведения студента на сцене они остаются только на первом курсе.

«Подлинное перевоплощение (путь к которому начинается на 2-м курсе. — *Д. Л.*) достигается за счёт накопления и точнейшего отбора предлагаемых обстоятельств, овладевая которыми артист естественно подходит к диалектическому скачку от «я» актёра к образу. Зритель узнаёт артиста, не теряет его из виду, но одновременно узнаёт и новое — образ» [9, с. 122].

Из сказанного видно, что значение обстоятельств в работе студента становится гораздо больше и требует большего творческого освоения их, большего знания о природе, источниках и роли обстоятельств в различных процессах, происходящих при создании роли. Работа с обстоятельствами на первом курсе есть только первое знакомство, хотя и очень важное, это основа, на которой будет развиваться работа с обстоятельствами всю актёрскую жизнь.

Человек одновременно и часть живой природы, и существо социальное. В обеих этих ипостасях он не одинок. На жизнь и поведение человека воздействуют явления природы — бури, землетрясения, холод, жара, болезни. Он связан с растительным и животным миром, его окружающим.

Явления социальной жизни, от революций, до мельчайших изменений в микроклимате, в котором живёт человек, — в семье и в труде — влияют на его характер, линию его поведения, эмоциональную жизнь.

Таким образом, круг предлагаемых обстоятельств также широк, как широка сама жизнь, окружающая человека.

Чем подробнее, глубже разбор обстоятельств, фантазируемых или авторских, тем дальше пойдёт актёр по линии проникновения в суть своего персонажа.

С самого своего зарождения все науки, как естественные, так и общественные, занимались изучением связей и закономерностей естественной и социальной жизни человека.

С деятельности К. С. Станиславского, поддержанной впоследствии Вл. И. Немировичем-Данченко, начался процесс творчески-научного подхода к роли, изучения взаимозависимости явлений окружающей человека жизни и творческой деятельности актёра на сцене по созданию образа.

Процесс этот вылился в учение о предлагаемых обстоятельствах, не зафиксированное в виде стройно изложенного труда, но пронизавшее всю деятельность основателей Художественного театра, как практическую, так и теоретическую. Это «Учение», так назовём его, пронизало впоследствии деятельность всех **ВРЕМЕННЫХ** искусств, и конечно, прежде всего искусства актёра, будь то драматический актёр, актёр другого театра, искусства всякого исполнителя, имеющего целью создание как конкретного образа, так и некой образной системы.

Сутью этого учения является осознание человека на сцене (если имеется в виду создание образа), чему мы посвятим эти заметки, во всей сложности его взаимосвязей с природой и обществом, вообще осознание детерминированности поведения человека его обстоятельствами. И как следствие — главное требование к пониманию сценических предлагаемых обстоятельств не как театральных, а как обстоятельств с а м о й ж и з н и.

Что значит идти от жизни? Жизнь как главный источник сценического воплощения? Очевидно, это и есть окружение себя предлагаемыми обстоятельствами, которые являются:

а) прежде всего обстоятельствами жизни персонажа. Например, когда Станиславский советует актёру, играющему Отелло, как можно дольше не верить Яго, принимать всё не всерьёз. А «та, где Яго или сама пьеса поставит в тупик, Отелло надо задуматься, но тотчас найти новое предстояние (разр. моя. — *Д. Л.*) в розовом свете, которое рассеет минутное сомнение». [6, с. 235–236];

б) и в то же время обстоятельствами окружающей актёра жизни, близкими и понятными ему в социально-бытовом плане. Пример. Вл. И. Немирович-Данченко подсказывает артистке Е. Ф. Скульской: «...если хорошенько представить себе от жизни (разр. моя. — *Д. Л.*), а не от театра, что мой муж, профессор, торгует спичками (В пьесе «Кремлёвские куранты»

Н. Погодина). Представьте себе, что Тарханов (муж Скульской, великий актёр МХТ им. А. П. Чехова) в ту пору, когда о Художественном театре говорили, что он смердящий труп, пошёл торговать спичками. Каково?» [2, с. 226–227].

Этот пример подчёркивает необходимость личного, а следовательно, и эмоционального характера предлагаемых обстоятельств, которыми окружает себя актёр.

Конечно, одно и то же обстоятельство у одного актёра может затронуть его внутренний аппарат, возбудив его к действию, к процессу переживания, другого оставит равнодушным. Это очень существенно. Ибо не простое накопление обстоятельств ведёт актёра к цели, а только такое, которое зажигает его эмоциональную природу.

«Я репетировал в “Трёх сёстрах” роль Вершинина. У него есть жена. Она на сцене не появляется. Она травится чуть ли не каждый день, истеричная. Когда я работал над ролью Вершинина, я начинал думать об этой обстановке, в которую он попал (разр. моя. — *Д. Л.*). А вот любви к Маше у меня не было. Но я упор делал на всё, что заставляло меня — Вершинина — из своего дома прийти к Прозоровым.

А другой актёр будет отдаваться чувству к Маше. А третий может вполне играть (взять обстоятельства. — *Д. Л.*) и то, и другое», свидетельствует выдающийся трагик Художественного театра Л. М. Леонидов [8, с. 93].

Но ведь актёр в процессе работы еще не знает, на что отзовется его природа, какое обстоятельство жизни станет тем главным, из-за которого «станет роль», как говорят.

В своей книге «Призвание» выдающаяся актриса, режиссёр и педагог О. И. Пыжова писала: «Можно нафантазировать тысячу предлагаемых обстоятельств, знать о герое буквально всё... но среди множества знаний есть, быть может, лишь одно (разр. моя. — *Д. Л.*), которое для тебя окажется самым-самым нужным, самым бесспорным. Именно от него (от этого предлагаемого обстоятельства) и начнёт живой рост сценический персонаж, твой герой» [5, с. 80].

На него можно попасть в работе быстро, тогда говорят, что роль пошла сразу. Но путь может оказаться длинным. И чем больше актёр окружит себя обстоятельствами, тем вероятнее по-

падание в то — главное — и тем вероятнее богатство внутренней жизни актёра на сцене.

Мало найти верные, перспективные с точки зрения развития роли обстоятельства. Конечной целью является ощущение актёром, а за ним и зрителем полного слияния с заботами и обстоятельствами персонажа, когда трудно отличить даже самому актёру, что его, а что от роли. Когда актёр воспринимает на сцене обстоятельства роли как свои личные обстоятельства здесь, сегодня, сейчас. Вне зависимости от того, в какой форме делается роль, внешнего рисунка роли, жанра и режиссёрского решения.

Это и есть то качество веры в предлагаемые обстоятельства, как в свои, без которой нет истинного актёра. Эта вера является единственно возможным оправданием для любого самого неожиданного решения роли, неожиданного способа существования в роли, неожиданной формы исполнения. Эта вера даёт возможность актёру приблизить к себе эмоции своего героя, а затем возбудить эмоционально зрителя, подвести его к сопереживанию, повести за собой, подчинив его — зрителя — той идее, ради которой он, актёр, вышел на сцену.

Пожалуй, есть два аспекта в деятельности актёра по созданию образа, которые надо выделить отдельно. Ибо они играют существеннейшую роль в звучании роли. И на пути их освоения предлагаемые обстоятельства играют, я бы сказал, роль компаса, который ведёт артиста по правильному пути и приводит к более глубоким, чем видится на первый взгляд решениям.

Первый из них — связь предлагаемых обстоятельств с идейным звучанием роли, с темой, которую артист несёт в роли.

Идейное начало свойственно было всем передовым деятелям театра, русского театра в особенности.

«Актёр... несёт своё искусство, как проповедь. Но если актёру нечего сказать зрителю, он не имеет право выходить на сцену» [1, с. 234].

Конечно, в основе лежит идейный строй самого артиста, его устремления, его идеалы как человека, это рождается его жизнью. И, входя в соприкосновение с ролью, он (идейный строй артиста) многое определяет.

Идейный замысел роли, что хочет ею сказать артист, рождается от соприкосновения идейного строя артиста с материалом

автора, зависит от глубины проникновения в предлагаемые обстоятельства роли.

Конечно, первое ощущение темы роли возникает, как правило, при знакомстве с пьесой и ролью. Но, во-первых, это происходит не всегда. А кроме того, при более глубоком анализе предлагаемых обстоятельств жизни персонажа может возникнуть новая тема, значительно более ёмкая и значимая.

Возьмём для примера достаточно известную пьесу А. Вампилова «История с метранпажем». Конечно, по бытовым приметам — действие происходит в провинциальной гостинице — она устарела, но не устарела её тема.

Не будем подробно излагать содержание пьесы. Администратор гостиницы Калошин, 60 лет (пенсионного возраста) не разрешает молодому человеку находиться в комнате девушки, с которой он практически не знаком. Но она разрешила ему слушать у нее футбольный матч по радио (в его комнате радио испорчено). С этого начинается серия скандалов, в которых выясняется, что молодой человек — метранпаж в газете (должность совсем не руководящая, но Калошин не знает, что это такое), ему становится плохо. Вызывают врача, он почти умирает, приходит жена с любовником, он их прощает, пока не выясняется, что метранпаж совсем не начальник. Калошину сразу становится лучше. Он выздоравливает. Жизнь продолжается. Хотя после того, как вышла наружу вся его личная жизнь, он в гостинице работать уже не может. Когда в группе артистов, игравших эту пьесу, обсуждалась тема роли Калошина, сразу пошла речь о теме душевной некультурности, ханжестве, бестактности, формальному отношению к своему долгу (формально было запрещено после 11 часов находиться в чужих номерах), тема невежества этого человека.

Когда стали разбираться в его обстоятельствах, пришли к тому, что тема роли должна формулироваться по-другому. Она гораздо глубже и острее.

Калошину 60 лет, можно подводить первые итоги. Какова была его жизнь, видно из заданных автором предлагаемых обстоятельств. А она была сложной. Всю её он прожил, по его словам, «в нервном напряжении». Переменил массу профессий: заведовал баней, работал в профсоюзе, по сапожному делу, по спорту, с инвалидами, со шпаной, был директором кинотеатра. Везде управлял, заведо-

вал, его или снимали, или сам вынужден был уйти. Он говорит: «То инвентаря не хватало, то образования». Бросил дочь и жену, женился на женщине в 2 раза младше, она ему изменяла, и он знал, с кем, но молчал. Уже поздно — 60 лет, повторим.

Если актёр окружит себя этими обстоятельствами, то возникает жизнь трудная, не любопытство, не склочность двигают Калошиным в данном инциденте. Нет, он борется за своё существование, на выгодном для себя месте. Ведь он сюда «погнался за дурными деньгами», как он сам говорит. Если здесь не будет порядка, он лишится теплого, с его точки зрения, места. Поздно что-либо менять (60 лет). Профессии нет, заслуг нет. Смысл всей жизни было удержаться на приличном и тёплом месте. Быть материально обеспеченным.

Итак, человек без смысла жизни в общественном плане. Пустое существование. Без какой-либо общественно значимой цели. Только для себя.

Жизнь только во имя своего материального благополучия, добытого любыми средствами, бездуховность приводят к потере человеческого достоинства, унижительности поведения, когда человек фактом своего существования и своей деятельности становится общественным злом.

Думается, тема довольно современная, несмотря на то, что в гостиницах теперь всё происходит по-другому.

Другой аспект, очень важный по роли в нём предлагаемых обстоятельств, совершенно другого характера, касается связи предлагаемых обстоятельств с ощущением артистом стиля автора. Здесь можно говорить о том, что лицо автора, его стиль — это, условно говоря, одно из обстоятельств при создании роли.

Автор, как и актёр, «перевплощаясь» в своего героя, несёт свой груз предлагаемых обстоятельств, которые входят составной частью в литературный тип, созданный писателем.

Поскольку сценический образ, созданный конкретным актёром в том или ином спектакле, основывается на созданном автором литературном типе, то в образе, создаваемом актёром, исполнитель обязан ощутить присущую этому литературному типу авторскую индивидуальность.

Конечно, выразится это ощущение в характере и ритме внутренних монологов, которые начнёт искать актёр. Как справед-

ливо говорит А. Д. Попов, если герой говорит в пьесе «Ой, ты гой еси», то и внутренний монолог должен соответствовать этим ритмам. Если монологи исполнителя будут лексически и ритмически монологами XXI века, то не произойдёт перевоплощения. Но на пути к верному монологу существенную роль будет играть ОТБОР предлагаемых обстоятельств при работе над ролями разных авторов.

В своей книге «Круг мыслей» выдающийся режиссёр Г. А. Товстоногов утверждает, что вряд ли можно добиться хороших результатов, если определять предлагаемые обстоятельства для шекспировской хроники так же, как для чеховской пьесы. Что важно для чеховской пьесы, убьёт Шекспира.

Для «Трёх сестёр» важно будет представить себе день Ольги, её гимназию, раздражающие её тетради, улицу с глухими заборами, которой она шла с работы. Для первой сцены Фальстафа из «Генриха IV» будет достаточно высчитать количество кружек хереса, которые он опрокинул накануне и перевести их в сорокоградусное измерение.

Вот характерные записи из репетиций Г. А. Товстоногова.

На репетиции «Трёх сестёр».

«Какое самое важное событие, предшествующее акту? Самое важное событие — смерть отца. Надо понять, что такое генеральская семья в то время. Это обеспеченность, покой, отсутствие забот... Почему всю ночь не спал Андрей? Он впервые самостоятельно должен принимать решения... Он не спал ночь не как пылкий любовник. Андрей в общем понимает Наташу, он умный человек. Он на всё смотрит глазами сестёр, предвидит своё будущее...» [9, с. 171].

На следующей репетиции. «Что происходит в начале акта. Завтрак в честь именин. Ещё не все собрались. Накрывают на стол. Обстоятельства: всё плохо, хотим, чтобы было хорошо. Ольга хочет создать праздник, который не получается: традиция не возрождается (после смерти отца. — Д. Л.) Именины Ирины — традиция дома. Чудесные праздники получались раньше... Очень важно представить себе, что было за несколько минут до начала акта... Что с третьей сестрой, почему она молчит?» [там же, с.173–174].

А вот из записей репетиции «Короля Генриха IV».

«Надо помнить о том, что место действия — Лондон XV века, морской порт, прибежище разного рода авантюристов, контрабандистов, купцов, бродяг.

Когда темнело, люди здесь прятались по домам, запирали ставни, на улицу выходить было опасно. Аристократы охотно принимали участие в набегах, дерзких и подчас жестоких выходах. Результат набегов и грабежей — невероятные ночные разгулы. Ночью тут и принцы крови оборачиваются бандитами, «рыцарями ночного часа». Это захватывает всех, независимо от сословной принадлежности. Это — зов времени.

Вот и сейчас в покоях принца Гарри наступает страшное пробуждение после непристойной, разгульной, ужасной ночи. Принц подшучивает над Фальстафом, который тяжело переносит последствия вчерашней попойки, но ему и самому не лучше» [там же, с. 256].

Дело тут не в подробностях быта. Оба спектакля не бытовые. Дело в том, что режиссёр искал вместе с актёрами ощущение поэзии в этих пьесах по-разному.

Если в «Трёх сёстрах» искали предлагаемые обстоятельства, определяющие поведение и желания персонажей, то в «Генрихе IV» искали предлагаемые обстоятельства в событиях времени.

Предлагаемые обстоятельства, как и у человека в жизни, относятся к разным периодам его существования, но неизвестно, какие будут в становлении роли решающими. Поэтому не ждать, когда какое-то обстоятельство сыграет свою роль, как говорят, от которого роль «станет», а окружать себя большим их количеством — вот первая задача студента и педагога, его ведущего.

Правда, есть опасность загрузить себя ненужным «биографическим» балластом. И вот тут-то компасом и являются та ЛИЧНОСТЬ и ЭМОЦИОНАЛЬНОСТЬ обстоятельств, о которых мы уже говорили. Одно и то же обстоятельство может задеть лично одного и мимо него пройдёт другой. И эмоциональность. То, что волнует одного, оставит равнодушным другого.

Всё многообразие предлагаемых обстоятельств, охватывающих различные пласты общественной и физической жизни человека — образа, создаваемого актёром, может быть условно разбито на три группы. Не по смысловой характеристике, а именно по периодам существования персонажа (мы уже гово-

рили, что предлагаемые обстоятельства и в жизни относятся к разным периодам существования человека). Так примерно идёт и анализ роли — по этапам существования персонажа. Между тем, зная из пьесы всю историю роли, отражённую автором, трудно вести анализ точно по этапам. Хотя в жизни человек, конечно, представляет довольно точно, на каком этапе её в каких он существовал обстоятельствах.

К первой группе можно отнести весь огромный комплекс обстоятельств, в которых персонаж находится к началу пьесы, а точнее, к началу непосредственного участия в сценических событиях.

Источником для актёра служат прежде всего сама пьеса, изучение материалов, связанных с событием пьесы, всё творчество писателя, толкование пьесы режиссёром и всем творческим коллективом, над ней работающим.

Сама пьеса — это только часть линии жизни персонажей, которая видится автору. Как говорил А. Д. Попов, «звено, вырванное из общей цепи... обычно — этот главное, решающее звено...». Например, до того, как развернётся ПОСЛЕДНИЙ этап жизни Ивана Коломийцева, отражённый в пьесе М. Горького «Последние», его уже хотели убрать из жизни — в него стреляли (мы узнаём это из пьесы).

События, происшедшие до начала пьесы, — это не экспозиция, это не ряд фактов, которые надо довести до внимания зрителей (хотя это тоже). Такое отношение резко отражается на течении спектакля. Ибо происходит таковое «вместо глубокого постижения и освоения тех предлагаемых обстоятельств, в которые поставлены действующие лица в начале пьесы». Ибо «всякая пьеса (и роль. — Д. Л.) начинается с того, что несёт в себе атмосферу и темпо-ритм предшествующей жизни действующих лиц...» (4, с. 27–28).

Эту атмосферу, этот ритм роли можно схватить, найти, только хорошо уяснив и освоив обстоятельства досценического существования персонажа.

Круг предлагаемых обстоятельств, определяющих досценическую жизнь персонажа, очень обширен.

Из приведённого ранее примера отбора предлагаемых обстоятельств на репетициях «Короля Генриха IV» Шекспира в БДТ (режиссёр Г. Товстоногов) очевидна огромная роль, а в дан-

ном случае — определяющая, обстоятельств ИСТОРИЧЕСКИХ. Эпоха Людовика XVI стала тем главным обстоятельством, из которого режиссёр предложил актёрам исходить при решении сцены «У принца».

К. С. Станиславский, ставя свой блистательный спектакль «Женитьба Фигаро» Бомарше, сделал главным предлагаемым обстоятельством надвигающуюся революцию, пронизав этим ощущением все сцены и все роли.

На раскрытие судьбы человека, а не только его психики, работают также обстоятельства СОЦИАЛЬНЫЕ. Верно взятые актёром, они не только влияют на верное звучание роли, но и многое объясняют в поведении, помогают установить точные взаимоотношения, определяют верное самочувствие в роли, придают роли глубину и многомерность.

Значение социальных обстоятельств огромно не только в ролях с явно выраженным социальным подтекстом, но и в ролях, где такового нет. Два ярких примера из практики К. С. Станиславского.

В режиссёрском плане «Отелло» в тридцатых годах прошлого века он описывал свои «мечтания» (обстоятельства. — *Д. Л.*) в помощь исполнителям ролей Дожа и Брабанцио. Станиславский подсказывает актёрам: непроходимая пропасть, которая отделяет венецианскую аристократию от мавра Отелло есть предлагаемое обстоятельство, которое занимает первостепенное положение в пьесе. Режиссёр предлагает актёрам: Брабанцио (отец Дездемоны) — правого направления. Дождь присоединился к левому направлению и несколько смягчил отношение к колониям и покорённым народам. Вот почему Отелло получил чин генерала венецианской армии. Сбылись предсказания Брабанцио, что покорённые народы задерут нос. Вот мавр «влез», как пишет Станиславский, к нему в дом. Положение Дожа становится щекотливым, ведь Брабанцио (по подсказке Станиславского) уступил на выборах ему место Дожа, хотя сам мог претендовать на него. Он должен как-то отплатить Брабанцио в связи с похищением у Брабанцио Дездемоны мавром. Но мавр назначен генералом им же.

Станиславский считает, что такое стечение предлагаемых обстоятельств не только обострит отношения Брабанцио и Дожа, но и поможет Отелло: он, мавр, признан почти равным с высокими синьорами, а раз он равный, то почему бы ему не жениться

на венецианке. Вот один из мотивов, почему он так просто, искренно, откровенно и с сознанием своей правоты говорит монолог о любви, женитьбе и похищении.

Интереснейший пример раскрытия Станиславским социального характера обстоятельств жизни персонажа, в своей линии поведения далёкого от общественных проблем, приводит Ольга Ивановна Пыжова, артистка МХТ и МХТ-2, партнёрша К. С. Станиславского и М. А. Чехова, режиссёр, выдающийся педагог. Она была убеждена, репетируя роль Вари в «Вишнёвом саде» Чехова, что существо характера ее героини, секрет её сценического поведения надо искать в огромной любви и преданности к тем, кто её окружает и на кого она по доброй воле неустанно трудится. От этого убеждения О. И. Пыжова себя удобно чувствовала Варей, не видела ничего унижительного в положении её в доме.

Станиславский на первых же репетициях сказал, что взаимоотношения Вари с семьёй Раневской совсем другие. Он раскрыл актрисе, что Чехов писатель беспощадный, что Варя — вторая жертва эгоизма Раневской и Гаева. Её судьба повторяет судьбу Фирса: он брошен в пустом доме, Варя идёт к чужим людям в экономки. Всю жизнь ей внушали, что она в доме своя, родная, пользовались её трудом, а кончилось тем, что отправили её без денег, с узелком, в прислуги. То, что Раневская пытается перед отъездом, в последние пять минут, устроить Варину судьбу — ничего не меняет. Лопехин угадывает за её словесной мишурой истинное положение Вари — положение служащей. Возможно, такое лёгкое сватовство Раневской побуждает Лопехина, вступающего в новую полосу жизни, окончательно отказаться от Вари. Тонкие, интеллигентные люди, чуткие, казалось бы, нервные, а вмешались в чувства другого, казалось бы, близкого человека, и всё разрушили.

Так от такого раскрытия социальных предлагаемых обстоятельств стала вырисовываться другая судьба человека.

Огромен круг обстоятельств, которые могут быть существенными в работе над ролью в их смысловом разнообразии. Возраст героя, его физическое состояние, место действия, физическое окружение героя, характеры и поведение других персонажей.

Временной отрезок времени, в котором происходит пьеса. Для пьесы «Три сестры» имеет значение, что действие происходит в течение пяти лет, развивается во времени, считал Вл. И. Немирович-Данченко. А для пьесы Н. В. Гоголя «Женитьба» имеет существенное значение, что действие происходит в один день. Другие ритмы, другие оценки, скоропалительность принимаемых решений. В «Отелло» в сцене с платком нельзя не учитывать исполнителям, что всего несколько часов назад супруги «миловались», как говорит Станиславский.

Весь уклад жизни. Костюм — например, военный, платье у женщины длинное или мини.

Есть еще один пласт обстоятельств при подготовке роли. Это обстоятельства режиссёра и самого актёра.

Мы уже приводили пример фантазирования Станиславским обстоятельств для ролей Дожа и Бранцио в «Отелло» с целью обострения ситуации. Драку Кассио и Яго он превращает в сцену «восстания», чтобы оправдать строгость Отелло в отношении Кассио.

Но в нынешние времена режиссёры значительно смелее, активнее, а зачастую и менее логично переводят обстоятельства автора в совершенно непохожие на им заданные. Не будем здесь обсуждать правомерность и полезность этого для развития искусства. А просто констатируем это как факт. И актер часто оказывается в сложнейших ножницах между обстоятельствами, заданными в тексте пьесы и новыми, нафантазированными режиссёром. Но это фактически происходит теперь часто, и обстоятельства режиссёра становятся для актёра часто более определяющими, чем обстоятельства автора.

Всё, что было сказано выше в плане смысловой характеристики предлагаемых обстоятельств досценического существования персонажа, должно быть отнесено и ко второй группе обстоятельств. По нашему условному делению в неё включаются всё происходящее в самой пьесе с самых первых её событий.

События пьесы, большие и малые, всё, что происходит с самим персонажем, поступки окружающих — всё это диктует поведение персонажа и непрерывно меняющееся его «физическое самочувствие».

Все источники обстоятельств первой группы остаются важными для актёра в течение всего хода работы над ролью и при её

исполнении. Но на этом этапе особенную роль играют сама пьеса и совместное решение (а это всегда комплекс обстоятельств) роли актёром и режиссёром.

Третья группа обстоятельств — это обстоятельства сегодняшнего спектакля. Обстоятельства самые подвижные, но если они не учитываются актёром в момент исполнения, остаётся только застывший рисунок роли.

Прежде всего — это образ, создаваемый партнёром. Даже при едином ключевом решении двумя актёрами роли, с которой взаимодействует персонаж, один партнёр — это один образ, другой — уже немного отличный от первого. Ибо в каждый создаваемый образ входит их личность, а личности эти разные. В результате, если актёр верно существует в роли, то сегодня моё поведение — одно, при другом партнёре оно несколько видоизменяется.

Но даже при одном партнёре необходимость сиюминутного поведения, что лежит в основе нашей школы, диктует зависимость поведения от нюансов поведения партнёра.

О. И. Пыжова писала, что после работы со Станиславским она поняла, что не только судьба своей героини должна её волновать (как это было у нее до этого), это не самое главное. Самое главное — это то, что происходит с партнёрами — с кавалером (в «Трактирщице»), с Купавиной, когда она играет Глафиру, потому что от этого знания зависят ее судьба, победы и поражения.

Острое ощущение роли не только в себе, но главным образом через роль партнёра, может помочь актёру распознать «секреты», заложенные и в собственной роли. И привести актёра к подлинному общению, а через него и к перевоплощению.

«Прививая вкус к сознательному анализу материала роли, Станиславский и не помышлял отрицать тайну творчества. Наоборот, для этих-то драгоценных нечаянностей, озарений таланта он и подготовлял почву, мечтал научить актёра удерживать и развивать подобные находки» [5, с. 80].

Поэтому можно смело сказать, что путь комплексного освоения, освоения, а не декларирования предлагаемых обстоятельств жизни литературного персонажа, на базе которого актёр должен создать сценический образ, есть наивернейший путь движения актёра к нему.

Вот почему из многих проблем, которые возникают при переходе от первого ко второму курсу, мы выделили как важнейшую проблему предлагаемых обстоятельств.

Присвоение предлагаемых обстоятельств начинающим актёром началось еще на первом курсе. Но есть существенная разница между обстоятельствами, с которыми работает студент первого курса и потом, начиная со второго курса, всю жизнь.

Основная, главная часть предлагаемых обстоятельств будет ему предложена автором. К ним добавятся обстоятельства, предложенные режиссёром.

И осваивать ему нужно будет не близкие, понятные ему, поскольку сам придумал, обстоятельства, а зачастую очень далёкие от его жизни. Не всегда такие, какие он понимает и даже принимает. Сделать их как бы своими, естественными для него — эта задача впервые стоит перед студентом на втором курсе. При подготовке отрывков из пьес самых разных авторов. Как в работе с педагогами, так и в самостоятельных работах.

В результате разбора студент-актёр понимает, каким образом ведёт себя персонаж. И, поняв это, может начать работу по освоению этого поведения во всём многообразии моментов, его определяющих. (Естественно, в процессе работы понимание поведения персонажа может корректироваться, а иногда и полностью изменяться.) При работе над поиском на площадке поведения своего персонажа студент-актёр остаётся самим собой, поскольку, как подчёркивал К. С. Станиславский, — перевоплощение не в том, чтобы актёру уйти от себя, а в том, что в действиях роли он **ОКРУЖАЕТ СЕБЯ ПРЕДЛАГАЕМЫМИ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАМИ РОЛИ** и так с ними сживается, что уже не знает «где я, где роль».

Творческий процесс переживания создают, по Станиславскому, сверхзадача роли (хотение), сквозное действие (стремление) и действия (выполнение сквозного действия). А потому основными вехами на пути создания образа являются, очевидно, определение и осуществление сверхзадачи и сквозного действия, установление и выполнение действенной логики роли плюс поиск и освоение физического самочувствия и второго плана роли.

Эти задачи впервые возникают перед студентом-актёром на 2-м курсе при первом соприкосновении с драматургическим ма-

териалом, с ситуациями, НЕ ИМ придуманными, как, подчеркнём еще раз, на 1-м курсе.

И все перечисленные выше сценические грани, определяющие образ, находятся в прямой и необходимой зависимости от предлагаемых обстоятельств роли, предложенных автором, раскрытых, а также созданных режиссёром и актёром в дополнение к авторским.

Связь сверхзадачи и сквозного действия (они рассматриваются, как правило, неразрывно) осуществляется в двух основных процессах. Во-первых, в процессе их определения при разборе, и, во-вторых, в процессе их выявления при построении действенной линии роли. Естественно, при непрерывной коррекции, которая идёт в процессе работы над материалом. Есть бесчисленное количество примеров в материалах крупнейших режиссёров (работа Станиславского с Топорковым и Леонидовым над «Мёртвыми душами» Н. В. Гоголя, например, или замечания Вл. И. Немировича-Данченко в письме к В. Г. Сахновскому по поводу «Анны Карениной» и масса других), из которых видно, что эмоциональные и действенные их описания предлагаемых обстоятельств являются и истоками, которые рождают или уточняют сверхзадачу и сквозное действие, и одновременно движущей силой на пути выявления сверхзадачи и построения сквозного действия.

Но к сверхзадаче и идти по сквозному действию нельзя мысленно, от ума. Сверхзадача требует полной отдачи, страстного стремления, всеисчерпывающего ДЕЙСТВИЯ. Творить — это значит страстно, стремительно, интенсивно, продуктивно и целесообразно и оправданно идти к сверхзадаче, писал К. С. Станиславский.

«Стоя на сцене в момент творчества... задайтесь крепко целью заставить партнёра думать, чувствовать. Совершенно так же, как вы, видеть то, о чём вы говорите, вашими глазами, слышать вашими ушами... Важно, чтобы вы сами искренне этого хотели... стремились и верили в возможность достижения такой задачи. При этом ваше внимание уйдёт целиком в намеченное физическое (психофизическое. — *Д. Л.*) действие» [7, с. 342].

Сама потребность в волевом акте — воздействии на партнёра (или на себя иногда) — возникает у артиста в результате эмоционального восприятия обстоятельств, в которые он попадает в

условиях существования своего персонажа. Как в жизни — исключая отбор.

Когда Станиславский описывает в книге «Работа актёра над собой» как Аркадий Николаевич (вымышленный герой книги) «сосредоточился и стал поочередно вызывать в себе с помощью предлагаемых обстоятельств (разр. наша. — *Д. Л.*) внутренние позывы к физическим действиям», он пишет о процессе эмоционального восприятия предлагаемых обстоятельств как побудителей к действию.

Таким образом, хотя основой бытия актёра на сцене является действие, определяющими надо считать слова Станиславского, что «суть не в физическом действии, а в тех условиях, предлагаемых обстоятельствах, чувствованиях, которые его вызывают» [там же, с. 356].

Обусловленность действия предлагаемыми обстоятельствами особо проявляется в двух процессах.

Во-первых, для процесса воспитания в исполнителе потребности и умения строить своё пребывание на сцене на основе органического действия в предлагаемых обстоятельствах роли (этот процесс является, наверное, главным на 2-м курсе).

Во-вторых, в процессе конкретного поиска действия в той или иной сцене, а потом и всей линии действий по всей пьесе (это уже задача 3-го и 4-го курсов). Сперва линии действий в отдельно взятой сцене, потом в акте, а затем во всей пьесе.

Возникшая во время работы над ролью из предлагаемых обстоятельств «линия действий» сцены (на 2-м курсе), акта и пьесы (позднее) в момент публичного творчества помогает актёру в его погружении в комплекс предлагаемых обстоятельств роли, найденных ранее.

Таким образом, зависимость от предлагаемых обстоятельств всего процесса, связанного с действием, можно сформулировать так: от предлагаемых обстоятельств — через поиск действий к «линии действий» сцены (или роли в дальнейшем) — и снова к предлагаемым обстоятельствам в момент творчества.

Осуществляемое актёром органическое действие, подлинное, целенаправленное, целесообразное и продуктивное, в результате включает в себя не только логику действий, но и «физическое самочувствие» в роли, как в целом, так и в отдельно

взятой сцене, и «второй план». Разрыв действенной линии и «физического самочувствия» невозможен, ибо, во-первых, каждый человек (в данном случае персонаж) всегда находится в каком-то физическом самочувствии. Это должно быть и на сцене касательно роли.

Во-вторых, источником возникновения «физического самочувствия» роли и её «второго плана» являются также предлагаемые обстоятельства, которые определены в процессе разбора и над присвоением которых актёр работает во время репетиций.

«Физическое самочувствие» и «второй план» роли актёр ищет одновременно с работой над «линией действия» сцены (а потом роли) и глубина создания роли, будь то в отрывке, в акте или в пьесе, зависит от глубины анализа предлагаемых обстоятельств и степени присвоения их актёром.

Роль предлагаемых обстоятельств при работе над основными гранями образа и даёт основание считать проблему освоения их, уже не самим придуманных, а предложенных автором и режиссёром, одной из основных на 2-м курсе.

Конечно, главным средством помощи педагогом студенту в погружении его в предлагаемые обстоятельства роли является разбор. От самых определяющих до самых мелких, казалось бы, обстоятельств, но которые могут сыграть не последнюю роль в становлении роли. Но главное, это не декларировать обстоятельства, не просто копать в них.

Главная проблема — это их присвоение. Уже на первом курсе студент занимался этим. Но со своими, ему близкими, им придуманными.

Освоение обстоятельств тебе не близких — это процесс очень сложный. Вряд ли поддающийся описанию, ибо главное для этого процесса — наличие у студента врождённого чувства сопереживания, вчувствования и способности заразиться чужими мыслями, чувствами, мыслями. Разбор только помогает найти вектор движения, правильное направление в воображении студента. Определяет круг мыслей, которые должен студент себе присвоить, круг «картинок», которыми он должен заполнить свою жизнь, связанную с жизнью персонажа. Так, как это происходит в жизни. Ведь мы всё, что знаем про себя, своих друзей и знакомых, знаем не словесно, а видим в виде сцен и физического

поведения. Создание круга мыслей персонажа и перевод оговоренных обстоятельств в своём воображении в сцены в виде подробных, нестатичных картин — пожалуй, главный путь присвоения оговоренных обстоятельств, путь сделать их как бы своими на протяжении репетиций и во время представления.

Умение мыслить на сцене воспитывается уже на первом курсе. Но разница та же, о которой мы говорили при сравнении предлагаемых обстоятельств на первом и втором курсах. Там были мысли этого студента в соответствии с его отношением к событиям, его позицией.

Когда актёру попадает авторский материал, встаёт задача найти правильный ход мыслей не актёра, а персонажа, которого он собирается играть. Позиция актёра в отношении того или иного события может не совпадать, что очень часто и бывает, с позицией персонажа. Поэтому надо понять логику мышления своего героя и привыкнуть на репетициях и на показах пытаться идти по логике, найденной в соответствии с разбором линии мысли.

Технических приёмов, рецептов, по которым шло бы у всех одинаково освоение предлагаемых обстоятельств для всех граней образа (цель, линия действий, «физическое самочувствие», «второй план» роли), к счастью не существует. Всё происходит у разных артистов по-разному. Недаром крупные педагоги, с которыми приходилось работать, всегда стремились к тому, чтобы студент к концу обучения выработал бы свой приём работы, исходя из общей методологии. Универсального приёма быть не может, потому что процесс освоения обстоятельств определяется прежде всего жизненным опытом артиста, в данном случае — студента, обращён в основном к его эмоциональной памяти, к его способности откликнуться на чужие поначалу раздражители, данные автором, предложенные режиссёром или найденные в материале роли им самим.

Ни в коем случае не следует играть предлагаемые обстоятельства. Только думать, только непрерывно поддерживаемая мысль о задуманном ведёт артиста к цели. И в этом видится чёткое следование принципам системы, основным средством которой является: через сознательное проникнуть в подсознание. Хочется привести слова Вл. И. Немировича-Данченко, в которых заключено главное, сущность, как он верно считал, трудно понимаемая.

Практически трудно понимаемая. «...Настоящее творчество актёра, нахождение образа возможно только тогда, если актёр посылает верную мысль тем нервам в своём существе, которые в действительности (разр. Немировича-Данченко. — *Д. Л.*) вибрируют при данном физическом состоянии (в данной ситуации. — *Д. Л.*). Когда актёр репетирует, ему нужно только помнить об том, — не что подумать, а именно помнить; и сама его природа, его память подскажет ему то самочувствие (и то действие, добавим мы. — *Д. Л.*), которое нужно... И эта память подскажет верное, когда мысль толкнётся в те человеческие нервы, которые обычно реагируют в данной обстановке» [3, с. 245].

Вообще сам по себе набор обстоятельств, как бы он ни был широк и глубок по анализу, не даёт этого «попадания». Его приходится искать, искать упорно, и попадание тем более вероятно, чем более актёр будет занят этим процессом. К этому надо приучать студентов при встрече с первыми же отрывками на 2-м курсе. Притом приучать работать не столько на репетициях, сколько самостоятельно. Ведь это глубокая интимная, трудоёмкая, тонкая работа. Такое попадание в «те нервы» возможно только при непрерывном, неотступном погружении себя, в мысли, касающиеся жизни своего героя, его обстоятельств, планов, мечтаний.

Главнейшим и пока единственным определённым способом освоения предлагаемых обстоятельств является внутренний монолог. «Наговорите себе монологи, и этими монологами вы свою внутреннюю физику наладите...», — говорил Вл. И. Немирович-Данченко на репетициях. Существенной частью этих монологов у Немировича-Данченко становятся обстоятельства жизни действующего лица, с которыми связываются те душевные переживания, которыми пытается в подсказываемом монологе зацепить актёра.

Вот два примера из репетиций спектакля «Последние дни» М. Булгакова.

«Вот Тургенев: попробуйте себе наговорить монологи ваших переживаний». Я — друг дома, Пушкина считаю солнцем поэзии русской, великим поэтом!.. И вот я должен его везти таким воровским, подлым образом (хоронить. — *Д. Л.*)... с этим жандармом... Вот оно, царство-то нашего Николая! Станция... знакомая

фигура станционного зрителя... «Лошадей нет!.. Холодище вдобавок». В этом монологе и обстоятельства, и степень их восприятия, и отношение к событиям. Но главное — обстоятельства.

Второй пример.

«Сухарев хорошо играет ростовщика, но играет на общетеатральном приёме: он — подполковник, ростовщик. Если его спросить: “Вы ростовщик?”. Он скажет: “Нет”. Он окружён недружелюбными взглядами... Играет в карты с военными... в интендантских делах замешан... человек, к которому приходят в большой нужде... Это делается тайно; разве он где-нибудь позволит себе сказать, что берёт шаль в заклад? Вот и скажите: кто вы такой, чем занимаетесь?.. Какая-то истеричка скажет: “жулик, мошенник!”, придётся терпеть... Судиться мне нельзя, потому что копнут такое, что не обрадуешься... Когда вы наживёте такого ростовщика, ...вы принесёте всё это на сцену. Раз всего этого нет — вы начинаете играть» [3, с. 341–342].

Монологи, о которых шла речь, это не тот внутренний монолог, который рождается от верного существования в образе непосредственно в процессе исполнения, уже от лица самой роли, возникает интуитивно как следствие заранее проделанной работы.

Это монолог — наговаривание, которые пока только средство поиска действия, «физического самочувствия», «второго плана» роли, есть та работа, что помогает идти артисту по пути возникновения образа.

И наговаривание это обязательно должно носить не рассудочный, а эмоциональный характер. Мыслям своим студент-артист должен отдаваться со всем темпераментом, любя и ненавидя, страстно желая добра и мести и т. д. Ибо задача этого монолога — заразить себя не логикой, а эмоциональностью. Причём фантазия должна развиваться по линии сугубо личной. Вл. И. Немирович-Данченко всегда говорил, что только одной подушке актёр скажет, о чём думает в такие минуты.

Нельзя переоценить важность в процессе работы над ролью обстоятельств прошлого персонажа, о чём мы уже говорили выше. Вл. И. Немирович-Данченко писал, что на жизнь человека влияют не только его обстоятельства, но можно обнаружить в его характере и следы обстоятельств его родителей и родителей его родителей.

Воспитать в будущем актёре потребность и умение присвоить себе обстоятельства его прошлого — одна из важнейших задач обучения, и начинаться эта работа должна уже со 2-го курса.

Чтобы обстоятельства, которые сыграли какую-то роль в судьбе героя, предопределили «действенную линию роли», вошли в его «второй план», определили его «самочувствие», необходима большая волевая работа, направленная на превращение фактов биографии, отобранных аналитическим путём, в развёрнутые внутренние видения как эпизодов его жизни. Причём таких, воспоминания о которых вызывают у данного исполнителя эмоциональную реакцию.

Артист в период подготовки спектакля сам, наедине со своим героем, берedit воображение, фантазирует для того, чтобы обстоятельства, которыми он окружает своего героя, стали чувственными картинами.

И тут может очень помочь работа над «этюдами на прошлое» как начало пути, на котором артисту в его работе придётся работать самостоятельно.

Основным источником для тем этих этюдов является, естественно, пьеса. Причём сюда относятся как прямые события и обстоятельства, о которых говорится в различных сценах, так и те, которые были в жизни персонажей, но драматург их не обозначает. И тут роль фантазии актёров становится особенно важной, ибо артисты должны восполнить, как бы создать сами обстоятельства событий, которые подразумеваются, но о которых ничего не сказано.

Например, в пьесе А. Н. Островского «Гроза», когда зашла речь о том, как Катерина попала в семью Кабановых, никакой подсказки автора, анализируя пьесу, педагог и студенты не нашли. А должна же знать исполнительница, как такой совершенно не уровня Кабановых по воспитанию человек, как Катерина, стала женой Тихона. Да и почему он женился на ней — тоже надо бы знать исполнителю этой роли. Конечно, зрителю это всё равно, но для достоверности существования в роли, исполнители должны знать, как произошла их женитьба, что заставило Катерину выйти замуж в дом Кабановой, личность в городе известную.

Тут без актёрской фантазии не обойтись. Исполнители должны нафантазировать историю своей женитьбы, ибо это такой

этап жизни семьи, который всегда с человеком, а может многое и объяснить в дальнейшем поведении героев. Это уж зависит от того, какую историю они создадут.

Это пример нередкий, когда нечто существенное для верного ощущения актёром роли является неглавным для зрителя, а потому автор и не пишет об этом.

Тем самым автор предоставляет свободу актёрам и режиссёру погрузить то или иное событие, которое происходило до начала действия пьесы или отрывка, в ими вымышленные обстоятельства. Тем самым предоставляя вариантность решения. Ибо тот или иной круг обстоятельств и определяет решение, которое они возьмут как основное в своей работе.

Думается, что практически не найдётся педагога, который бы с первых шагов в работе не сориентировал студента на необходимость начать с погружения в БИОГРАФИЮ своего героя.

Здесь есть соображения по поводу того, правильно ли мы делаем, направляя начало работы на нечто бюрократическое. Ведь слово «биография» со школьных лет толкает молодого человека на что-то официальное, последовательное, как правило, неэмоциональное.

Конечно биография — это схема жизни человека. Но не слишком ли схема?

Сами того не желая по этой схеме и идут студенты в определении своей биографии. А это ли нам нужно? Наверное, речь должна идти об истории жизни, как она запомнилась исполнителю. Ведь для нынешней нашей жизни, сиюминутного решения играют роль те моменты истории нашей жизни (биографии), которые запомнились нами эмоционально. Они могут тихо спать в нашей памяти, но в соответствующий момент резко всплывают в связи с каким-то сегодняшним, сиюминутным фактом, каким-то словом, поступком партнёра и т. д.

Думается, что дело тут не в подробностях, не в шаге за шагом, которым прошёл герой. (Хотя, наверное, знать, где родился, даже если это не имеет значения, надо и т.д.) Но суть истории жизни не в этом. А в тех нескольких (количество их может быть разным в разных ролях) эмоциональных моментах, которые остались где-то глубоко в его душе и которые определяли в своё время серьёзные повороты в его судьбе. И потому и в настоящем они не уходят из его сердца.

Ведь остаются в эмоциональной памяти человека обстоятельства и события неординарные, неожиданные для данного события, тем более экстремальные. Не оригинальность их в смысле оригинальничания западает в сердце человека, а необычный, не характерный для данного события поворот ситуации, окрашивающий его иногда смешными, иногда драматичными деталями. Одним словом, я бы назвал эти обстоятельства и события нестандартными.

Возьмём отрывок из той же «Грозы» А. Н. Островского. Катерина и Борис. Встреча в овраге. Разве не имеет значения — как они впервые увидели друг друга, а если быть точным, то не как увидели, а как ЗАМЕТИЛИ друг друга — как обратили внимание друг на друга, в какой ситуации? Ведь видеть они могли друг друга и на набережной, когда молодёжь, да и не только молодёжь, гуляет. Но могли и не обратить внимания. Как найти момент, когда их внимание вдруг остановилось друг на друге. Как ситуация усиливала их внимание друг к другу? Студенты делают разные вариации знакомства. Но они все ординарные — поклонились, когда шли Катерина с мужем или невесткой, он с друзьями и т. д. Хотя бывает, что в ординарной ситуации люди могут обратить серьёзное внимание друг на друга, но часто люди, прожившие много лет, и не помнят своего первого знакомства, но зато помнят какую-то ситуацию, в которой они не могли не заметить друг друга. Так и в «Грозе», с подсказки педагога, правда, студенты взяли, что обратили внимание Катерина и Борис друг на друга в церкви. Когда они оказались в церкви одни, не во время службы. Катерина часто приходила, любила быть одной в церкви. А в этот раз зашёл, предположим, свечку поставить и Борис. Двое в пустой церкви. Эта ситуация не может забыться. Здесь они впервые взглянули друг на друга. Особая собранность, необычное освещение и т. д. Может быть по-другому? Конечно. Но эта ситуация показалась студентам необычной, в ней что-то духовное заговорило в них. Может, до этого они и виделись в городе. Но он знал, что она замужем. Она верная жена. И ничто их не цепляло так, чтобы они влюбились друг в друга. Хотя, конечно, это могло произойти и с первого взгляда. Всякое же бывает. Но хочется ориентировать студентов на более необычные, неожиданные варианты. Они крепче западают в память. А потому и возбуждают, как правило, сильнее.

При разборе обстоятельств прошлого представляется очень важным, чтобы эти обстоятельства были не умозрительно обозначены исполнителями, а существовали, как и в жизни, в виде картин, нафантазированных ими. Ведь любое обстоятельство в жизни мы видим не в словах, его описывающих, а в виде сцен, которые были в действительности. Мы их и запоминаем в глубинах своей памяти. И в какой-то момент, в зависимости от того, что происходит сейчас, о чём говорит или что вспоминает персонаж, эти сцены (картины прошлого) возникают в его памяти, в его воображении, в его мыслительной деятельности. Они возникают именно как картинка, не обязательно сплошным потоком, а скорее отрывочно. Но человек в жизни, а следовательно, и артист на сцене их видит своим внутренним зрением. Недаром же есть такое выражение в жизни — когда человек о чём-то рассказывает (вспоминает или спорит — неважно), он говорит зачастую — «как сейчас вижу».

Но в жизни это происходит как бы само, рефлекторно. На сцене же артист должен к этому прийти благодаря своему воображению. Мало того, как мы уже говорили, это должно быть не ordinarily, ибо только что-то необыденное, острое, неожиданное может найти отклик в эмоциональной природе артиста. Только такие обстоятельства могут вызывать ответную реакцию в природе человека-артиста, как это бывает и в жизни, когда человек возвращается в своей памяти или в каком-то разговоре к событиям прошлого. Только такие обстоятельства двигают артиста в его внутреннем движении по линии роли.

И начинать воспитывать это надо, конечно, еще на первом курсе. Но особую важность всё это приобретает при соприкосновении с автором. На первом курсе это воображение, эта фантазия берётся студентом-артистом у себя, в своём багаже.

При переходе к авторскому тексту и авторским предлагаемым обстоятельствам студент уже фантазирует прошлую жизнь другого человека, которого до этого нафантазировал автор.

И есть авторы, в тексте которых очень подробно заложены обстоятельства героя, а есть авторы, где чувствуется груз жизни, груз прошлого, а само это прошлое не изложено или недостаточно полно изложено (мы уже приводили пример из «Грозы» А. Н. Островского). Но артисту необходимо восполнить недо-

стающее, ибо он должен в главных этапах знать про своего героя всё также подробно, как про себя.

Это очень трудный процесс вообще, а для начинающих особенно.

Поэтому очень полезным и представляется для студентов на втором курсе при переходе к авторскому тексту (если честно, и для артистов тоже при работе над пьесой, но в театре редко кто этим занимается) начинать работу с ЭТЮДОВ НА ПРОШЛОЕ.

Возьмём две пьесы. Отрывки из них работали со студентами второго курса. «Забавный случай» Гольдони и «Анна Кристи» Юджина О'Нила.

Коротко напомним содержание пьес.

1 «Анна Кристи».

К старому капитану тоже старой, небольшой баржи Крису приезжает из Нью-Йорка дочь, которая не видела отца пятнадцать лет. Её жизнь за эти годы достаточно подробно описывается в пьесе. Она приехала посмотреть, что за отец у нее и немного отдохнуть. Последние два года она работает в древнейшей профессии в Нью-Йорке в заведении. Отец этого, естественно, не знает, да они не очень-то регулярно переписывались.

Помимо того, что она очарована морем, главное — она встречает кочегара, спасшегося от кораблекрушения, которого подобрала баржа Криса. Между ними возникает серьёзное чувство — первое в жизни кочегара, который всё свободное время проводил в портовых кабаках и притонах и первый раз встретил девушку приятную, совершенно не похожую на тех, с кем общался ранее (она выдаёт себя за гувернантку в отпуске). Он впервые в жизни полюбил, хочет жениться, но Анна отказывает и раскрывает, ему и отцу, чем она сейчас после 15-летних мытарств занимается. Кочегар, его зовут Мэт, не выносит этого, рушится его мечта о любви, со скандалом уходит.

Но через два-три дня понимает, что не может без Анны, приходит к ней, и единственное, что он просит, требует, чтобы Анна поклялась, что в своей «деятельности» никогда никого не любила. А она действительно никого не любила.

Эта сильная сцена двух сильных людей, нежданно-негаданно встретивших на барже свою любовь, которая кончается (сцена)

страстным поцелуем и взята была для работы на 2-м курсе во втором семестре.

В «Забавном случае» Гольдони, естественно, всё происходит по-другому, хотя сюжет тоже развивается вокруг любви.

Молодой французский офицер, после плена, раненный в ногу, попадает как гость в семью богатого голландского купца. Там между ним и дочерью купца разгорается «пожар любви». В этом смысле всё благополучно. Но есть препятствие — лейтенант беден. Он младший сын в семье и по законам того общества не имеет видов на наследство. А богатый купец никогда не отдаст дочь за человека, у которого в перспективе нет состояния, и он вынужден будет жить на приданое. Лейтенант тоже не хочет ставить свою возлюбленную в такое положение и ссорить её с отцом, и он решает уехать. Только Жанина, его возлюбленная, борется за их возможное счастье — и с отцом, и с самим лейтенантом, не давая ему уехать. Перипетии этой борьбы и составляют фабулу пьесы. Любовь, конечно, побеждает все преграды.

Для работы в «Анне Кристи», как мы уже говорили, была взята последняя сцена, когда Мэт Берк, герой пьесы, приходит к Анне, потому что, пережив то, что он узнал о ней от неё же (что она 2 года жила в Нью-Йорке в ЗАВЕДЕНИИ, то есть была проституткой), после двух дней ужасных терзаний, всё-таки не может без неё, хотя и не позволяет себе в этом признаться почти до конца сцены. Основным обстоятельством совместного прошлого является неделя их знакомства, возникшая неожиданно любовь двух одиноких и неблагополучных в личной жизни людей. То, как они провели эту неделю, до того, как Анна рассказала свою страшную историю. Причём эта неделя не дана автором в каких-то сценах. Вся она происходит между актами. Мы видим только результат — возникшую сильную любовь.

В «Забавном случае» Гольдони сильная любовь возникла у Жанины, дочери богатого купца, и французского лейтенанта, гостя в доме отца Жанины, до начала пьесы, развивалась полгода, пока он жил в одном доме с Жаниной как раненый офицер. Сцена была взята первая. Когда лейтенант решил, что больше не может ставить Жанину в сложное положение, ибо перспектив на брак с дочерью богатого купца у него, бедного офицера, по обычаям страны нет, и ради её спокойствия он и хочет уехать. Во

время прощания он понимает, что её любовь так же сильна, как его. Поэтому решимость уехать крепнет. И вот сцену Жанины и лейтенанта после прощания, во время попытки уехать, когда они открываются в своей любви, и была взята в работу.

Основным обстоятельством этой сцены, как и в предыдущем отрывке, является страстная любовь, хотя возникла она у людей совсем с другой биографией, в течение гораздо большего времени (полгода, а не неделя), другого социального положения и т.д.

Но чтобы на сцене торжествовала любовь, необходимо артистам нажить эти отношения. И основной темой этюдов на прошлое становится тот период, в течение которого любовь развивалась. Как это было, в каких формах проявлялись чувства. Как происходило общение. И здесь, конечно, уже ничего общего в связи с предлагаемыми обстоятельствами этих персонажей быть не может. И очень трудно было именно этого добиться, чтобы необходимыми стали друг для друга эти люди (а по сути это и есть любовь). Поскольку в силу целого ряда организационных обстоятельств работа над этюдами на прошлое была сокращена, то и в результате степень любви не соответствовала уровню, заданному драматургами. Особенно в «Забавном случае», где любовь развивалась и крепла в течение полугода. В «Анне Кристи» любовь, нахлынувшую бурно и продолжавшуюся до репетируемой сцены всего неделю, степень необходимости персонажей друг для друга оказалась более доступной исполнителям, хотя и не соответствовала уровню, заданному драматургом.

Произошло это потому, что главная цель «этюдов на прошлое» — перевод фактов прошлого в эмоциональную память исполнителей — была выполнена не лучшим образом.

И наоборот, хочется привести хотя бы пару примеров, когда «Этюды на прошлое» привели к чему-то серьёзному, освоив течение нескольких лет трудной жизни мужа и жены.

На втором курсе в первом семестре был взят неподъёмный, казалось бы для начинающих, отрывок из пьесы А. Вампилова «Утиная охота» — сцена Зилова и Гали, когда он под утро приходит, не ожидая, что жена не спит.

Как добиться, чтобы главным в отрывке стал груз прожитой в течение нескольких лет трудной жизни мужа и жены. Ведь это смысловой центр сцены, а не выяснения, попытки выкрутиться и т.д.

Этюды на прошлое начали со знакомства, добивались того единственного варианта, который мог эмоционально хорошо запомниться. Казалось бы, занятные варианты отбрасывали. Они не создавали эмоциональный мир Зилова и Гали. Стали добиваться подлинного самочувствия ТОГО дня, когда несколько лет назад произошло знакомство.

Очень важно, чтобы придумывали и делали эти этюды студенты сами, конечно, под наблюдением режиссёра — туда ли они идут в своей фантазии. Очень важно в этюдах на «прошлое» окупаться в ситуации, которые происходили в первый раз.

Как Зилов пришёл к Гале в дом — в первый раз.

Свадьбу пропустили — решили, что она была, как у всех.

А вот КАК Зилов не пришёл ночевать и врал про командировку жене — в первый раз. Когда это еще не вошло в привычку. И т. д.

Когда участники репетиций подошли к вампиловской сцене, считалось очевидным, что исполнители уже много знают о своих героях, у них появились их привычки, общее самочувствие, атмосфера ЭТОЙ семьи.

Причём эти этюды можно повторять, что-то меняя в них, добиваться в них чего-то, то есть репетировать, не боясь, что текст самой сцены будет замучен от повторов. Ведь текст этюдов не будет показываться зрителю.

Далее. Когда приступили к репетициям самой сцены (тоже этюдным методом), оказалось, что всё, о чём говорят Зилов и Галя в сцене о прошлом и что играет существенную роль в их нынешних отношениях, сразу же зримо встаёт в воображении студентов. Как в жизни перед их внутренним взором рефлекторно возникали картины тех эпизодов и столкновений, о которых они говорили и которые были у них в предыдущих этюдах «на прошлое».

«Этюды на прошлое» одновременно служат и развитию у студента столь необходимой грани дарования артиста, как фантазия, причём фантазия эмоциональная.

В занятиях с одной из национальных студий ГИТИСа уже на первом курсе возникли трудности, связанные с ограниченностью фантазии студентов.

На втором курсе приступили к отрывкам из национальной литературы и драматургии. Все они были слабые, описательные.

Драматургическое начало в них было развито мало. И все педагоги курса пошли по пути работы с «этюдами на прошлое».

Вот уж совсем ординарный по авторским обстоятельствам отрывок. Молодая учительница на следующий день должна прийти в первый раз к своим ученикам. Накануне она пришла в пустой класс проверить себя. А там спрятался узнавший об этом её молодой человек. Он неожиданно задал ей вопрос. Она обиделась. Далее идёт сцена примирения, затем они мирятся. Вот и весь незамысловатый сюжет.

В результате огромной работы самих студентов над «этюдами на прошлое» получился тонкий отрывок, где главным стало развитие отношений двух любящих существ. Самочувствие это они нашли не в самом отрывке, а в этюдах на обстоятельства досценического существования своих героев.

Начали они тоже со знакомства. Огромное количество вариантов было показано, и все они были банальны и не трогали ни их, ни зрителей.

В результате они познакомились в музыкальном магазине, где она продавец, а он покупатель. И эта ситуация, звучащая музыка, её внимательность к покупателю — задела их. Они развили этот этюд. Сделали много этюдов на другие темы, и получился очень неплохой отрывок, где оба себя хорошо проявили.

Приучить студента — будущего артиста не к умозрительной биографии, а к умению проигрывать картины прошлого, присваивать обстоятельства, бывшие в прошлом, в этюде — очень серьёзная задача. Это приведёт к тому, что в будущем артист сможет проигрывать их в своей фантазии.

Конечно, при переходе ко второму курсу встают и другие очень важные задачи, но мне кажется, что поиск и присвоение предлагаемых обстоятельств РОЛИ, а не своих, как на первом курсе, одна из самых существенных. Поэтому показалось очень важным рассмотреть, конечно, не всё, но многое из того, что касается предлагаемых обстоятельств, именно в связи со вторым курсом.

Список литературы

1. *Михоэлс С. М.* Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М., 1965.

2. *Немирович-Данченко Вл. И.* Репетиции «Кремлёвских курантов». М.; Л., 1969.
3. *Немирович-Данченко Вл.И.* Театральное наследие: В 2 т. М., 1954 Т. 1.
4. *Попов А. Д.* Из режиссёрских записей М., 1967.
5. *Пыжова О. И.* Призвание // Театр. 1973. №10.
6. *Станиславский К. С.* Режиссёрский план «Отелло». М.; Л., 1945.
7. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т.4.
8. Театр. 1973. № 10.
9. *Товстоногов Г. А.* Круг мыслей. Л., 1972.

References

1. *Mikhoels S.* Mikhoels. Articles, interviews, speeches. Articles and memoirs about Mihoels. Moscow, 1965.
Mihojels S. M. Mihojels. Stat'i, besedy, rechi. Stat'i i vospominanija o Mihojelse. M., 1965.
2. *Nemirovich-Danchenko. V.* Rehearsals of "Kremlin chimes". Moscow, Leningrad. 1969.
Nemirovich-Danchenko Vl. I. Repeticii « Kremljovskih kurantov». М., L., 1969.
3. *Nemirovich-Danchenko V.* Theatrical heritage. Vol. 1. Moscow, 1954. P. 245.
Nemirovich-Danchenko Vl. I. Teatral'noe nasledie Tom 1. М., 1954. S. 245.
4. *Popov A.* From the theatre director's notes. Moscow, 1967.
Popov A. D. Iz rezhissjorskih zapisej. М., 1967.
5. *Pyzhova O.* The vocation // Teatr, 1973, No.10.
Pyzhova O. I. Prizvanie // Teatr, 1973, No.10.
6. *Stanislavski K.* Stage direction of "Othello", Moscow, Leningrad, 1945.
Stanislavskij K. S. Rezhissjorskij plan «Otello», М., L., 1945.
7. *Stanislavski K.* Collective works in 8 vols. Vol. 4. Moscow, 1954.
Stanislavskij K. S. Sobr. soch. v 8 t. T. 4. М., 1954.
8. Театр, 1973, No. 10.
Театр, 1973, No. 10.
9. *Tovstonogov G.* The thought circle. Leningrad, 1972.
Tovstonogov G. A. Krug myslej. L., 1972.

Данные об авторе:

Ливнев Давид Григорьевич — кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусства России, профессор кафедры мастерства Российского университета театрального искусства — ГИТИС. E-mail: dimater101@mail.ru

Data about the author:

Livnev David — Candidate of Art History, Merited Worker of Art of the Russian Federation, professor, Acting Skills Department, Russian University of Theatre Arts – GITIS. E-mail: dimater101@mail.ru

Г. А. Вострова

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
Москва, Россия*

НЕЗНАКОМЫЙ, НО ОПОЗНАВАЕМЫЙ НИКОЛАЙ ЕВРЕИНОВ

Аннотация:

Статья посвящена метаморфозам творчества Н. Евреинова в различные периоды его деятельности: стиля — от манифестов к теории, философским взглядам — от Шопенгауэра к Юнгу, драматургии — от утопии к антиутопии, расширения идеи искусства как терапии — от театротерапии к эвтелизму искусства, восприятия театральности — от театрокрации к художественной природе театра.

Ключевые слова: Н. Евреинов, философия театра, театральная антропология, «театральность», театрокрация, принцип театротерапии.

G. Vostrova

*National Research University “Higher School of Economics”,
Moscow, Russia*

NIKOLAI EVREINOV: UNFAMILIAR BUT YET RECOGNISABLE

Abstract:

The article describes the metamorphoses in views and approaches of N. Evreinov that were ranging greatly in different periods of his life: in style — from manifestos to theory, in philosophical approaches — from Schopenhauer to Jung, in dramaturgy — from utopia to anti-utopia, in broadening of the concept of art — from drama/theatre therapy to the essential powers of art, in perceiving theatricality — from teatrocracy to the artistic nature of the theatre itself.

Key words: N. Evreinov, the philosophy of theatre, theatre anthropology, “theatricality”, teatrocracy, the principles of theatre/drama therapy.

Петербургский буерак подымается
погуром над Парижскими холмами.

*А. М. Ремизов. «Встречи.
Петербургский буерак»*

Ощущение «расколотости» жизни Алексея Ремизова без натяжек может быть спроецировано на периодизацию творчества его соседа Николая Евреинова: «...много лет в Париже известно: улица Буало, № 7, внизу “театр”, на втором этаже “литература” [15, с. 286]. А вот двухчастное самоощущение жизни Евреиновым (до эмиграции в 1925 году и после) и сравнительно-оценочное к нему отношение наиболее четко зафиксировано его супругой Анной Кашиной-Евреиновой в работе парижского периода «Н. Н. Евреинов в мировом театре XX века»: «За эти же двадцать лет заграничной жизни, хотя количественно я, может быть, сделал меньше (если не считать моих нескольких новых пьес, еще не игранных), но зато вся моя работа имела куда больший мировой резонанс, чем мои “достижения” в России. И в этом огромное и глубокое значение моего пребывания за границей. И не только для моего личного творчества, но и вообще для понимания иностранцами русского театра» [12, с. 94]. Поэтому представляется, что попытка обозначения изменений в движении внутренней исследовательской логики Евреинова в разные периоды его жизни вполне допустима и может быть не без оснований перенесена на периодизацию его творчества. Просто Евреинов II возможен только благодаря Евреинову I, а Евреинов I уже включал Евреинова II¹. Тема театральности сквозным образом проходит через все его творчество, что обеспечивает единство и целостность учения. Однако характер, смысл и жанровое оформление этой темы в разные периоды различны. Можно обозначить по крайней мере пять оснований, позволяющих проследить метаморфозы Евреинова.

¹Парафраз ответа М. Хайдеггера о возможности периодизации его творчества в интервью французским корреспондентам. См. [2].

От провокативного калейдоскопа манифестов к стройной теории

Тра-та-та! Я зычно трублю вам призыв на *представление* вашей собственной жизни.

Н. Н. Евреинов. «Театр как таковой» (1912)

Научный трактат может иметь самую притягательную «форму» изложения; его «содержание» заключается тем не менее в мыслях, какие там изложены.

Н. Н. Евреинов. «Откровение искусства» (1937)

Прежде всего хотелось бы отметить изменение стиля изложения. Так, программные книги-манифесты 10-х годов («Театр как таковой» и «Театр для себя») сродни интеллектуальному маскараду, в котором калейдоскоп «критики чистого театра» (Б. В. Казанский) предлагает то сюжет отрицания театра как особого исторического института искусства, то концепцию, возводящую театральность в первооснову и универсальный принцип бытия. Евреиновское созидание эффектной пантеатральной теории отличало сочетание провокативной интонации повествования с каскадом остроумных парадоксов, оригинальных мистификаций, интригующих розыгрышей, обилием эпатирующих примеров. Менее всего это соответствовало духу и стилю академической эстетики. Именно поэтому писать о Евреинове непросто: ничто не может заменить непосредственного взаимодействия с особой внутренней энергией и неповторимым игровым обаянием его текстов. Синтетически сочетая в себе практически все профессиональные измерения театра, он и в концептуальных построениях продемонстрировал умение излагать свои мысли не в рационально-академической, а в эмоционально-образной форме. Эти особенности его ранних текстов не позволяют осуществить линейное прочтение, предполагающее окончательную интерпретацию. В 30-е годы в трактате «Откровение искусства» Евреинов отходит от игровой манеры изложения и, придерживаясь более или менее систематической формы, предлагает последовательное научное построение.

В прошлом веке М. Фуко определил тексты Ж. Делеза как «философский театр». По отношению к евреиновскому творению представляется уместным следующее уточнение — общедоступный философский театр². Уточнение касается жанра повествования — это своего рода драматическое произведение, в котором знакомые старомодные герои (устаревшие понятия классической эстетики) уходят со сцены, а на смену им появляются необычные персонажи, дееспособность которых демонстрируется в качестве новых координат эстетической критериологии (спецификум, функция, метод). Это оригинальная сетка категорий, многие из которых (в частности, искусство, понимаемое как мастерство и искусство, понимаемое как сверх-мастерство; «сознательное Я» и «исконное Я»; эвтелизм) впервые начали свое существование в эстетическом контексте благодаря евреиновскому трактату. О важности для автора подобной терминологии свидетельствует первоначальное рабочее название фундаментального труда — «Искусство как сверхмастерство. Учение о художественной ценности, независимой от технического совершенства».

От Шопенгауэра к Юнгу

Шопенгауэр (скромничая). Я предпочитаю истинно художественное произведение, говорящее не отвлеченно и суровым языком рефлексии, а наивным и детским языком созерцания, не общими понятиями, а *миглетными образами*.

*Н. Н. Евреинов. «Театр для себя»
(1915—1917)*

Ну а почему, спрашивается, влечет нас вообще к *старине* в искусстве и не только к классической, а к куда более древней?

² Деталь «общедоступный» нисколько не компрометирует профессионализм изложения. Несмотря на то, что Евреинов обычно упоминал два своих образования: юрист (окончил с серебряной медалью Петербургское Императорское училище правоведения, выпускная работа «История телесных наказаний в России») и теоретик музыки (учился теории композиции в Петербургской консерватории по классу Н.А. Римского-Корсакова), он вольнослушателем изучал философию в Петербургском университете под руководством профессора А. И. Введенского.

На это, как у К.-Г. Юнга, так и у З. Фрейда, имеются достаточно обширные и обстоятельные (хотя и косвенные) ответы, из коих здесь довольно (в связи со всем изложенным по этому поводу в предшествующих главах) привести лишь краткие выдержки.

Н. Н. Евреинов. «Откровение искусства» (1937)

В содержательном плане перелом оказался также достаточно радикальным. Программные работы раннего Евреинова позволили перевести размышления о театральности на иной уровень: от теории театра к философии театра [см. 4]. Этот ход оказался возможен только потому, что воздвижение театральной системы осуществлялось в сочетании с построением философской картины мира. Ближе всего представленная картина находилась в соответствии с архитектурой А. Шопенгауэра. Не случайно, в пьесе «Суд понимающих» роль модератора судебного коллоквиума о «театре для себя» отводится именно «почтенному старику». Зарядив особой внутренней энергией и неповторимым игровым обаянием заимствованную умозрительную конструкцию, автор так вдохновенно исполняет апологию «самого главного», что стоический пессимизм как моралистический проект спасения преобразуется в «пессимизм в веселых погремушках» (С. К. Маковский) как эстетический проект спасения. Выстраивая теоретический фундамент театральности, как отмечает Т. С. Джурова, Евреинов «вступает в терминологическую игру с предшествующей философской традицией, через “волю” апеллируя к Шопенгауэру, через “инстинкт” к Фрейду и в целом опираясь на идею “творческого порыва”, лежащего в основе всего существующего, выдвинутую его современником — Анри Бергсоном» [5, с. 20].

В «Откровении искусства» Шопенгауэру отводится эпизодически возникающая роль все еще абсолютного, но уже не столь актуального авторитета. Так, именно с его позиции признания негодности художественного произведения, если оно запечатлевает «стремление выразить *понятие* посредством искусства» [9, с. 64], Евреинов начинает критический разбор статьи Л. Н. Толстого «Что такое искусство?». Основная же дихотомия в квалификации художественных произведений базируется на различении искус-

ства как мастерства и искусства как сверхмастерства. А вот эти методологические координаты всего эстетического трактата созвучны позициям уже совсем других авторов. Психоаналитическая концепция художественного творчества настолько близка позиции Евреинова, что теперь юнгианские взгляды на искусство становятся основным каркасом его размышлений, который щедро заполняется собственным эмпирическим материалом (фрейдовскую теорию он критически преодолевает).

Для пояснения необходимости дихотомии — понимания искусства как мастерства и понимания искусства как сверхмастерства — в исследовании сущности искусства вводятся следующие антитетические понятия — «сознательное Я» и «исконное Я», которые в совокупности составляют целостность нашей психики. «Сознательный гражданин», будучи крайне скромных размеров, силы и возраста, составляет ее малую часть. По сравнению с ним «исконное Я» — огромный человечище, «древнее-преддревнее *бессознательное* существо, каким является каждый из нас в глубине своего бытия» [там же, с. 417]. Это существо сравнивается по необыкновенной силе с ветхозаветным героем, который как бы ни был загнан на задворки нашей психики «молодым человеком», остается и в оковах Самсоном, грозящим в любой момент потрясти своды «храма» нашей души. Евреиновский прототип мощи не только перекликается, но по существу совпадает с фрейдовской характеристикой первичных влечений как бессмертных желаний бессознательной сферы, напоминающих мифических титанов, над которыми с незапамятных времен тяготеют тяжелые горные массивы, нагроможденные на них когда-то богами и потрясаемые до сих пор еще движением их мускулов. А вот понимание функции искусства основоположником психоанализа, сводящейся к «замещающим удовлетворениям» за счет отречения от архаических благ, подвергается Евреиновым радикальному пересмотру и уважительно рассматривается в качестве подсобного материала для уяснения эвтелической миссии художественного творчества.

Как уже было отмечено, точным камертоном (по ракурсу видения и актуализации темы назначения искусства, использованию понятийного аппарата, психологической интерпретации художественного произведения) и центром многих

идейных поединков трактата явились юнгианские позиции. Прежде всего Евреинову была созвучна ревизия фрейдизма, вырывающая художественное творчество из сферы аннигилирующих его психических компенсаций и возвращающая ему автохтонность и статус подлинности. Следует также отметить единство Евреинова и Юнга в подходе к проблеме квалификации художественных произведений и типологии художественного творчества. Евреиновское различие художественного мира: искусство, понимаемое как мастерство, и искусство, понимаемое как сверх-мастерство, корреспондирует со схожим юнгианским принципом разграничения психологического типа художественного творчества и визионерского. Достаточно сопоставить основные характеристики мастерского и сверхмастерского, психологического и визионерского творчества.

Определяя структуру человеческой психики как сочетание этих двух существ (молодого, сознательного и древнего, бессознательного), Евреинов детально характеризует их различия в художественных интересах и потребностях. Образ «сознательного Я» воссоздает молодое существо, которому нужно только рационально-значительное, практично-комфортабельное, то есть то, что «не раздражает понапрасну “низменных чувств” и вместе с тем не чересчур монотонно, что экономно слажено, хорошо скроено, ловко сделано, — словом, то, в чем сказалось максимальное техническое *мастерство*» [там же, с. 418]. А вот «исконному Я» как бессмертному носителю архаических велений требуется совсем другое — «*искусство* не только нужно (как некая “блажь”) — оно ему *необходимо до крайности*, как “хлеб” насущный, но не как *мастерство* главным образом, а как такое явление, при посредстве которого древний “человечище” мог бы хоть иллюзорно изживать во время “приливов” свои вековые страсти и страстишки, находить отклик своим “допотопным” стремлениям, вспоминать свои первобытные утехи и хотя бы “мысленно” отдаваться своим, ставшим бесполезными, навыкам» [там же, с. 418–419]. В докладе 1922 года «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству» Юнг, описывая различные возможности возникновения художественного произведения, использует синонимическую пару указанной ранее дихотомии как интровертивный и экстравертивный типы

творчества. Приведем его описание визионерского переживания поэта из более поздней работы: «...он творит, исходя из первопереживания, темное естество которого нуждается в мифологических образах, и потому жадно тянется к ним как к чему-то родственному, дабы выразить себя через них... на поверхность выходят такие психические продукты, которые несут на себе все приметы дикарского состояния души, и притом не только по своей форме, но и по смысловому содержанию, так что нередко можно подумать, будто перед нами фрагменты древних тайных учений» [16, с. 124–125]. Произведение искусства порождается посредством интуитивного видения как продукт внушения, где творец выступает медиумом ночной сферы, приближающимся к духовидцу и пророку. Содержание же психологического художественного творчества не имеет в себе ничего необычного, оно соткано из дневного личного опыта переднего плана.

Следующее немаловажное совпадение в предполагаемом гипотетическом диалоге касается понимания главной функции искусства. Любопытно отметить, что сюжету театра коллективных воспоминаний в рассматриваемом евреиновском трактате предшествовал сюжет театра индивидуальных воспоминаний в ранней работе «Театр для себя». Пьеса «Доброе, старое время» из репертуара «Театра для себя» предлагает крайне желательный современному человеку своеобразный отдых от «прогресса», «электричества» и «гуманитарных идей». Необходимо только последовать остроумному и убедительному по терапевтической необходимости совету — найти, изучить и уважить дедушку, который живет в каждом из нас и при этом имеет свои требования. Важно также помнить, что «у каждого свой “дед”». Поэтому успех инсценировки «доброе старое времени» возможен лишь при строгом соответствии с индивидуальностью ублажаемого деда» [7, с. 392]. Возвращаясь от онтогенетического аспекта театра воспоминаний к филогенетическому, следует отметить, что для Евреинова наивысшей ценностью искусства, функционирующего в качестве сверхмастерства, является эвтелизм, обладающий «способностью *воскрешать* для нашего “исконного Я” то, что ему издревле мило, привычно и необходимо, но чего в реальности — и притом в *идеальной* реальности — не *существует* больше на свете или (по меньшей мере) *отсутствует* у данного

индивида» [там же, с. 449]. Сравним с рассуждениями Юнга о тайне воздействия искусства: «Говорящий праобразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечного, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас те спасительные силы, что вечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и преодолевать даже самую долгую ночь» [17, с. 284]. В конце цитируемого доклада создатель глубинной психологии выражает надежду на то, что слушатели подумают о конкретном приложении высказанных им общих соображений к поэтико-художественному творчеству и тем самым наполнят «плотью и кровью абстрактную скорлупу» его мысли. Монументальный труд «Откровение искусства» не только реализовал пожелание основателя «алхимии XX века», но и осуществил обещание Евреинова, данное соотечественникам в 1920 году.

От утопии к антиутопии

Высшая задача искусства — это наполнить своим проявлением жизнь, подобно тому, как цветок наполняет своим ароматом воздух! *Претворить жизнь в искусство!* Достичь искусства жизни! Думали ли вы когда-нибудь об этом, вы, старые кормчие театральных кораблей?

*Н. Н. Евреинов. «Самое главное»
(1921)*

Вглядитесь только, что сейчас происходит на *подмостках* России! — все власть имущие действуют под псевдонимами, словно в *театре*, ходят в *масках*, потайными ходами, притворяются верноподданными ее величества партии и пресмыкаются перед ее вождями, которых норовят стащить за ногу и сбросить в подвалы Лубянки. Всюду одна лишь *комедия* — комедия служения народу. Комедия обожания вождей! Комедия суда и принесения повинной! Комедия, наконец, смертной казни! Какая-то беспардонная *игра в театр* или кровавая

*мелодрама, какие сочинялись в прежние
времена на потеху черни!*

*Н. Н. Евреинова. «Шаги Немезиды»
(1939)*

В своих воспоминаниях Ю. П. Анненков, говоря о несомненной оригинальности пьесы «Самое главное», отмечал, что ее сюжет стоит как бы особняком в современной драматургии. И даже — не столько сюжет, сколько само понимание театра и назначения актера: «Пьеса, написанная для театра и восстающая против него же, против театра. Парадокс, единственный в своем роде» [1, т. 2, с. 129]. Не исключено, что в этом парадоксе был интуитивно заложен следующий ход — возможность восприятия театрализации жизни и как антиутопической социальной программы, воплотившейся позднее в драматической хронике антисталинской драмы «Шаги Немезиды». Не случайно, С. М. Волконский настаивал на фиксации трудности пересказа пьес Евреинова: «Речи интересны не сами по себе, а по тому, какому закону они подчиняются. В “Самое Главное” — закон «иллюзии»: счастья нет на земле, и надо людей обманывать ради их же благополучия, — в своем роде нравственная благотворительность» [3]. «Русский Пиранделло» в своем любимом детище, имевшем феерический успех как на родине («интимизация социализма» или «скорая театральная помощь социализму»), так и за рубежом («Комедия счастья» или «Маскарад жизни») преподносит театрализацию как основной закон жизни и могучий способ оздоровления человечества. А вот в «Шагах Немезиды», разочаровавшись в возможностях театротерапии, Евреинов переходит, по замечанию М. Г. Литавриной, к «пониманию театра как болезни русского сознания, как основной мифологемы русской истории и ее страшной современности» [13, с. 26]. В этой пьесе не остается практически ничего от раннееврейновского понимания моральной, философской и художественной роли театра. Эсхатологические театральные предчувствия как теневая сторона самого главного утопического проекта запечатлеваются в финале — циничном монологе Ягоды.

От театротерапии к эвтелической функции искусства

Вопросы театротерапии еще только начинаются, и, разумеется, не коротенькой статейке дать разрешение проблемы этого нового метода лечения. (Театротерапии надеюсь в недалеком будущем посвятить целую книгу.) Я лишь хотел здесь обратить внимание на этот метод лечения наших врачей, а заодно и сценических деятелей, в руках которых (как это ни странно на первый взгляд) один из способов — и может быть, могучих — оздоровления человечества.

Н. Н. Евреинов. «Театротерапия. Quas — paradox Н. Евреинова» (1920)

Я указал на путь искусства, понимаемого не столько в смысле мастерства, сколько в смысле *сверхмастерской ценности терапевтического значения.*

Н. Н. Евреинов. «Откровение искусства» (1937)

Идея Евреинова о терапевтическом эффекте сцены впервые появляется в контексте теории монодрамы, посвященной обоснованию учения об идеальном драматическом представлении, которому принадлежит будущее, так как оно может разрешить одну из главных проблем современного театра — проблему «парализования расхолаживающего, разъединяющего влияния рампы» [7, с. 111]. Психоаналитический ход дальнейших рассуждений о практическом значении театра (принцип театротерапии) разрабатывается Евреиновым в нескольких направлениях: драматургическом (пьеса «Самое главное»), экспериментальном (статья «О новой маске (Автобио-реконструктивной)»), историческом (лекция «Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института», появившаяся после фольклористической экспедиции по России с целью изучения обрядового театра).

«Сублимирующая функция театра» (Казанский) приобретает наглядное воплощение в следующих формах практики Евреинова: в индивидуальном театре воспоминаний (пьесы из репертуара «Театра для себя»); в реконструкции фрагмента «коллективной памяти» — организации и постановке массового действия «Взятие

Зимнего дворца» (которое стало клишированным образом революции, позднее воспроизведенным С. М. Эйзенштейном при съемках фильма «Октябрь»); в опыте психоаналитической постановки театралом-любителем Н. П. Ижевским (педагогом, психологом-философом, вдохновленным идеями Евреинова) спектакля «Так было — так не было» со своими учениками.

Отметим резонанс финального мероприятия — уникальной публичной инсценировки в качестве удачного приложения к реализации теоретических задач, обозначенных в статье «Теоатротерапия». Современники оценили получившийся результат как более эффективный, чем изобретения самого Евреинова: «Этот спектакль “Так было — так не было”, есть ли он жизнь, возведенная в театр, или театр, перешедший в жизнь? И то, и другое... Это был замечательный опыт коллективного психоанализа, произведенного сценически. Это была сублимация жизненных коллизий перенесением их в мир искусства, но без лишения их действительного значения... ибо здесь оформление было сопряжено с выражением подлинных жизненных порывов, выросших и получивших завершение благодаря этому выражению» [11, с. 87–88]. Сам Евреинов также считал эту постановку лучшей попыткой «автобиоореконструкции»: «Думаю — никогда, ни до Аристотеля, ни после него *изживание* страстей, приводящее к благостному *очищению* от них, не ставилось целью спектакля *для самих его участников*» [6, с. 34–35]. Ведь в таком случае катарсис, будучи конечной целью драмы, становится и целью спектакля как для зрителей, так и для актеров: «театр лечит актера, искусного в управлении инстинктом преобразования... театр лечит и публику» [8, с. 261]. В такой разработке философии театра на основе общечеловеческой театральной потребности, присущей каждому, В. И. Максимов видит предвосхищение решения задач театрального искусства второй половины XX века. Так, упомянутый спектакль можно воспринимать как прообраз опытов Гротовского, который «заставил актера обнажить свои внутренние порывы, сбросив груз искусственных преград, и очиститься в экстазе телесного и духовного освобождения... Актер открывает различные грани своей личности — от инстинктивных, через мысль и сознание, вплоть до интуитивного уровня, где происходит выход на архетипический уровень воздействия» [14, с. 152–153].

В ранее упоминавшейся статье «Театротерапия. Quasi — paradox Н. Евреинова» автор в 1920 году на российском пространстве ставит перед собой задачи, реализация которых состоится уже в период эмиграции и на территории Парижа. Свое обещание — посвятить целую книгу театральной терапии — Евреинов выполняет в оригинальной форме: на протяжении нескольких лет (1930—1937) он интенсивно (по свидетельству Кашиной-Евреиновой, эта книга «пролет много света на сам феномен искусства, как такового, ибо на свете есть очень мало людей, так много думавших об этом вопросе, как Евреинов») работает над философско-эстетическим трактатом «Откровение искусства». В нем идея театральной терапии приобретает настолько расширительную интерпретацию, что в статусе искусствотерапии оригинально трансформируется в принцип эвтелизма искусства. Эвтелизм рассматривается как исключительная функция и высшее назначение искусства, понимаемого «не столько в смысле мастерства, сколько в смысле *сверхмастерской ценности* “терапевтического” значения» [9, с. 422].

От театрократии к театральности как одному из методов искусства

Большая часть человеческой жизни проходит под знаком Театра, и в силу этого обстоятельства убедимся (в чем, кстати сказать, не дали нам до сих пор убедиться ни философы, ни этнографы, ни социологи), что народонаселение нашей планеты имеет на самом деле театрократическое правление.

*Н. Н. Евреинов. «Театр для себя»
(1915—1917)*

Можно даже сказать, что в *преображении* действительности, лежащей в основе этого «метода театра», обретается ключ к самой душе художника как человека, к его внехудожественным вкусам и к тому *переживанию* (настроению, душевному запросу, атавистической реминисценции), какое *доминировало* в нем при создании того или иного произведения искусства.

Н. Н. Евреинов. «Откровение искусства» (1937)

Идея рассмотрения театра с позиций антропологии или теории культуры характеризует практически все современные исследования по происхождению театра. Такая позиция была сформулирована Евреиновым еще в 1910-е годы. После выхода статьи-манифеста «Апология театральности» (1912) с его именем связывают введение в культурный обиход неологизма «театральность». Однозначного определения этого понятия мы не найдем, но сам факт появления в контексте обсуждения фундаментальных проблем театрального самосознания концепта «театральность» в качестве самой общей и первичной категории свидетельствует о ее перемещении из сферы эстетики в сферу антропологии. Анализируя ожесточенные споры о кризисе театра в отечественной эстетике начала прошлого века, В. В. Иванов отмечает: «Проблематизация традиционных форм театрального искусства привела к тому, что основной темой рефлексии стали те свойства и качества театра, которые отделяют его от других видов искусства, театральность как видовая субстанция... именно Евреинов открыл эту сферу рефлексии, которую впоследствии назвали театральной антропологией» [10, с. 127, 144]. На наш взгляд, термин Евреинова «театральность» всегда обладал культурологическими коннотативными смыслами, ведь его создатель с самого начала выводит это понятие за пределы театра и искусства, превращая его в главный принцип «жизнестроения». Кульминационный момент в восприятии и определении категории театральности воплощается Евреиновым во введении еще одного неологизма — театрократии, рассматриваемого как господство «над нами Театра, понимаемого в смысле закона общеобязательного творческого преображения воспринимаемого нами мира» [7, с. 118]. Анализируя еврейновские театрократические реформы, Казанский подчеркнул, что театральное зрелище обладает огромной не только воспитательной и целебной, но и «магической, творческой, зиждительной силой, открывающей человеку внезапно его самого, дающей ему заглянуть в самую глубину, до самого дна, его собственного существа и таким озарением перерождающей, поднимающей, оправдывающей его неясные инстинкты и тем самым сохраняющей для культурного развития те могучие, слепые силы, которые таятся в недрах человека» [11, с. 82–83]. В философско-эстетическом трактате Евреинова «Откровение искусства» концепт театральности, столь

значимый для первого периода, уходит из центра исследования к периферии и аргументированно используется в качестве дополнительного средства построения художественного произведения.

В лекциях Федора Степуна о Вл. Соловьеве и Л. Толстом можно найти четкое различие между философом и профессором философии: «Если человеком владела одна-единственная идея, он становился философом, если же человеком владеют разные идеи, он становится профессором философии». Этот афоризм позволяет рассматривать Евреинова в пространстве метафизической мысли как философа. Ведь с его именем неразрывно связана идея тотальной театрализации жизни — от театротерапии до театрокрации.

Список литературы

1. *Анненков Ю.П.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. В 2 т. М., 1991.
2. Беседа с Хайдеггером // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. М., 1991.
3. *Волконский С.М.* Евреинов в иностранном репертуаре // Последние новости. 1929. 20 апр. (вырезка из газеты находится в архивном деле: РГАЛИ. Ф. 2273. Оп. 1. Ед. хр. № 187. Л. 25).
4. *Вострова Г.А.* У истоков театральной антропологии: Н. Н. Евреинов // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 4.
5. *Джурова Т.С.* Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова. СПб., 2010.
6. *Евреинов Н.Н.* О новой маске (Авто-био-реконструктивной). Пг., 1923.
7. *Евреинов Н.Н.* Демон театральности. М.; СПб., 2002.
8. *Евреинов Н.Н.* Оригинал о портретистах. М., 2005.
9. *Евреинов Н.Н.* Откровение искусства. СПб., 2012.
10. *Иванов В.В.* От ретеатрализации театра к театральной антропологии // Театр XX века. Закономерности развития. М., 2003.
11. *Казанский Б.В.* Метод театра (анализ системы Николая Евреинова). Л., 1925.
12. *Кашина-Евреинова А.А.* Н. Н. Евреинов в мировом театре XX века. Париж, 1964.
13. *Литаврина М. Г.* Драматическая хроника Н. Н. Евреинова «Шаги Немезиды» (К вопросу о мифологеме театра в российской истории) // Информационный бюллетень. Вып. 27. По материалам конференции «Театральность в жизни и искусстве». М., 1993.

14. *Максимов В.И.* Век Антонена Арто. СПб., 2005.
15. *Ремизов А.М.* Встречи. Петербургский буерак. Paris, 1981.
16. Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. М.; СПб., 2000.
17. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. М., 1991.

References

1. *Annenkov Yu.* A diary of my encounters: a cycle of tragedies. In 2 vols., Moscow, 1991.
Annenkov Ju.P. Dnevnik moih vstrech: Cikl tragedij. V 2 t. M. 1991.
2. An interview with Heidegger // Heidegger M. Country path conversations. Moscow, 1991.
Beseda s Hajdeggerom // Hajdegger M. Razgovor na proselochnoj doroge. M., 1991.
3. *Volkonsky S.* Evreinov around the world // *Poslendye novosti.* 1929, April 20th (article excerpt found in the archive unit: RGALI. F. 2273. Op.1. Ed.hr. No. 187. L.25).
Volkonskij S.M. Evreinov v inostrannom repertuare // *Poslednie novosti.* 1929. 20 apr. (vyrezka iz gazety nahoditsja v arhivnom dele: RGALI. F. 2273. Op. 1. Ed. hr. # 187. L. 25).
4. *Vostrova G.* At the wellspring of theatre anthropology: N.N. Evreinov // *Znanie. Ponimanie. Umenie.* 2012, No. 4.
Vostrova G.A. U istokov teatral'noj antropologii: N. N. Evreinov // *Znanie. Ponimanie. Umenie.* 2012. No 4.
5. *Dzhurova T.* The concept of theatricality in the life and work of N.N. Evreinov. Saint-Petersburg, 2010.
Dzhurova T.S. Konceptija teatral'nosti v tvorcestve N. N. Evreinova. SPb., 2010.
6. *Evreinov N.* On new mask (self-bioreconstructive) Petrograd, 1923.
Evreinov N.N. O novej maske (avtobio-rekonstruktivnoj). Pg., 1923.
7. *Evreinov N.* Demon of theatricality. Moscow, Saint-Petersburg, 2002.
Evreinov N.N. Demon teatral'nosti. M., SPb., 2002.
8. *Evreinov N.* The model on portraitists. Moscow, 2005.
Evreinov N.N. Original o portretistah. M., 2005.
9. *Evreinov N.* The revelation of art. Saint-Petersburg, 2012.
Evreinov N.N. Otkrovenie iskusstva. SPb., 2012.
10. *Ivanov V.* From theatre retheatralisation to theatre anthropology // *Theatre of the XX century. Laws of development.* Moscow, 2003.

Ivanov V.V. Ot reateatralizacii teatra k teatral'noj antropologii // Teatr XX veka. Zakonomernosti razvitija. M., 2003.

11. *Kazanskij B.* Theatre method (an analysis of Nikolai Evreinov's system). Leningrad, 1925.

Kazanskij B.V. Metod teatra (analiz sistemy Nikolaja Evreinova). L., 1925.

12. *Kashina-Evreinova A. N.* Evreinov in the world theatre of the XX century. Paris, 1964.

Kashina-Evreinova A.A. N. N. Evreinov v mirovom teatre XX veka. Parizh. 1964.

13. *Litavrina M.* A dramatic chronicle of N. Evreinov "The Steps of Nemesis" (mythologem of theatre in Russian history) // Invormatsionny bul'eten'. Issue no. 27. Based on the materials of the conference "Theatricality in art and life". Moscow, 1993.

Litavrina M. G. Dramaticheskaja hronika N. N. Evreinova «Shagi Nemezidy» (K voprosu o mifologeme teatra v rossijskoj istorii) // Informacionnyj bjulleten'. Vypusk 27. Po materialam konferencii «Teatral'nost' v zhizni i iskusstve». M., 1993.

14. *Maksimov V.* The age of Antonin Artaud. Saint-Petersburg, 2005.

Maksimov V.I. Vek Antonena Arto. SPb., 2005

15. *Remizov A.* Encounters. The ravines of Saint-Petersburg. Paris, 1981.

Remizov A.M. Vstrechi. Peterburgskij buerak. Parizh, 1981.

16. Self-awareness of culture and art in the XX century. Western Europe and USA. Moscow, Saint-Petersburg, 2000.

Samosoznanie kul'tury i iskusstva XX veka. Zapadnaja Evropa i SShA M., SPb., 2000.

17. *Jung K.G.* Archetype and symbol. Moscow, 1991.

Jung K.G. Arhetip i simvol. M., 1991.

Данные об авторе:

Вострова Галина Александровна — кандидат философских наук, доцент кафедры наук о культуре Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ). E-mail: galinus@gmail.com

Data about the author:

Vostrova Galina — Candidate of Science (philosophy), docent, Cultural Sciences Department, Faculty of Philosophy, National Research University "Higher School of Economics", Moscow. E-mail: galinus@gmail.com

С. И. Гордеев

*Харьковская государственная академия культуры,
Харьков, Украина*

ЛЕСЬ КУРБАС — РЕФОРМАТОР УКРАИНСКОГО ТЕАТРА

Аннотация:

Статья посвящена творчеству выдающегося режиссера и театрального педагога Лесь Курбаса — основателя одного из старейших театральных коллективов Украины — театра «Березиль» (ныне Харьковский академический украинский драматический театр им. Т. Г. Шевченко). На примере художественной и педагогической практик режиссера сделана попытка проследить формирование театральной школы и рождение «системы Курбаса», которую можно условно назвать системой воспитания «синтетического актера».

Ключевые слова: Лесь Курбас, актер, режиссер, педагог, театр «Березиль», «система», театральная школа Курбаса, метод «перетворення» (метод метафорического преобразования).

S. Gordeev

*Kharkiv State Academy of Culture,
Kharkiv, Ukraine*

LES KURBAS AS A REFORMER OF THE UKRANIAN THEATRE

Abstract:

The article is devoted to life and work of a prominent theatre and film director, theatre pedagogue Les Kurbas who was the founder of one of the oldest theatre collectives in Ukraine, the “Berezil” theatre (now Taras Shevchenko Academic Ukrainian Drama Theatre). While centering on Kurbas’ pedagogic and artistic practices the author attempts to retrace the process of formation of the theatre school and the establishment of “Kurbas’ system” that can be loosely defined as a training system that creates the so-called “synthetical actor”.

Key words: Les Kurbas, actor, theatre director, pedagogue, “Berezil” theatre, “system”, Kurbas’ theatre school, the method of metaphoric transformation.

Творческое наследие выдающегося украинского актера, режиссера и театрального педагога Леся (Александра) Степановича Курбаса (1887—1937) так обширно, его художественный и человеческий облик так многогранен, что совсем не просто выделить в этом огромном явлении украинской культуры то, что кажется действительно самым главным.

Курбаса-художника сформировало время начала 1920-х годов Будущий реформатор украинской сцены Александр Степанович Курбас писал: «Современный украинский театр — наследие антиукраинского режима, это недодуманная мысль, недотянутый жест, недонесенный тон» [3]. Фактически всю свою недолгую жизнь режиссер посвятил тому, чтобы качественно изменить украинское сценическое искусство, ввести его в европейский театральный контекст, поднять его на новый художественный уровень, превратить театр из развлечения в явление, которое может стать источником для духовного и интеллектуального развития актера, зрителя и общества в целом.

Курбас явился создателем нескольких театральных коллективов: Молодого театра (1916—1919), Киевского драматического театра (1920—1921) и, наконец, театра «Березиль» (1922), ставшего лидером театрального авангарда в Украине. Он же основоположник системы актерской игры, которую можно условно назвать системой подготовки «синтетического актера». Курбас — педагог и воспитатель актерских поколений, организатор экспериментальных студий, из которых потом рождались новые театральные организмы.

Курбас, наконец, писатель и публицист, драматург и теоретик театра, автор литературных эссе, инсценировок, создатель журнала «Баррикады театра», и в каждой области множество идей и замыслов, которые ждут осмысления и развития.

Обаяние его личности, тонкой и благородной, создавало этому художнику почти легендарную славу еще при жизни.

Облик Курбаса навсегда, кажется, устоялся в известном, своеобразном собирательном портрете, который дан в одной из первых книг о режиссере — сборнике статей-воспоминаний его современников, подготовленном и изданном в 1969 году одним из его учеников и последователей В. Василько [там же]. Со страниц этих мемуаров с нами общается живой человек — взволно-

ванный, ежечасно ищущий, в быту — незащищенный, в театре — отважный, человек динамического ощущения мира, неожиданный, яркий, темпераментный, строящий свой театр в муках, разочарованиях, коротких победах, в поиске путей к тому самому главному деянию в творчестве, явившемуся смыслом всей его артистической жизни: речь идет о создании Художественного объединения «Березиль», которое ему представлялось как Академия театрального искусства, как своеобразная кузница кадров, где бы шла подготовка специалистов для театра самого широкого профиля: от режиссеров, актеров, художников, композиторов, хореографов до работников музейного дела, фиксирующих творческое наследие коллектива.

«Березиль» возник в Киеве весной 1922 года (с 1926-го как лучший театр республики он был переведен в столицу Украины — Харьков). Свое название этот театр получил по первому весеннему месяцу (март — по укр. «березень»). «Я выбираю Березиль, потому что он буря, потому что он бунт, из которого рождается лето», — строки из стихотворения Бьернстерне-Бьернсона, которые Курбас сделал лозунгом театра. Этому театру было суждено обрести мировую славу; его высшими достижениями стали — «Народный Малахий», «Мино Мазайло», «Маклена Граса» по пьесам Николая Кулиша. На Украине преподавали «систему Курбаса», многими театрами руководили его ученики, ведущие актеры страны принадлежали его школе. Талант Курбаса высоко ценили Станиславский, Мейерхольд, Ахметели...

В течение многих лет украинские театроведы и критики писали и сегодня продолжают писать серьезные статьи о синтезе театральных идей и театральных систем, ищут родство Курбаса с Мейерхольдом и Вахтанговым, Брехтом и Таировым, Бруком и Гротовским. Синтез, конечно, дело прекрасное и важное, но еще важнее сегодня понять глубинное своеобразие Курбаса, его неповторимость и непохожесть ни на кого, его собственный символ веры. Да, Курбас был открыт любым поискам, жадно следил за ходом развития мировой театральной мысли, больше всего боялся окостенения и омертвения своего театра и своей «системы». Но в каком-то решающем пункте, в том, что составляет саму опору и основу его театрального мировоззрения, он был абсолютно определен и категоричен до конца. Для Курбаса

«актер, способный находиться в образе, не нарушая ансамбля и не нарушая партитуры спектакля, был образцом идеального актера» [10, с.216].

Впервые в книге В. Василько, о которой упоминалось выше, сделана попытка дать характеристику творческих поисков Курбаса, связанных с созданием «системы», и того, что он оставил потомкам.

Одной из принципиальных основ курбасовской «системы» был «метод перетворення», который обычно переводят как «пересоздание» или «преображение» действительности. Но ученик Курбаса В. Черкашин пишет: «Термин “перетворення” прямому переводу не поддается, потому что Курбас вкладывал в него свой, вполне определенный смысл: это принцип творческой замены жизненной реальности другой реальностью — эстетической» [6, с.24].

Ради метода «перетворення» (преображения) нужна была и вся его «система», дающая талантливому человеку практический путь к актерскому перевоплощению, к нахождению образных актерских приспособлений, метафорического решения спектакля, которые бы вызывали у зрителя соответствующие режиссерскому замыслу ассоциации.

Правда жизни и правда искусства никогда не были для Курбаса тождественны. Исходя из условной природы всякого искусства, в том числе и театрального, он защищал право художника на творческое видение и отображение жизни, а не копирование ее. Курбас говорил: «Когда мы берем какой-то факт из жизни и вместо того, чтобы подавать его натуралистически, перерабатываем его в определенный эквивалент, совершенно иной, чисто театральный по форме, но тот же самый по сути, когда мы находим для этого жизненного факта определенный символ, — то это и есть пересоздание» [3, с.19].

«Такое действенное эмоциональное сценическое выявление (пересоздание) достигается различными театральными средствами, приемами или совокупностью средств — поэтическими формами — через метафору, аллегорию и проч.» [6, с.157].

Исследователь творчества Курбаса Нелли Корниенко пишет: «По Курбасу, на сцене не сама жизнь, а ее эстетический эквивалент, преобразенный в лицедейство, где главенствует актер» [там же, с.273].

Но актера, обладающего способностью творить новую, сценическую реальность, не было. Поэтому подготовкой такого актера Лесь Курбас должен был озаботиться почти с самого начала своей самостоятельной работы. Начиная с 1916 года он постоянно создает студии, мастерские, лаборатории по изучению технологических аспектов актерского и режиссерского мастерства, нацеленные на поиск новых форм сценической выразительности. Уже в 1920 году он так формулирует цели актерской студии при Молодом театре:

«Первой, и главной, нашей задачей будет создать тот тип нового актера. Материал творчества — наше тело. Отсюда все внимание его развитию и умению владеть им. Придать ему прекрасные очертания и линии, вытренировать каждый мускул и нерв, научиться владеть им до полного совершенства; найти все варианты поз и движений, заставить свое тело быть выразительнее и понятнее человеческого слова, передать при помощи тела все божественное и сатанинское, все, существующее в природе, — вот те требования, которые мы ставим перед актерской техникой.

Поэтому таким дисциплинам, как мимика, пластика, танец и движение, мы придаем в нашей студии первоочередное значение. Параллельно с этим музыка как чувство ритма, от которого зависит тот или иной смысл телесного движения, будет изучаться нами с особой тщательностью. Слово как музыка чувства, как отзвук телесного, плотского начала (а не только как проводник той или иной мысли) тоже найдет в нашем лице своих преданных исследователей» [там же, с. 366].

При этом Лесь Курбас, как и Евгений Вахтангов, никогда не забывал о душевном компоненте актерского мастерства и великолепно владел обоими полюсами творческого процесса создания роли — внутренней и внешней техникой.

Ученик Курбаса Александр Запорожец пишет: «Да, конечно, мы усиленно занимались акробатикой, ритмикой, постановкой голоса, пропадая в театре целыми днями, но никому из нас и в голову не могло тогда прийти, что вся эта наша подготовительная, тренировочная работа может быть заклеяна словом “формализм” или что проповедуемую Лесем Курбасом виртуозную “инструментовку” тела кто-то будет склонен противопоставлять естественности сценического переживания и актерского пере-

воплощения. Речь шла о совершенствовании актерской техники, но техника никогда не была для Курбаса самоцелью... Курбас считал человеческое тело самым богатым и недостаточно использованным материалом театра — тренинг должен был способствовать раскрытию новых актерских возможностей, каждому из нас предстояло путем упражнений превратить свое тело в пластичную, поддающуюся формированию материю, способную выразить то новое, что уже рождалось в нашей эпохе. Потому что дух, конечно, духом, но должен же он во что-то воплотиться, обрести некую телесную форму выражения! ...И беспомощный физически актер с вялыми, невыразительными жестами, лишенный воли и желания властвовать собой, как скульптор властвует над мрамором, — разве это актер будущего? — это уже вопрос, обращенный не только к своим современникам, но и к нам, нынешним» [там же, с. 163].

Помимо принципа пересоздания Курбас разработал ряд иных творческих постановочных принципов. Важнейший из них — принцип пространственного решения и акцентирования сценического действия. «Сущностью основного чувства пространства, — говорил он, — является одномоментность движения в двух или нескольких противоположных направлениях. Для каждого спектакля режиссер искал особый порядок расположения одновременно существующих объектов» [там же, с. 153].

Наиболее интересные исследования Курбас проводил в режиссерской лаборатории (потом — режштабе), созданной в театре «Березиль» в качестве центра, управляющего творческой жизнью театра, и открытой в 1924 году Станции фиксации и систематизации опыта, которая должна была изучать и обобщать опыт предшественников и современных творцов театра (Мейерхольда, Станиславского и других).

На заседании Станции разрабатывались всевозможные «законы».

Закон последовательности действий: «на сцене актер должен делать все четко, последовательно, доступно для восприятия зрителя. Долой рефлексорность и хаотичность! Каждое движение на сцене имеет свой рисунок, свои знаки препинания: запятые, точки, тире и т.д.».

Закон выразительности: «чтобы тысяча присутствующих в театре могла увидеть жест, движение актера, его мимическое вы-

ражение, нужно научиться делать их выразительно, то есть более подчеркнуто, чем это бывает в жизни, умение отбирать говорящие, выразительные жесты и пользоваться ими».

Закон фиксации: сначала осваивается фиксация внешнего действия, затем переходят к «фиксации внутреннего действия, путем нахождения знака, соответствующего его сущности».

Закон мотивации: «все, что делает актер на сцене, должно быть целесообразным, оправданным логикой поведения действующего лица, замотивированным не только психологически, но и физиологически. Ни одно движение, жест, поступок актера не должно быть случайным, а иметь свою причину. Нужно научиться выявлять эти причины».

Закон экономности: совет «минимум средств — максимум впечатления, влияния (на зрителя)» действует безоговорочно. Нельзя засорять работу лишними движениями, нужно отбирать лишь самое необходимое, выразительное, забывать про свои собственные, индивидуальные движения.

А также закон восприятия, закон перспективы, закон ритмичности, закон контрастов, светотени и многие другие [3, с.16–18].

Конечно, все эти законы не были революционными театральными открытиями, но они фиксировали в сознании актеров какие-то важные элементы актерского или режиссерского мастерства, понимание которых, знание которых расширяли творческие возможности его учеников. Один пример: «На одном из заседаний Станции был установлен закон абсолютной зависимости режиссерского творчества от непосредственного зрительского восприятия. Вещь как будто сама собою разумеющаяся, но таящая в себе потенцию многих грядущих открытий. Что бы ты ни делал, ориентируйся от начала до конца на восприятие: зритель лишь тогда становится соавтором спектакля, когда сидит, “оторвавшись от спинки кресла”, то есть, когда разбужены его воображение, фантазия, когда он сам дорисовывает то, что дано на сцене лишь намеком, что недомолвлено, недосказано... Ориентация на восприятие ни в коем случае не означала призыва идти за зрителем: защиту дурного вкуса “от имени зрителей” (“зритель не поймет”) Курбас всегда считал демагогией, полагая, что в диалоге театра и зрителя театр должен быть ведущим звеном» [6, с.154].

К сожалению, Курбасу не удалось оформить свои поиски, связанные с разработкой «системы» в фундаментальном теоретическом труде, как это сделал Станиславский, она рождалась прямо в театре. В подтверждение этого необходимо привести одно замечательное место из письма Леся Степановича украинскому драматургу И. Днепровскому, пьесу которого «Яблоневый плен», он собирался ставить в «Березиле» в 1927 году: «...мы сейчас репетируем мало, а больше занимаемся нашей системой. Работа идет активно, и коллектив весь как будто помолодел. Приезжайте — увидите работу над системой — “втянитесь в кулисы” в наиболее интимную работу театра — что есть система. Будем очень рады. Думаю, это Вам даст новые мысли — новый размах» [4, с. 40].

На наш взгляд, «система» Курбаса не есть что-то застывшее, не есть некий свод правил или тем более технических приемов, которые с неизбежностью приводят к успеху. Ничего подобного! Курбас строил «систему» на своем богатом актерском и режиссерском опыте и уточнял всю жизнь, вплоть до последних дней работы в театре. При этом он не отрицал, что есть и такое актерское искусство, которое выше любой техники и никакой техникой не может быть достигнуто, Курбас мечтает об искусстве, «согретом изнутри человеческим, а не актерским чувством». Он не отрицает вдохновение, которое превышает всего! Но остается при этом верным основному принципу «системы», связанному с методом логического, правильного, точного и выверенного актерского исполнения, по-своему очень хорошего и нахождением метафорических актерских приспособлений в процессе создания сценического образа.

Сегодня очень важно понять, что созданный с помощью метода «перетворення» (преобразования) сценический образ является сложнейшим искусством, которое не подменишь никакими знаками правды, подобиями правды и т.д.

Театр, как его понимал Курбас, требует от художника образного преломления жизненных коллизий. Курбас всегда стремился быть открытым тому, что происходит в мире, для него было ясно, что необходимо иметь за душой какие-то ценности, какую-то общую идею, без которой нельзя строить и вести театр.

«Березиль» был для Курбаса прежде всего идейным делом. Он говорил о нем как о своем гражданском служении Украине. И

не случайно «Березиль» стал театром общей коллективной веры, единомыслия, без которого нельзя работать в театре.

Сегодня интерес к Курбасу растет во всем мире. Театроведы в России, в Америке, в Канаде, в Польше, во Франции, Италии, Австрии и Германии внимательно изучают наследие Курбаса, как и его идеи метафорического преобразования живой жизни на сцене, которые возрождаются на новом витке театральной истории. Это естественно. Театр развивается, идет вперед, но с неизбежностью он будет возвращаться на «круги своя» к тем открытиям, которые совершили Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд, Брехт и, конечно же, Курбас. В его творчестве главным были не технология, не приемы, не формы, но самая суть философии театрального искусства, залог его жизнеспособности в сложном современном мире.

Много сделано в последние годы по сохранению наследия Курбаса в Украине: изданы монографии и исследования о его творчестве известных театроведов Ю. Бобошко, Н. Корниенко, Н. Ермаковой [1], вышли в свет библиографические, архивные материалы (рукописные заметки, дневники и стенограммы) [5].

В Киеве вот уже много лет работает Национальный Центр Курбаса, который объединил усилия теоретиков и практиков театра в изучении идей реформатора украинской сцены.

Знакомясь с материалами научных конференций, посвященных 125-летию со дня рождения Курбаса, которые состоялись в 2012 году в курбасовском Центре, в других научных учреждениях Киева, Харькова, Львова, Одессы, еще раз убеждаешься в том, что он умел видеть искусство сцены в широком политическом, философском и культурном контексте, что «мысли Курбаса, его художественные открытия, фантастическая способность в несколько лет создать поразительно мощную и богатую режиссерскую школу Украины, — все его театральное наследие, несомненно, до сих пор живо и востребовано мыслящими, ищущими театральными деятелями современной сцены». Так, к примеру, известный режиссер Адольф Шапиро признается: «Мои первые учителя были из театра “Березиль”. Все, что связано с Лесем Курбасом — экспрессивный реализм, мимодрама, ритмизованная пантомима, театр акцентированного внимания, — бесконечно интересно... Он предвидел, какого эффекта можно достичь, если эмоциональной природе

славянского театра придать достижения европейского. Поэтому такую роль отводил форме и технологии... Благодаря знакомству с воззрениями Курбаса — я познакомился с той дерзкой породой театра, которая кончилась с гибелью Мейерхольда, Терентьева и самого Курбаса» [8]. А вот еще одно свидетельство неподдельного интереса и огорочного уважения к личности Л. Курбаса. Талантливый режиссер и театральный педагог Михаил Буткевич в своей замечательной книге «К игровому театру» пишет: «Курбас любил слово “впервые”, потому что он был театральным новатором... потому что мечтал о совершенно новом искусстве, о никем еще невиданном театре-студии, о высоком революционном репертуаре, создаваемом самим коллективом артистов-единомышленников, о благородном театральном братстве» [2, с. 223]. И здесь же Буткевич пишет о том, как в процессе исследования творчества Курбаса, его интерес привлекла постановка режиссера «Макбета» Шекспира, и как воздействие концепции постановки не прошло бесследно: «Курбасовский спектакль обрел самостоятельную жизнь в моей внутренней творческой лаборатории... Может быть, это таинственное “внутри меня — бытие” березилевского спектакля стало причиной того, что я... занялся шекспировской пьесой вплотную. Более того: может быть этому не увиденному мной спектаклю обязана своим возникновением и вся первая часть данной книги, посвященная анализу “Макбета”» [там же, с.227].

Лесь Степанович Курбас сознавал задачи театра гораздо более широко, чем нам иногда кажется, некоторые мысли его звучат так, будто они написаны сегодня, как своеобразный завет потомкам — служителям Мельпомены: «Искусство, особенно театр, должен вернуться к своей первооснове — форме религиозного акта. Он по сути своей — акт религиозный. Он мощный способ преобразования грубого в тонкое, подъема в высшие сферы, преобразование материи. Только в этом случае театр — храм, который должен быть чистым и тихим, несмотря на всякого рода молитвы, звучащие в нем» [7, с.840].

Хочется верить, что сегодня вновь появится Театр, подобный тому, который строил Мастер. Ведь совсем не случайно участница киевской конференции, посвященной Курбасу, доцент кафедры театроведения ГИТИСа А. Степанова, свое выступление, предварила словами: «Сегодня вновь пришло “время Курбаса”».

Современный театр — это театр метафорического осмысления действительности»[9].

Список литературы

1. *Бобошко Ю.* Режисер Лесь Курбас. Киев, 1987; *Корниенко Н.* Режиссерское искусство Лесь Курбаса. Реконструкция (1887—1937). Киев, 2005; *Ермакова Н.* Березільська культура: історія, досвід. Київ, 2012.
2. *Буткевич М.* К игровому театру. М., 2002.
3. *Василько В.* Спогади сучасників. Київ, 1969.
4. *Гордеев С., Євсеєнко С.* На шляху до творчої спадщини Лесь Курбаса // Аркадія. 2012. № 3.
5. З книжкової колекції Лесь Курбаса: каталог / укл.: Гордеев С., Сєдих В., Фоменко І. Харків, 2007; Творчий спадок Лесь Курбаса у ХХІ столітті.: бібліогр. покажчик / укл.: Гордеев С., Євсеєнко С., Левченко О. Харків, 2012.
6. Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие. М., 1988.
7. *Лесь Курбас.* Філософія театру / автор-порядник Л. Лабинский. Київ, 2001.
8. Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес. Вып. 1. 2-изд. М., 2004.
9. Стенограмма выступления А. Степановой на научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Л. Курбаса. Киев, 3.03.2012.
10. *Тягно Б.* Людиною він був у всьому. С. 216.

References

1. *Boboshko Yu.* Les Kurbas as a director. Kiev, 1987. *Kornienko N.* Les Kurbas' art of directing. A reconstruction (1887—1937). Kiev, 2005; *Yermakova.* The culture of Berezył: history and experience. Kiev, 2012.
- Boboshko Yu.* Rezhiser Les Kurbas. Kiev, 1987; *Kornienko N.* Rezhiserskoye iskustvo Lesija Kurbasa. Rekonstrukcija (1887—1937). Kiev, 2005; *Yermakova N.* Berezil'ska kultura: istoriia, dosvid. Kyiv, 2012.1.
2. *Butkevitch M.* Towards the Fictional Theatre. Moscow, 2002.
- Butkevich M.* К игровому театру. М., 2002.
3. *Vasylyko V.* The reminiscences of contemporaries. Kiev, 1969.
- Vasylyko V.* Spogady suchasnykiv. Kyiv, 1969.

4. *Gordeev S., Yevseenko S.* In search of Les Kurbas' artistic legacy. Arcadia. 2012, No. 3.

Gordieiev S., Yevseienko S. Na shliakhu do tvorchoi spadshchyny Lesia Kurbasa. Arkadia. 2012, № 3.

5. From Les Kurbas' book collection: catalogue / compiled by : Gordeev S., Sedykh V., Fomenko I., Kharkiv, 2007; Artistic legacy of Les Kurbas in XXI century: bibliographical index / compiled by Gordeev S., Yevseenko S. Levchenko O. Kharkiv, 2012.

Z knizhkovoi kolleksiyyi Lesia Kurbasa: katalog/ ukl.: Gordieiev S., Siedykh V., Fomenko I. Kharkiv, 2007; Tvorchyi spadok Lesia Kurbasa u XXI stolitti: bibliogr. pokazhchik / ukl.: Gordieiev S., Yevseienko S., Levchenko O. Kharkiv, 2012.

6. *Les Kurbas.* Articles and memoirs about L. Kurbas. Moscow, 1988.

Les' Kurbas. Stat'i i vospominanija o L. Kurbase. M., 1988.

7. *Les Kurbas.* The philosophy of theatre. / Compiled by L. Labinsky. Kiev, 2001.

Les Kurbas. Filisofya teatru. / Avtor-yporednik L. Labinskyi. Kyiv, 2001.

8. Theatre directing from B to Y. Curtain talk. Issue 1. 2nd ed., Moscow, 2004.

Rezhisserskij teatr ot B do Ju. Razgovory pod zanes. Vyp. 1. Izd. 2-e. M., 2004.

9. Verbatim report of Anna Stepanova's speech at a conference celebrating the 125th birthday anniversary of Les Kurbas.

Stenogramma vystuplenija A. Stepanovoj na nauchnoj konferencii, posvjashhennoj 125-letiju so dnja rozhdenija L. Kurbasa. Kiev, 3.03.2012.

10. Tiagno B. He was a man in every sense of the word. P. 216.

Tiagno B. Liudinoiu vin byb u vsyomu. Ibid. S. 216.

Данные об авторе:

Гордеев Сергей Иванович — кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой режиссуры Харьковской государственной академии культуры. E-mail: svishenka@mail.ru

Data about the author

Gordeev Syrgey — Candidate of Arts Criticism, professor, Head of the Department of Directing, Kharkov State Academy of Culture. E-mail: svishenka@mail.ru

М. А. Разночинцева

Университет Кемён, Дэгу, Южная Корея

РОЛЬ ПЛАСТИКИ (СЦЕНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ) В ОБУЧЕНИИ АКТЕРСКОЙ ПРОФЕССИИ

Аннотация:

В данной статье рассмотрена роль пластики (сценического движения) в обучении актерской профессии. Автор статьи предлагает способы органичного соединения задач и требований дисциплин пластического цикла с мастерством актера. Показаны возможные варианты таких соединений на примере упражнений и заданий по сценическому движению.

Ключевые слова: сценическое движение, актер, мастерство актера.

M. Raznochintseva

*Keimyung College University,
Daegu, South Korea*

THE ROLE OF PLASTIQUE (STAGE MOVEMENT) IN ACTOR TRAINING

Abstract:

The article explores the role of plastique (stage movement) in actor training. The author of the article outlines the methods of organic fusion of tasks and requirements present in subjects that form the programme of the stage movement and those of acting skills showing possible combinations of these in exercises and training schemes.

Key words: stage movement, plastique, actor, acting skills.

Исследования в области воспитания пластической выразительности актера и влияния самого движения на воспитание профессионального актерского мастерства начались давно и продолжаются, к счастью, усилиями многих педагогов, режиссеров и актеров и в настоящее время.

Мне посчастливилось учиться у замечательных педагогов в области сценического движения, таких, как А. Б. Немеровский, Г. В. Морозова, Н. В. Карпов, А. Б. Дрознин, А. В. Вербицкая. Интересно заметить, что эти мастера в свою очередь учились у

других замечательных учителей: Н. В. Карпов учился у А. Б. Немеровского, работавшего в Театре им. Вахтангова и творчески общавшегося с Б. Е. Захавой, учеником самого Е. Б. Вахтангова; Г. В. Морозова училась у И. Э. Коха, основателя санкт-петербургской (тогда еще ленинградской) школы сценического движения, А. Б. Дрознин учился у воспитанника Мейерхольда Зосимы Злобина.

Каждый из этих замечательных педагогов, анализируя и исследуя опыт предшествующих мастеров сцены и театральной педагогики, развивал этот опыт, предлагая новые пути, способы, методы развития пластической выразительности актера.

В современных театральных школах и в России, и на Западе в основном сформировался определенный подход к воспитанию актера: есть профилирующие предметы, такие, как сценическая речь, сценическое движение, сценический танец и т.д., а есть основной предмет — актерское мастерство. Профилирующие предметы развивают телесные или речевые способности студента, его технологические, сценические навыки и умения, а на занятиях актерским мастерством все это должно соединиться в целостную систему актерской игры.

Такая позиция вполне обоснованна и понятна: во-первых, если педагог по сценическому движению будет заниматься воспитанием психотехники студента, то ему придется брать на себя и функции педагога по мастерству актера. Во-вторых, чтобы «наводить мосты» с актерским мастерством, необходимо затратить много времени. А его едва хватает на освоение специальных двигательных навыков и умений [4, с. 5].

На протяжении длительного времени приходилось слышать от некоторых ведущих мастеров актерских курсов (к счастью, их не так много), что преподаватели сценического движения должны заниматься только проблемами подготовки и развития телесного аппарата актера и не переходить на территорию актерского мастерства. Иногда эти слова были обоснованы. Но у меня это всегда вызывало внутренний протест, причины и истоки которого я могу определить только сейчас.

Все необходимые сценические навыки осваиваются и изучаются студентом на занятиях по сценическому движению в классе, аудитории — в определенном учебном пространстве.

Но когда актер оказывается в условиях сцены, на процесс его игры влияют совершенно иные факторы, и очень часто те психофизические связи, которые были установлены на занятиях по движению, разрушаются, ломаются. Попадая на сцену, в драматургические обстоятельства роли, в атмосферу публичного творчества, актер должен жить и действовать в другой — сценической — реальности.

Сколько раз приходилось наблюдать такую картину: студенты замечательно исполняют те или иные упражнения и композиции на занятиях, в классе, но как только появляется зритель, все меняется, все вдруг забывается, теряется. И мы в качестве оправдания говорим, что, мол, времени у нас не хватило, чтобы этот материал доработать, ребята не совсем стабильны и уверены в тех элементах, которые были сочинены на занятиях и репетициях и т.д. Доля правды, конечно, в этом есть, но это уже другой вопрос, проблема выработки определенной стратегии и тактики педагога, который строит планы с конкретным, данным ему сегодня курсом. Но проблема, на наш взгляд, все-таки не в этом.

Константин Сергеевич Станиславский практически с первых же глав своей книги «Работа актера над собой» говорит об огромной роли воображения, фантазии как возбудителей сценического действия и предлагаемых обстоятельств, как условий существования самого сценического действия. «Если бы» всегда начинает творчество, «предлагаемые обстоятельства» развивают его» [3, т.2, с. 104—105]. Только назначения этих элементов различны. «Если бы» дает толчок дремлющему воображению, а «предлагаемые обстоятельства» делают обоснованным само «если бы» [там же]. Иными словами, кодовое слово «если бы» дает импульс актерскому воображению, а предлагаемые обстоятельства являются теми необходимыми условиями, при которых развивается и осуществляется этот импульс в сценическом действии актера на сцене.

Владимир Рецеттер в книге «Прошедший сезон, или Предлагаемые обстоятельства» называет предлагаемые обстоятельства воздухом роли и воздухом времени [2, с. 4]. Как помочь актеру научиться “летать” в воздушных, динамических потоках сцены, роли, спектакля? Как помочь студенту, будущему актеру сделать переход от «земли на небо» менее трудным, болезненным, опас-

ным? Как на занятиях по сценическому движению помочь студенту воспитать способность и умение работать с предлагаемыми обстоятельствами, а именно — воспринимать их, оценивать, управлять ими, комбинировать их друг с другом, соединять одно с другим.

Нельзя ли вначале научить студента свободно, уверенно существовать внутри реальных задач, данных ему в конкретном упражнении по движению; взаимодействовать, комбинировать, соединять их? Физическое движение является доступным, понятным, реально существующим фактом, помогающим актеру налаживать сценические связи между ролью и им самим. На занятиях по сценическому движению можно помочь студентам научиться работать с физическим действием как с обстоятельством, влияющим на освоение способов, приемов, методов игры актера на сцене. Через простые физические движения, с одной стороны, могут рождаться глубокие смыслы и идеи, а с другой — можно сочинять интересное выразительное физическое действие из конкретной идеи или темы. Мы можем помочь молодым актерам выработать способность не прерывать процесс физического действия, если какой-то из элементов этого действия не удался. Мы можем научить их перестраиваться в процессе выполнения того или иного задания, когда педагог или партнер предлагает новые условия существования в том или ином задании. Иными словами, мы можем создавать на занятиях, в упражнениях, в различных заданиях условия, максимально приближенные к сценическому действию. Как это можно сделать на первых же занятиях по сценическому движению?

Возьмем пример из физического тренинга. Любой элемент физического тренинга для студента является предметом игры, будь то прыжок, кувырок, баланс. Но только тогда они действительно будут элементами игры, когда мы включим в задание определенные условия выполнения этих физических элементов.

Приведу здесь одно упражнение, которое делаю со студентами на театральной кафедре Кемён университета в Южной Корее.

Ребятам предлагается сочинить комбинацию, состоящую из трех элементов индивидуального физического тренинга, например: прыжок, кувырок вперед через плечо и баланс на одной ноге. Перед этим они осваивают отдельно эти элементы, и это не

занимает много времени. Но техника прыжка, кувырка, баланса может присваиваться студентом не в процессе изучения отдельного элемента, а именно тогда, когда этот элемент встраивается в определенную связку с другими элементами. Все эти элементы имеют разную структуру движения, разную степень управления центром тяжести. Для того чтобы соединить, скомбинировать эти элементы, студенту необходимо будет перестроить, перераспределить напряжение, центр тяжести, где-то притормозить или ускорить действие, где-то чуть больше согнуть колени на входе или выходе из элемента, так, чтобы не остановиться, не нарушить непрерывную линию движения. Причем можно играть и со сменой последовательности этих элементов в связке. Это условие по-разному будет влиять на процесс движения студента в комбинации. Если поставить первым прыжок, потом баланс на одной ноге, а после кувырок — напряжение, темпо-ритм, динамика комбинации будут совсем иными. И исполнять эти элементы студенты будут по-другому.

А дальше можно ввести обстоятельство места, пространства. Я прошу студентов выполнить их комбинации на ограниченном пространстве в 1,5–2 метра или распределиться по площадке так, чтобы начать работать в одной точке сцены, а закончить в другой, либо прошу их поменять плоскости (диагонально, фронтально, перпендикулярно), направления.

Далее мы можем вводить в задание обстоятельство времени: сделать первый элемент в быстром темпе, второй элемент в очень медленном темпе, а третий элемент в среднем. Или начать связку в медленном темпе, затем постепенно ускориться и закончить «фразу» в быстром темпе. Таким образом, введенное обстоятельство времени, в данном случае — темпа влияет на процесс движения, студентам опять нужно перестраиваться, что-то менять в своем исполнении этой «фразы» так, чтобы выполнить задание.

Работа с физическими объектами также может сделать их актерскими предлагаемыми обстоятельствами, если, выполняя свою «фразу», студент должен сфокусировать свое внимание на каком-то внешнем физическом объекте, будь то стул, стол, входная дверь в аудиторию и т.д.

То есть студент должен сохранять единую линию движения в своей фразе, и в то же время удерживать в поле своего внимания

объект, который он выбрал. Объект может меняться, студент может переключать свое внимание с одного предмета на другой, с объекта — на своего партнера, с которым он работает на площадке.

Нужно отметить, что до сих пор мы имели дело с реальными, данными студенту внешними условиями выполнения задания. Но даже в этих, казалось бы, таких формальных заданиях, когда студент выполняет одну и ту же комбинацию, но в разных обстоятельствах, можно заметить, как исподволь, опосредованно в его работу включаются воображение и фантазия. И как он пытается эмоционально откликаться на любое изменение, предложенное ему извне. Студент учится воспринимать, перерабатывать, присваивать эти обстоятельства и по-своему реагировать, откликаться на них в процессе физического действия.

На определенном этапе работы педагог может включить в задание такие обстоятельства, как эмоциональная окраска (выполнить пластическую связку яростно, нежно, тревожно, весело), или — конкретное действие (я преследую кого-то, прячусь от кого-то, страстно желаю чего-то), или — событие (предательство, встреча, потеря, триумф), или атмосфера (таинственная, радостная, тяжелая, безразличная). И тогда простая комбинация из 3—5 элементов физического тренинга превращается в сценическое действие, в котором студент развивает не только свои телесные способности и технологические приемы, но и актерскую природу. И, конечно же, научается превращать «воду в вино», то есть превращать простые физические движения в выразительное действие, в предмет игры.

Хочется привести еще одно упражнение, которое можно назвать «диалог», хотя в нем могут участвовать не два человека, но три и более.

Двое студентов выходят на площадку и выполняют сочиненную ими связку, состоящую из прыжка, кувырка вперед через плечо и баланса на одной ноге. Сначала они держат внимание на каком-либо внешнем объекте. После окончания «фразы» они перемещают фокус с объекта, который был у них вовне, на своего партнера и ещё раз повторяют свою связку, но при этом им необходимо «услышать» друг друга, установить внутреннюю связь друг с другом, вступить друг с другом в диалог. В следующий раз один из студентов повторяет свою «фразу», а другой импровизи-

рует, сочиняет движения, возникающие как отклик, реакция на движения партнера. То есть он должен «услышать», почувствовать то, что проявляется через движения его партнера, и пластически откликнуться на воспринятое. И по тому, как они взаимодействуют друг с другом, зрители должны понять, почувствовать характер их диалога.

Если ввести в упражнение музыку как новое предлагаемое обстоятельство, причем заранее оговорив условие восприятия музыки: музыка как атмосфера, музыка как эмоциональная окраска, музыка как событие и т.д., — то можно наблюдать рождение особых смыслов во взаимодействии двух людей на сцене через простые элементы физического тренинга.

Так работать можно не только с элементами раздела «Физический тренинг», но и с другими разделами пластического цикла. Причем благодаря такому подходу можно сохранить тонкую грань и равновесие между развитием и воспитанием телесного аппарата актера и его психотехники.

Несколько слов хотелось бы сказать о работе педагога по сценическому движению над спектаклем. Необходимо отметить, что в корейской системе театрального образования каждый профессор, независимо от его специализации, должен оканчивать свой курс представлением, спектаклем.

В русской театральной школе эта практика тоже имеет место, но у нас такая работа идет в тесном сотрудничестве с мастером курса, на котором работает тот или иной педагог по сценическому движению.

В 2003 году в университете Сеула на кафедре театрального искусства мы со студентами работали над сценами из шекспировского «Гамлета». Одна из сцен — это первая сцена пьесы со стражниками и Горацио. Там важно было передать атмосферу жуткого, мистического страха, связанного с появлениями призрака короля-отца. В этой сцене мы использовали деревянные палки. Студенты работали с этими палками как с оружием. Так как их враг был не обычным, мистическим, они бросали эти палки при любом шорохе в место, где, как они представляли, мог быть призрак. Палку моментально подхватывал кто-то из партеров, и бросал её в какое-то другое место и снова её кто-то моментально подхватывал. Благодаря этим физическим действиям мы смогли

передать атмосферу жуткого страха, накрывшего этих, в общем-то, не трусливых солдат, прекрасно владеющих своим оружием.

Нам бы никогда не удалось использовать эти физические действия в той мере, в которой они действительно помогли студентам в работе над ролью, если бы перед этим, на занятиях по сценическому движению, мы с ними не вырабатывали пути и способы создания сценических связей посредством физического движения. Мы с самого начала рассматривали движение не только как средство развития телесных и пластических способностей актера, но и как элемент и условие актерской игры.

Эту статью хотелось бы закончить очень точным и емким высказыванием Н. В. Карпова, заведующего кафедрой сценической пластики в ГИТИСе, о главной идее нашего предмета: «Хотелось бы, чтобы молодой актер уже в начале своей карьеры стремился сделать свое тело мудрым, то есть гибким и подвижным, смелым и ловким, послушным и отзывчивым, умным и образованным. Мудрое тело можно отправить в “свободное путешествие”, доверить ему в своей игре. Мудрое тело допускает ту меру контроля, которая не уничтожает творческую инициативу в импровизации. Оно дает ощущение внутреннего баланса между собственными возможностями и творческими импульсами» [1, с. 3].

Список литературы

1. *Карпов Н. В.* Уроки сценического движения. М., 1999.
2. *Рецептер Владимир.* Прошедший сезон или Предлагаемые обстоятельства. Л., 1989.
3. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т 2.
4. Физический тренинг актера по методике А. Дрознина. («Я вхожу в мир искусств»). М., 2004.

References

1. *Karpov N.* Stage movement lessons. Moscow, 1999.
2. *Retseptser Vladimir.* The last season or the “magic if”. Leningrad, 1989.
3. *Stanislavsky K.* Collected works in 9 vols. Vol. 2. Moscow, 1989.
4. *Stanislavskij K.S.* Sobr. soch.: V 9 t. T 2. M., 1989.

4. Physical training of an actor based on A. Droznin's teaching technique. Moscow, 2004.

Fizicheskij trening aktera po metodike A. Drozniiia. M. («Ja vhozhu v mir iskusstv»), 2004.

Данные об авторе:

Разночинцева Марина Анатольевна — профессора кафедры театрального искусства факультета музыки и исполнительских искусств университета Кемён (Южная Корея) E-mail:marina19z@yandex.ru

Data about the author

Raznochintseva Marina — professor, Department of theatre arts, Faculty of music and performing arts, Keimyung College University, Daegu (South Korea). E-mail:marina19z@yandex.ru

С. И. Ефимова

*Французский Университетский Колледж (Москва),
Университет Париж-Сорбонна (Париж 4, Париж)
Москва, Россия*

**«ХОРОШО СДЕЛАННАЯ ПЬЕСА»
И ДРАМАТУРГИЯ ЖОРЖА ФЕЙДО И САША ГИТРИ**

Аннотация:

Французская бульварная драматургия конца XIX — первой половины XX в. представлена, среди прочего, пьесами Ж. Фейдо и С. Гитри. Фейдо — король водевильного жанра, Гитри — автор многоактных комедий и одноактных пьес. Автор статьи анализирует форму, структуру и суть понятия «хорошо сделанной пьесы». Это определение относится к пьесам бульварного театра, к драматургии, формировавшимся в течение длительного времени и до сегодняшнего дня представляющим интерес для исследователей.

Ключевые слова: Фейдо, Гитри, бульварная драматургия, «хорошо сделанная пьеса» / “pièce bien faite”.

S. Efimova

*French University College (Moscow),
Paris-Sorbonne University (Paris IV, Paris)
Moscow, Russia*

**A “WELL-MADE PLAY” AND THE DRAMATURGY
OF G.FEYDEAU AND S.GUITRY**

Abstract:

French drama at the end of the XIX — beginning of the XX century reached its utmost in the plays written by G. Feydeau and S. Guitry, Feydeau being one of the most prominent authors of the vaudeville, while Guitry is famous for his multiple-act comedies and one-act plays. The author attempts to gain an insight into the essence, the structure of the phenomenon of the “well-made play” and the forms it may take as this notion is applicable to a number of plays affected by the aesthetics of the boulevard theatre, to the dramaturgy itself which enjoys a long history of development and still attracts the attention of researchers.

Key words: G. Feydeau, S. Guitry, boulevard theatre, structure, “well-made play” / “pièce bien faite”.

Основной пик славы французского драматурга Жоржа Фейдо пришелся на конец 1890-х годов вплоть до 1910-х годов. Саша Гитри, в то время еще молодой начинающий театральный автор, выросший в артистической среде¹, начинал свой путь под влиянием Фейдо. Однако уже к середине 1910-х гг. молодой драматург нашел свой собственный слог. Понятие «хорошо сделанной пьесы» применительно к Фейдо и Гитри возникает не случайно: пьесы их, даже при самом беглом взгляде, так и хочется назвать «хорошо сделанными» — ловкими, емкими, лаконичными и даже минималистичными в некоторой степени (несмотря на изобилие действующих лиц, деталей и всяческих мелочей в водевилях Фейдо). Само по себе понятие «хорошо сделанной пьесы» («*pièce bien faite*») сегодня может быть рассмотрено с нескольких точек зрения. Во-первых, это форма. Речь идет об определенной структуре, драматургической конструкции. Кстати, искусство Фейдо сравнивали с искусством часового мастера, четкого и точного в своих действиях (напр., французский критик второй половины XIX века Франсиск Сарсе, переводчица «Дамского портного» Ирина Мягкова). Что касается Гитри, то структура в его пьесах несколько варьируется от одной пьесы к другой, но различимы и определенные структурообразующие признаки, свойственные именно этому драматургу.

Во-вторых, когда мы говорим о «хорошо сделанной пьесе», речь идет о содержании и проблематике пьес. Первые упоминания слов «*pièce bien faite*» относятся к 20—30 годам XIX столетия — удачнейшей поре бульварной драматургии во Франции. И все же понятие это требует некоторого разъяснения: оно относится не только к легким бульварным комедиям, лишенным глубокого содержания. Вовсе нет: бульварная драматургия — это целый пласт, включающий в себя порой самые противоположные жанры от комедии до драмы. Именно поэтому мне кажется важной тематическая сторона произведений Фейдо и Гитри.

¹ Саша Гитри, сын французского актера Люсьена Гитри, родился в Петербурге. Гитри-отец служил в конце XIX века во французской труппе Михайловского театра.

К истории понятия

В первую очередь я сделаю небольшой экскурс в историю и смысл понятия «хорошо сделанная пьеса». Здесь также видится несколько подходов. Основной смысл подразумевает некоторую «композиционную школу»: тип пьес, характеризующийся чрезвычайно логичным порядком и строгой организацией действия. Исторически понятие было использовано бульварной драматургией для обозначения пьес легких и довольной «низких». Но есть и другой смысл. Согласно нему, «хорошо сделанная пьеса» — это структура (схема), берущая свою основу в классической эпохе и в драматургии Расина и Корнеля. С этой точки зрения, названный тип пьесы представляет собой своего рода схематическую решетку, которая наполнялась в соответствии с правилами эпохи. Патрис Пави пишет, что исторически расположенная, «хорошо сделанная пьеса» описывает прототип постаристотелевской драматургии, напоминающей драму закрытой структуры [5, с. 257]. Специалист в области французской классической драматургии Жак Шерер идет чуть дальше, говоря, что «хорошо сделанная пьеса» представляет собой адаптацию классической драматургии к публике Второй Империи и Третьей Республики: вкусы, манеры и идеи теперь новые, но способ построения пьесы остался прежним [6, с. 435]. Так, эта драматургия, пример которой дает классический театр, кажется применимой к массе театральных форм, в частности для драматургов конца XIX — начала XX века.

Тем не менее в классическую эпоху не использовали название «хорошо сделанная пьеса». Откуда оно идет и как появилось? Впервые понятие возникает под пером уже упомянутого Франсиска Сарсе. Критик использует его, ведя речь о французском драматурге первой половины XIX века Эжене Скрибе². Сарсе говорит о пьесах Скриба как о пьесах «хорошо сделанных», то есть сделанных с большим вниманием и заботой, выполненных очень технично, как о пьесах, имеющих отличную структуру. Кстати, в эпоху Скриба существовал один любопытный обычай — писать пьесу с помощью нескольких человек. Это была коллективная

² Жорж Фейдо был вдохновлен в начале своего пути творчеством Скриба.

работа в мастерской³: работники составляли текст, после чего «законный» автор читал окончательный вариант и ставил свою подпись. Так и писалась пьеса.

Итак, понятие возникает в среде французской критики в 1820-е годы. Интересен буквальный смысл словосочетания «хорошо сделанная». Этот смысл касается именно организации: сотрудники должны быть хорошо подготовлены, чтобы вместе написать «хороший» текст, чтобы этот текст одновременно был ясным, интересным, логичным. Это основное «правило» мы и находим в текстах Фейдо и Гитри. Правда, драматурги не использовали «коллективное» авторство, будучи единственными «хозяевами» своих произведений. Однако изложенное правило точно работает для их текстов: композиции актов, сцен, персонажей, каждой ремарки, каждой детали.

В сущности, схема «хорошо сделанной пьесы» применима к огромному количеству жанров. В случае Фейдо речь идет о водевиле и о традиции водевиля, которую он довел до совершенства. Действие (помещенное всегда в частную и домашнюю обстановку) разворачивается вокруг любовного конфликта, известного треугольника (Мадам, Месье и Любовник (либо Любовница) с различными комбинациями. Для Гитри комедия — его излюбленный жанр, однако определение жанра несколько теряет здесь свои границы: теперь мы не имеем в виду водевиль, но некоторую форму и структуру пьесы более свободную и открытую для изменений. Мишель Корван, говоря о Гитри, заметил, что его драматургия в основе своей несет «философию удовольствия»: настолько пьесы напоминают некоторые «сновиденческие» машины, и драматургия эта состоит из разнообразных магических превращений [1, с. 422]. В центре также находится любовь — редкий дар, хрупкий мир мечты, доступный лишь главным действующим лицам.

Окрестности бульварной драматургии и бульварного театра

Бульварный театр имеет длинную историю. В 1750-е годы в Париже возникает самый первый бульварный театр — театр ярмарочного характера, расположенный на парижских бульварах. С течением времени, в начале XIX века, бульварный театр пе-

³ Возникают в памяти «литературные негры» Александра Дюма.

реосмысляет себя в качестве жанра и становится синонимом буржуазного театра. Ближе к 20-м годам XIX столетия бульвар начинает подразделяться на множество жанров, таких, как пьеса положений, буржуазная драма, серьезная комедия, комедия нравов, комедия характеров, водевиль и т.д. На протяжении всего XIX века во Франции, и в частности в Париже царствует бульварная атмосфера. Это было благоприятнейшее время для дальнейшего исторического развития бульварной драматургии.

Как правило, бульвар подразумевает определенный тип успешных пьес. В эту эпоху типично подразделение бульвара на развлекательный бульвар (где и преуспел Фейдо) и бульвар драмы (который также в той или иной степени касается обоих драматургов).

Конец XIX века стал эпохой кафе и кафе-концертов, модных в ту пору в среде процветающего буржуазного класса. В частности, кафе-концерты стали для этой культуры тем, что в XVIII веке было принято называть культурой салонов. Это была своего рода форма общительности (*sociabilité*) — способность жить в обществе. Кафе-концерты представляли собой «организм», доступный большинству и предлагавший обществу сферу регулярных развлечений. Именно в кафе-концертах начали показывать спектакли, рассчитанные на развлечение и отдых, популярные спектакли (доступные большинству также и в материальном плане). Как пишет Теодор Зельдин, то, что они предлагали, не имело практически никакой художественной ценности, но это было в моде, всегда находило своего зрителя и было популярно среди широкой публики [7, с. 1204]. Это была своего рода низшая культура по сравнению с культурой элитарной и с высоким искусством: там было разрешено курить, везде слышался звон бокалов, веселье, смех, беседы, крики толпы, продавцов цветов и сладостей.

Конец XIX века также обозначен как эпоха смеха. Смех становится в центре общества, представляя его и подчас предлагая этому самому обществу то карикатуру, то зеркало. Смех становится символом времени и приобретает особенную функцию: это смех коллективный, объединяющий общество.

Так, в эпоху царствования бульварной культуры в самом ее широком разнообразии, игривые, немного «разбитные» и иногда даже слишком фривольные пьесы становятся очень модными:

они просто-напросто соответствуют запросам времени и публики. Однако бульварная культура не имеет четких, завершенных контуров, и однозначная оценка ее как культуры низкой и фривольной была бы неверна. Фейдо и Гитри, несомненно, являются частью этой культуры, но частью особенной, именно такой, однозначно охарактеризовать которую очень и очень непросто. Поэтому на примере некоторых пьес я хотела бы рассказать о значении структурной составляющей для их драматургии — той составляющей, которая и делает их произведения образцами понятия «хорошо сделанной пьесы».

Хорошо сделанная структура

Драматическая структура предполагает, что компоненты пьесы должны быть организованы согласно общему целому, основу которого составляет смысл произведения. Внутри этой общей системы есть микросистемы, служащие основой театральной композиции: фабула или действие, персонажи, временно-пространственные отношения, драматический язык и т.д. [5, с. 257]. Структура всегда хорошо подготовлена: меня интересует в данном случае экспозиция, интрига, развитие действия, коллизии и развязка.

Экспозиция

Что касается Фейдо, экспозиция является для драматурга чуть ли не важнейшей частью пьесы: именно с экспозиции он начинает готовить развязку. Есть три основных техники построения экспозиции, используемые и Фейдо, и Гитри: апарте («случайная» реплика), монолог, диалог. Наиболее распространенный прием — диалог. Однако прием апарте также имеет большое значение. Например, в пьесе *Fil à la patte (На привязи)* мы видим экспозицию-апарте: Буа д'Энгьен возвращается к своей любовнице после 15 дневного отсутствия. Возвращается, правда, он лишь с одной целью: окончательно порвать с ней, но мужество героя явно подводит, и сделать этого он не может. Так, мы видим, что принят герой как настоящее божество, как «божественный любовник» (акт 1, сцена 4):

Все. Он вернулся!

Нини. Кто?

Все. Месье Буа д'Энгьен.

Н и н и. Нет? Невозможно?

Люсетт, выходя из комнаты и крепко пожимая руку Нини и Шеневьетт, находясь между ними. Заходит Фирман.

Фирман. Эй, Нини! (*Шеневьетт*). Добрый день, Гонтран... А! Друзья мои, знаете ли вы новость?

Нини. Да, то, что все мне говорят: твой Фернан вернулся!

Люсетт. О, ты представляешь, моя дорогая?

Появляется Буа д'Энгьен (...)

Все. А! Ип-ип-ип! Ура!

Буа д'Энгьен (*здороваясь*). Мадам...Месье... [2, с. 254].

Однако уже через несколько фраз читатель узнает (благодаря апарту), собственно, суть интриги и конфликта: да, он вернулся, но чтобы расстаться со своей возлюбленной.

Все. Ну вот, наконец, он вернулся!

Буа д'Энгьен (*улыбаясь*). Он вернулся, Боже мой, да, он вернулся... (*В сторону.*) Ну, полно, все хорошо! Все отлично! Я, именно я, пришел, чтобы покончить с этим... все отлично [2, с. 255].

Такой прием, согласно Анри Жидель, исследователю театра Фейдо, помогает избежать громоздкого монолога Буа д'Энгьен, где бы тот рассказывал всю предысторию и свои намерения [3, с. 61]. И драматический рассказ, необходимый для экспозиции, оказывается встроенным в апарту. Но вводный рассказ может присутствовать и в форме диалога, и — монолога. Некоторые пьесы Фейдо и Гитри начинаются именно с диалогов. Так происходит, например, в *Даме от Максима* (Фейдо) и во *Взятии крепости Берг-оп-Зом* (Гитри). Реплики персонажей быстро вводят читателей в суть происходящего. Так мы узнаем о том, что произошло недавно: оба героя (Петипон (*Дама от Максима*) и Лео (*Взятии крепости Берг-оп-Зом*) неплохо покутили накануне с самими непредсказуемыми последствиями.

В обоих случаях кутеж является центром конфликта и причиной всех недоразумений, однако он же становится и тем, с помощью чего оба автора идут чуть дальше, показывая полнейший кризис семейной жизни. Именно этот кризис причина того, что по ходу развития действия каждый из супругов скрывается, врет, всячески стараясь спрятать свои грехи.

Ле о. Двенадцать дней назад... я... как сказать? О! Да это вполне просто!.. Я (...) я совратил несовершеннолетнюю! (...)

Ви даль. Ну, так и что же, старик, вот вы молодец! Вы! О! но я же считал вас образцовым мужем!.. (...) Вы, значит, неверны своей жене?

Ле о. Верен... частенько! [4, с. 200].

Таким образом, иллюзия относительно спокойной семейной жизни, преобладавшая в начале пьесы, постепенно рассеивается. Для анализа структуры кажутся любопытными персонаж поверенного, мотив «соучастия» и «исповеди», часто используемые обоими драматургами. Это пример Монжикура (*Дама от Максима*), часто это роль прислуги (*Дамский портной*) и воздыхателей-неудачников (*Блоха в ухе (Фейдо)*, *А давай-ка помечтаем (Гитри)*). Так, Полет, жена Лео, рассказывает Мадам Ви даль и ее мужу, что у нее есть некий тайный поклонник, который ее «преследует» (*Взятие крепости Берг-оп-Зом*).

Полет. Сегодня он не оставлял меня ни секунды... Я подумала, что он вот-вот пристанет ко мне. (...) Он смотрел на меня очень серьезно, без улыбки... Три дня назад он был в Опере, позавчера — в Варьете, вчера — на Монмартре, и ни секунды он не покидал меня взглядом... Впрочем, это уже начинает меня немного раздражать!

Ви даль. (...) Но, моя дорогая Полет, вы же образец порядочной женщины! Оставьте этому человеку его право посылать вам жгучие взгляды, вперед! Вашему мужу не грозит никакая опасность! [4, 204].

Диалог между персонажами вводит проблематику и интригу. То же можно сказать и про *Блоху в ухе* Жоржа Фейдо, где экспозиционный рассказ возникает в форме диалога между Люсьен и Раймондой: две женщины изобретают стратегию, как уличить Шандебиза (мужа Раймонды) в измене. Именно это, изначально ошибочное предположение, и оказывается в основе сюжетного конфликта.

Экспозиция может быть смешанного типа, как, например, в пьесе Фейдо *Дамский портной*: начинаясь монологом Этьена (из которого читатель понемногу узнает семейную ситуацию Мулино и то, что он не ночевал дома), очень скоро она превращается в диалог Мулино с Этьеном, затем — Мулино с женой. То же происходит в пьесе Гитри *А давай-ка помечтаем*: из диалога двух супругов мы узнаем, что жена не уважает своего мужа и что та жизнь, которую она ведет, претит ей настолько, что она готова полностью ее изменить.

Коллизии и персонажи

Ни у Фейдо, ни у Гитри никогда не бывает «ненужных» персонажей. Второстепенные действующие лица служат для оживления интриги. Неожиданные повороты у Фейдо превращаются в коллизии, которые драматург доводит до полнейшего, казалось бы, абсурда, без всякой логики. Тем не менее все связано и обосновано композиционным единством. Каждое затруднение в конечном итоге разрешается. Множат недоразумения предметы и язык. Фейдо иногда использует образ двойника, чтобы создать дополнительное пространство для композиционного «беспорядка» (*Блоха в ухе*, *Господин охотится*). Это, например, могут быть одинаковые штаны Дюшотеля и Гонтрана (*Господин охотится*):

Гонтран. Как это, «он меряет мои штаны»?

Морисе. Ну да, такие же, как эти.

Гонтран. Точно, он копирует меня [2, с. 164].

В сущности, этот небольшой пассаж про штаны очень скоро забылся бы, если бы в сцене 8 акта III, после общего замешательства, конфликт не разрешился благодаря самой мелкой детали — именно этим самым брюкам. Сцена происходит в присутствии комиссара полиции. Он пришел, чтобы поймать Дюшотеля на месте преступления, имея необходимую улику — брюки. Исход кажется очевидным, однако...

Гонтран. (...) Эй! Это же мои штаны!

Все. Что?

Дюшотель. (...) Его штаны! Вы слышали? «Его штаны»!

Гонтран. Ну да. А в чем дело?

Бридуа. Вы признаете, что эти штаны принадлежат вам?

Гонтран. Как никогда!

Бридуа. Вы признаете, значит, что находились этой ночью по адресу дом 40 по улице Атэн? [2, с. 240–241].

И действительно, какой смысл отрицать? Гонтран сознается, что был по указанному адресу, совершенно не понимая, в чем дело, что идет лишь на руку Дюшотелю. Пьесы построены так, что персонажи оказываются в одном месте в самый кульминационный момент (собственно, они оказываются в одном месте на протяжении всего действия). Это может быть отель, что чаще всего и выбирает Фейдо (*Индюк*, *Господин охотится*, *Блоха в ухе*, *Дамский портной*). В пьесах Гитри сюжетная логика занимает

важное место: герои действуют более сознательно, чем у Фейдо, отдавая себе отчет в том, что они делают. Часто действующие лица становятся предвестниками и глашатаями будущих событий. Например, Он объявляет Ей в первом акте об их совместном будущем (*Я тебя люблю*), что и случается уже во втором акте. То же самое происходит и в пьесе *Взятие крепости Берг-оп-Зом*. Эрио красочно расписывает то, что произойдет через три недели.

Э р и о. Однако, Мадам, согласитесь, что вот уже три недели мы смотрим друг на друга каждый вечер!

П о л е т. Да нет же, Мсье, нет... Случай, рок, судьба тут совершенно ни при чем!

Э р и о. Так значит, вы считаете, что я один ответственен за наши встречи? (...) Какой же должен быть мой интерес? (...) Только если бы я был влюблен в вас... [4, с. 227].

Несмотря на то, что поначалу Полет принимает Эрио за сумасшедшего, теперь она кажется уже менее уверенной в своей правоте. В третьем акте Полет ищет комиссара полиции, даже не подозревая, что речь идет об Эрио. Когда правда раскрывается, Эрио рассказывает героине то, что случится в ближайшем будущем: «...вы будете приходить каждый день, как и сегодня, между четырьмя и пятью часами!... Вы очень скоро к этому привыкнете, и уже совсем быстро это время станет для вас самым приятным временем суток. (...) Послезавтра, разговаривая так же непринужденно, как и сегодня, я обращусь к вам на 'ты'». Он продолжает говорить в той же манере до тех пор, пока не объявит ей четверг, 24 число, день взятия крепости Берг-оп-Зом, когда он обещает ей «самую приятную в мире вещь» [4, с. 246–247].

И у Фейдо, и у Гитри персонажи участвуют в едином действии. С технической точки зрения это означает, что каждый персонаж вступает в интригу в тот или иной момент действия пьесы, и именно благодаря этому вмешательству разворачивается авторский замысел. Персонаж редко бывает один, он все время взаимодействует с другими героями, которые придают ему значение и таким образом наполняют его. В пьесе Фейдо *Дамский портной* Этьен, слуга Мулино, стремится походить на своего хозяина, и именно из-за этого возникает одно из недоразумений, которое «подогревает» действие (Обэн принимает Этьена за Мулино). Структурирование одного персонажа за счет другого так

же очевидно в пьесе Гитри *Взятие крепости Берг-оп-Зом*. В четвертом акте комиссар Эрио (который играет на этот раз двойную роль комиссара и влюбленного) приходит в дом к Лео, так как он влюблен в жену последнего. Однако никто этого не знает, и основной ролью Эрио оказывается его роль комиссара полиции: констатировать измену жены Лео (что для всех, кроме него, является недоразумением) и обнаружить ее любовника (соответственно, самого себя). Друга Лео Роше принимают по ошибке за любовника, и на него обрушиваются все обвинения. Эрио предлагает следующий выбор: «Если я любовник, то нет комиссара полиции... если я комиссар полиции, то нет любовника» [4, с. 264].

Впрочем, Фейдо продолжает мольеровскую традицию, используя различные типы комического во французском театре. Согласно Бергсону, комический персонаж — это тип, а соответствие типу уже само по себе комично. У Фейдо мы находим тип влюбленного старика (*На привязи*), неудачного соблазнителя (*Господин охотится*, *Индюк*, *Блоха в ухе*), неверного или распутного мужа (*Дамский портной*, *Дама от Максима*). В некоторых пьесах (как правило, в одноактных) прослеживается тип мужа-жертвы тирании своей жены (*Да не гуляй же ты совсем голой*, *Ребенку дают слабительное*). У Гитри персонаж-тип не так очевиден, но все же тоже имеется: это прежде всего распутный муж (*Взятие крепости Берг-оп-Зом*) либо заботливый папаша (*Удачный брак*, *Займись Амели*). Впрочем, эти пьесы относятся к раннему периоду Гитри, когда он находился под влиянием творчества Фейдо. Когда Гитри-драматург определяет собственный стиль, мы видим также тип паразита (*Я тебя люблю*) и прожигателя жизни (*А давай-ка по мечтаем*). Что касается женских персонажей, то здесь тоже встречается несколько ярких примеров: тип женщины-мстительницы, обманутой жены, доминирующей женщины, тип кокетки (так любимый бульварной драматургией) и тип женщин, противопоставивших себя окружающему миру, чтобы любить одного-единственного мужчину (наиболее часто встречается у Гитри).

Развязка

Так же, как и экспозиция, развязка является важнейшей частью «хорошо сделанной пьесы». Это связано с тем, что всякое недоразумение, возникшее по ходу действия, в итоге должно быть прояснено, поскольку конфликт, возникший в результате

недопонимания, должен быть разрешен. В классической драматургии развязка следует за перипетиями и оказывается кульминационным моментом пьесы. Противоречия сглаживаются, и интрига разрешается. На протяжении веков общее правило гласит, что развязка всегда должна быть правдоподобной, точной и естественной. Таким образом, и это в частности важно для пьес Фейдо, цель развязки — наведение порядка. Вообще, беспорядок лучше всего характеризует развитие действия у Фейдо. Беспорядок царит вплоть до развязки. И именно она расставляет все на свои места. Для Гитри «беспорядок» скорее некоторый «фантазм», доминирующий на протяжении всей пьесы и способный в итоге разрешиться самым непредвиденным образом.

Беспорядок у Фейдо — это ситуация (либо ситуации), в которой персонажи находятся в состоянии полнейшего кризиса. Так происходит от пьесы к пьесе. Первичный порядок, ход жизни, душевное равновесие — все оказывается нарушенным. Отсюда и возникает сюжет. Именно поэтому развязка работает с восстановлением того привычного «правильного», что было до начала. Таким образом, структура пьес Фейдо — кольцевая: все должно вернуться на свое место (*Господин охотится, Дамский портной, Индюк, Блоха в ухе, Дама от Максима*). У Гитри ситуация иная: первичный порядок не просто нарушен, но он и не требует своего восстановления. Развязка остается открытой, позиции действующих лиц меняются, чем Гитри делает возможным существование мечты и воображения (*Удачный брак, Взятие крепости..., А давай-ка помечтаем*). С этой точки зрения интересен финал пьесы *А давай-ка помечтаем*, где развязка в форме рассказа помещена в монолог героини. После того, как героиня провела два дня со своим возлюбленным, получив от него обещания изменить свою жизнь, она вдруг понимает, что все это абсолютно невозможно. Тогда она пишет письмо, в котором, руководствуясь логикой и здравым смыслом, «расставляет все вещи на свои места», заявляя, что между ними все кончено и, в общем-то, ничего дальше между ними быть не может. Фраза за фразой, мы видим, как она укрепляется в своей правоте, однако — непредвиденный поворот! — входит тот самый, кому адресовано написанное, и она стремительно рвет письмо, бросаясь в объятия своего возлюбленного: «Ты, ты, которого я обожаю... Подойди ко мне! У нас есть лучше, чем два дня, у нас есть

всего несколько часов... скорее... используем их!» [4, с. 447]. Первоначальный замысел полностью изменен, все летит с ног на голову, и конфликт разрешается в одной фразе.

В соответствии с требованиями водевильного жанра, третий акт может быть не таким динамичным, как второй, однако в нем тоже присутствует довольно мощное движение. Фейдо заботится о развязке конфликта как можно более быстрой и ловкой, по-этому она занимает у драматурга всего несколько последних сцен (*Дама от Максима, Блоха в ухе*). При этом все происходит очень непринужденно и никогда не возникает ощущения, что автор вот-вот разрешит конфликт. У Фейдо развязка неразрывно связана с экспозицией: все должно быть достаточно ясно, чтобы читатель вспомнил все авторские ремарки и детали [3, с. 178]. Фейдо часто в последних сценах погружает читателя в состояние тревожного ожидания: перед тем как конфликт будет улажен, он оставляет публике массу сомнений. В пьесе *Господин охотится*, когда Дюшотель находит письмо своей жены, адресованное Морисе, не возникает ни малейшего сомнения, что он сейчас же обвинит жену в измене. Но нет! Дюшотель уверен, что это письмо его жена написала именно ему накануне их помолвки (много лет назад!). Подобное происходит и в пьесе *Займись Амели*. Впрочем, у Фейдо есть масса примеров, когда персонажи «проваливаются» в своих замыслах: в качестве примера можно привести финальную реплику Понтаньяка в *Индюке* («Ну конечно же, вот я болван!»). Все перечисленное является иллюстрацией системы «обманутый обманщик», что соответствует, согласно Бергсону, системе комического [3, с. 180].

Таким образом, с точки зрения драматической структуры, пьесы Фейдо и Гитри можно назвать «хорошо сделанными»: эта структура, ведущая свои истоки еще со времен классической эпохи, всегда предельно точна, завершена, выполнена. Одна из задач ее — устранить непонимание (как и любое недопонимание), чтобы все, что происходило на протяжении действия пьесы, было ясно, объяснено и не вызывало в итоге ни малейших сомнений.

NB: некоторые переводы пьес с французского, встречающиеся в этой статье, сделаны мной, т.к. я занимаюсь в том числе исследованием текстов, на русский язык не переведенных.

Софья Ефимова

Список литературы

1. *Corvin M.* Le Dictionnaire encyclopédique du théâtre. Bordas, Paris, 1995, en 2 vol., t. 1.
2. *Feydeau G.* Théâtre. — Omnibus. 2011.
3. *Gidel H.* Le théâtre de Georges Feydeau, Ed. Klincksieck. Paris, 1979.
4. *Guitry S.* Théâtre. — Omnibus, 2012.
5. *Pavis P.* Le Dictionnaire de théâtre. Armand Colin. Paris, 2009.
6. *Scherer Jacques.* La Dramaturgie classique en France. Paris, Nizet, 1991.
7. *Zeldin T.* Histoire des passions françaises I (1848—1945). Edition Payot et Rivages, 1994.

References

1. *Corvin M.* Le Dictionnaire encyclopédique du théâtre. Bordas, Paris, 1995, en 2 vol., t. 1.
2. *Feydeau G.* Théâtre. — Omnibus. 2011.
3. *Gidel H.* Le théâtre de Georges Feydeau, Ed. Klincksieck. Paris, 1979.
4. *Guitry S.* Théâtre. — Omnibus, 2012.
5. *Pavis P.* Le Dictionnaire de théâtre. Armand Colin. Paris, 2009.
6. *Scherer Jacques.* La Dramaturgie classique en France. Paris, Nizet, 1991.
7. *Zeldin T.* Histoire des passions françaises I (1848—1945). Edition Payot et Rivages, 1994.

Данные об авторе:

Ефимова Софья Игоревна — Французский Университетский Колледж при МГУ им. Ломоносова (Москва), Университет Париж-Сорбонна (Париж); e-mail sonia_efimova@mail.ru, sonia.efimova@gmail.com

Data about the author:

Efimova Sofia — French University College at Moscow State University (Moscow), Paris-Sorbonne University (Paris). E-mail sonia_efimova@mail.ru, sonia.efimova@gmail.com

Е. А. Артамонова

*Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия*

**ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ
В СЕВИЛЬЕ XVI ВЕКА
ПРАЗДНИКА ТЕЛА ГОСПОДНЯ**

Аннотация:

В статье рассматриваются особенности организации в Севилье XVI века праздника Тела Господня, где сложилась традиция проведения театрализованных шествий. Она оказала влияние на становление театрального дела. Автор осуществляет реконструкцию важных аспектов организации праздничного шествия. Сохранившиеся документы (первоисточники) позволяют воссоздать и проанализировать структуру финансовых затрат на праздник.

Ключевые слова: испанский театр XVI века, театральная культура Севильи, праздник Тела Господня, праздничные шествия.

E. Artamonova

*State Institute for Art Studies,
Moscow, Russia*

**CORPUS CHRISTI CELEBRATIONS
IN XVI CENTURY SEVILLE:
ORGANISATION AND FINANCING**

Abstract:

In this article the author outlines the organisational and financial aspects of Corpus Christi celebrations in XVI century Seville. The study is based on a variety of Spanish sources; nearly all of them are published or cited in Russian for the first time. The original sources make it possible to reconstruct organisational methods of the time and the structure of costs involved in the arrangements of the procession and theatre performances. It seems that Seville's Corpus Christi celebration served as model for future development of Spanish performances taking place during religious festivals.

Key words: the Spanish theatre of the XVI century, performance culture of Seville, Corpus Christi celebrations, festive processions.

Праздник Тела Господня — один из центральных праздников католической церкви. Его учредил Папа Урбан IV 8 сентября 1264 года. В 1311 году Климент V ввел восьмидневное празднование и обязательное устройство религиозной процессии. В Севилье этот праздник традиционно отмечали в конце мая — начале июня¹.

В современных зарубежных исследованиях наметилась тенденция изучения религиозных представлений XVI века и праздника Тела Господня с точки зрения социально-экономических аспектов, то есть на основании таких первоисточников, как расчетные книги, контракты на выполнение работ, постановления местных органов власти и протоколы судебных заседаний. Это объясняется простым фактом — до настоящего времени не сохранились либо не найдены письменные источники, фиксирующие возникновение праздника Тела Господня (например, подробные описания каждого представления на повозках) и прослеживающие детально его метаморфозы на протяжении всего времени существования по всей территории Испании. Единичные обрывочные сведения можно почерпнуть из документов строгой финансовой отчетности, которые, в частности, показывают, насколько сложным делом было организовать большой религиозный праздник.

На основе первоисточников рассмотрим особенности организации праздника Тела Господня в Севилье XVI века. Сохранившиеся документы выявляют механизмы организации религиозных праздников, из которых, хотя и с некоторыми трудностями, выстраивается визуальный и содержательный ряд, столь интересующий историков театра.

Важно отметить, что работа по систематизации накопленных первоисточников по истории испанского средневекового театра была начата относительно недавно (в начале 50-х годов XX века) английским историком Джоном Вареем совместно с его учеником Н. Шергольдом, в результате чего была издана серия книг под названием «Источники по истории театра в Испании»

¹ Однако в севильских хрониках в качестве первой даты проведения праздника Тела Господня указан 1263 год. Установить доподлинно, почему допущена такая разница в датах, — невозможно.

[13]. ...Во второй половине XX века историки испанского театра, такие, как О. Арронис, М. Диес-Борке, Б. Вардрупер и другие, долгое время пользовались этим удобно составленным изданием, не ссылаясь на приведенные в нем источники, изображая в общих чертах образ испанского театра, отделяли его порой от социокультурной почвы. Французский исследователь Жан Сантаоран, обратившийся непосредственно к городским архивам Севильи в конце 80-х годов XX века, значительно дополнил историю становления театрального дела в Севилье от начала Средних веков до конца XVI века.

В отечественном театроведении тема организации и проведения праздника Тела Господня рассматривалась крайне редко и преимущественно в контексте XVII века. В связи с открытием новых первоисточников возникает необходимость дополнить ранее опубликованные сведения.

Открытие цифровых архивов муниципалитета города Севильи и хранилищ библиотеки института Сервантеса позволяет исследователям рассматривать изучаемую эпоху в комплексе, оперируя данными первоисточников, связанными с социально-экономическими аспектами организации и проведения религиозных праздников. Ввод в науку о театре новых первоисточников играет важную роль в развитии зарубежного и отечественного театроведения.

Поскольку в процессе работы с первоисточниками из архивов города Севильи скопилось большое количество материала, в статье будут затронуты лишь в общих чертах вопросы, касающиеся документов финансовой отчетности, изменений в системе организации праздника, произошедших во второй половине XVI века, и участие специфических конструкций в процессии праздника Тела Господня в Севилье в XVI веке.

Первый документ, относящийся к проведению праздника Тела Господня в Севилье, датируется 1420 годом. Все расходы фиксировалась в письменном виде. Это официальное письмо членов Городского Совета Севильи майордому от 3 июня 1420 года, которое было составлено с целью получения средств из казны на проведение праздника:²

² Здесь и далее документы приводятся в переводе автора данной статьи. Автор статьи выражает особую благодарность за помощь в работе над переводами В.А. Ведюшкину.

«Мы, алькальды, альгвасил, бейнтикватрос кабальерос³ и добрые мужи из Совета благороднейшего города Севильи, приказываем Вам, Диего Гонсалесу де Вильяфранка, майордому этого города, в текущий год и день, указанный в данном письме, чтобы на некоторую сумму мараведи, полученную Вами с доходов и с арендных выплат от Совета в этом году, во время Вашего пребывания в должности, Вы купили свечи и хлеб, и вино, и фрукты, и мирт, и все прочие вещи, необходимые для наступающего праздника Корпус Кристи — в соответствии с тем, как это принято делать каждый год. И те мараведи, которые на все это будут израсходованы и потрачены, Вы должны занести в соответствующий документ и поставить под этим свою подпись. И на основании этого документа, заверенного Вашей подписью и Вашей клятвой, которую мы приказываем Вам дать под присягой, и в ответ на это наше письмо, подписанное указанными должностными лицами, и скрепленное печатью Совета названного города, мы приказываем счетоводам Севильи, чтобы они от Вас получили отчет о мараведи, записанных в Вашем документе и потраченных на все указанное выше. Каковой отчет мы приказываем означенным учетчикам внести в расходные книги Севильи, в соответствии с традицией и обычаем. В день 3 июня, в год от Рождества Христова 1420» [6].

Строгая отчетность, которая велась городскими казначеями, позволяет отметить увеличение расходов. Так, например, на праздник Тела Господня в 1428 году было выделено 4.128 мараведи (что составляло 0,68% городского дохода, от ежегодного дохода в 606.470 мараведи), а в 1652 году было потрачено 1.826.852 мараведи (что составило около 12% от ежегодного дохода в 15.272.998 мараведи) [12, р. 39].

Увеличение расходов на организацию праздника с 4.148 тысяч мараведи в 1428 году до 1.826.852 мараведи в 1652 году говорит об увеличении масштаба праздника.

В подготовке и проведении праздника Тела Господня непосредственное участие принимали члены городских цехов. Ответ-

³ Двадцать четыре испанских кабальеро (*veintiquatros caballeros* или *caballegos veintiquatros* или *veintiquatros*) — это должность, соответствовавшая в Андалусии рехидорам. В крупных городах их сначала было по 24, отсюда и название, хотя в XVI веке их могло быть гораздо больше (около 50), но название осталось.

ственность за организацию и проведение религиозных праздников делили между собою Городской Совет, капитул кафедрального собора Севильи и главы церковных братств⁴. Деньги на устройство праздничных торжеств выделяли из городской казны, в основном из доходов от налогов и аренды земель. Два майордома вместе с городскими казначеями фиксировали финансовые затраты в специальной книге расходов города Севильи. Сохранившиеся финансовые отчеты городской казны и контракты организаторов праздника с ремесленниками представляют собой бесценный материал для реконструкции всех этапов организации религиозных представлений XVI века.

Самый ранний документ, зафиксировавший обязательное участие цехов в празднике Тела Господня, относится к 1527 году:

«Все подмастерья и мастера таких профессий, как портные, ювелиры и чулочники, обязаны прийти со своими зажженными свечами, чтобы сопровождать Святые Дары в день Праздника Тела Господня и пройти процессией вместе со Святыми Дарами от выхода из главной церкви до поворота к ней, жертвуя фунт⁵ госпиталю портных... Что все перечисленные официальные лица каждый год для Праздника Тела Господня обязаны выходить на указанный праздник с хоругвями, сопровождая Святые Дары вместе с другими официальными лицами» [8].

Предварительно члены цехов получали от глав церковных братств указания, связанные с выполнением определенных требований, прописываемых в контракте:

«— во-первых, художник со своими учениками в обязательном порядке должен на указанный праздник привести пять танцоров и одну даму, танцоров и даму одеть так, чтобы они были похожи на знатных и благородных людей, каждому участнику дать барабан,

— также необходимо дать каждому художнику один факел весом в две лиры,

— также необходимо дать всем участникам на завтрак жареного теленка и хороший хлеб и хорошее вино...» [7].

⁴ Церковные братства в Севилье XVI века объединяли представителей духовенства определенных церковных приходов.

⁵ Испанский фунт равен 0,451 кг.

Несмотря на все предпринимаемые городскими властями усилия по строгому контролю бюджета, в частности, ведение документов строгой отчетности, к концу XVI века долгов за организацию представлений скопилось предостаточно [11, р. 124]. Не углубляясь в пересказ документов, стоит отметить, что городские власти и братства старались «прикрывать» финансовые проблемы. В связи с возрастанием суммы долга встал вопрос о том, кто будет в дальнейшем брать на себя ответственность за проведение праздника.

Решение было найдено в 1585 году, когда по приказу Капитула Кафедрального собора организовали два светских братства из представителей разных цехов: «Братство крови Христовой» и «Братство света», единственной целью которых являлась помощь в организации праздника.

Параллельно с разрешением организационных и финансовых проблем периодически возникала проблема запрещения театрализованных представлений внутри соборов и на повозках из-за участия духовенства в праздничной процессии. Причины этой проблемы были намечены ещё в «Семи частях» Альфонсо X [1, с. 18], когда высшие церковные чины и монарх пытались контролировать содержание праздника Тела Господня.

Например, в результате периодически возникавших конфликтов в 1575 году викарии приходов Севильи запретили во время религиозных праздников показывать театрализованные представления в церквах, госпиталях, монастырях.

Одно из значительных организационных изменений в празднике Тела Господня произошло благодаря реформе кардинала Родриго де Кастро, в результате которой в подготовке праздника начала принимать участие специально созданная комиссия:

«Приказываем, что на празднике — Тела Господня — ни одно представление ни энтремес м.б. стоит пояснить, что это (дать в сноске перевод) не могут быть показаны на публике без одобрения комиссии; и чтобы они могли быть поставлены в подходящем месте и в подходящих условиях, мы обязуем авторов указанных представлений и энтремес представить их перед наблюдателем по меньшей мере за месяц до публичного представления. Если они этого не сделают, им не разрешат выступать, и каждый автор должен будет заплатить десять дукатов за воск для

Священного Таинства в ту церковь, которая нуждается; те же самые распоряжения мы отдаем относительно танцев и плясок, чтобы в них не было непристойных движений, побуждающих к греху» [10, p. 172].

Начиная с 1583 года специальная комиссия установила определенный порядок шествия процессии на празднике Тела Господня. С разрешения Капитула кафедрального собора Севильи торжественная процессия могла проходить с повозками и танцами по улице Градас перед главным входом в кафедральный собор со стороны придела Прощения. В зависимости от года празднования, на 17 представлений приходилось приблизительно по шесть-восемь повозок, которые появлялись в строго установленном порядке. Стандартная «программа» праздника в Севилье выглядела следующим образом:

- представление перед входом в собор;
- три представления на улице Генуи;
- два представления на площади Святого Франциска: у входа в гостиницу при монастыре и перед дворцом городского судьи;
- три представления на улице Сиерпе;
- одно представление на улице Серрахерия;
- три представления на улице Плотников;
- одно представление на площади Святого Сальвадора;
- два представления на улице Франкоса; одно представление на улице Пласентинес [2].

Важной частью праздничного шествия были повозки.

Праздничные повозки (*carros*) в документах эпохи подразделяются на два вида: повозки для представлений (*carros de representation*) и повозки для появлений или изобретений (*carros de apariencias o de invenciones*) [12, p. 191].

К повозкам для представлений можно отнести повозки без сложных конструкций, на которых декламировали стихи и показывали сценки. К повозкам для появлений причислить особый тип повозок сложной конструкции со скрытыми механизмами. Такие механизмы помогали актеру неожиданно появляться на помосте, показывать трюки, а также устраивать фейерверки, о чем свидетельствует один из финансовых документов об организации праздника Тела Господня в Севилье в 1591 году:

«2000 реалов Хуану Баутисте де Агилару за повозку для появлений и по 400 реалов Хуану Агустину де Торресу и Антонио Велос за то, что они выйдут на повозку, построенную Хуаном Баутистой Агиларом, покажут фокусы с живыми птицами в итальянской манере... И с армадой галер⁶ и изумительным фейерверком, со своей музыкой, романсами и удивительными стихами, и изящным энтремес» [12, р. 201–202].

Повозки получали название согласно той форме, в которой они были исполнены: castillo — замок, goques — гора, nao — корабль, galega — галера. Причем в зависимости от конструкции их могли называть как повозками появлений, так и повозками для представлений.

Во время праздника Тела Господня среди многочисленных конструкций зафиксировано использование «замка» (castillo). Он представлял собой вытянутый помост прямоугольной формы, на одном или на двух концах которого сооружали макет башни. Подобная конструкция использовалась и ранее во время средневековых представлений [1, с. 75]. Её переносили с помощью специальных приспособлений или перемещали на повозке. Внутри конструкции размещали скульптуры святых, которые каждый год облачали в новую одежду. Наряду с неподвижными фигурами во внутреннем пространстве замка находились и живые участники, игравшие на музыкальных инструментах и исполнявшие религиозные песнопения.

Сохранилось описание конструкции «замка», использованного во время празднования Тела Господня в 1503 году:

«Замок из древесины сосны, с добавлением каштана, ясеня и черного тополя для отделки видимых частей и для украшения. Замок имел три с половиной аршина в длину, два аршина в ширину и два с половиной аршина в высоту; украшенная зубчатыми стенами с четырьмя башнями по углам, <конструкция> стояла на 4-х колесах диаметром 4 пяди⁷, сделанных из массива сосны, черного тополя с вставками из железа. Замок перемещали при помощи десяти железных ручек, расположенных по бокам конструкции, для того чтобы легче было нести. На подмостках замка

⁶ По всей видимости, в данном случае повозки изготавливали в форме галер.

⁷ Пядь — мера длины, равная 21 см.

была установлена тюрьма с отдельным входом, так же было поставлено кресло судьи и костер с установленной над ним решеткой, за которую поместят Святого Лоренцо» [12, р. 100].

«Замок» продолжали использовать во время торжественных представлений на праздник Тела Господня. Среди финансовых отчетов, хранящихся в архиве кафедрального собора города Севильи, находится документ, свидетельствующий об изготовлении «замка» на праздник Тела Господня и во второй половине XVI века:

«200 дукатов Хуану де Кастро, художнику, жителю Севильи, за изготовление восьми галер и одного замка с Турком, которого победят» [12, р. 201–202].

Сохранились также договоры между организаторами праздника Тела Господня и строителями «замка», которые показывают, насколько точно прописывались детали изготовления различных атрибутов и указывались действия участников представления:

«В 1514 г. цех портных, цех чулочников и цех ювелиров подписали контракт с чулочником Педро Диасом, чтобы возложить на него обязанности по организации в день праздника Тела Господня. Педро Диас обязан собрать и разобрать замок и отремонтировать дефекты. Он украсит замок парчой и шелком и разместит на нем алтарь, где будет расположена роскошно одетая статуя Богоматери, покровительницы цеха портных. Король (Святой Фернандо) и два епископа (Святой Исидор и Святой Леандр) будут одеты богато, с золотыми ожерельями, рукавами, расшитыми золотом, руками в перчатках. Их будет сопровождать вооруженный герольд, знаменосец, двое певцов, которые споют Магнификат, десять мавров и одна мавританка с тамбурином. В руках у них будут овальные кожаные щиты, и будут они с копьями, кожаными щитами и в тунисских головных уборах. Участники, которых выдвинут старшины цехов, проведут генеральную репетицию во второй день Пасхи. Члены цехов, участвующие в процессии, на всем ее протяжении будут играть в бубен и тамбурин» [9].

В конструкцию «замка» для большей зрелищности помещали «спецэффекты»:

«Антонио Пересу, художнику, 20 реалов за то, что он расписал замок для дня Святого Духа, сделанный из дерева и бумаги и

сожженный; 4.875 мараведи за всю артиллерию и фейерверк для замка и 15 дюжин лучей (молний), которые [исходят] от Бога, чтобы их в церкви метали по веревкам; и молодым людям, которые метали эти лучи (молнии), — 136 мараведи» [4].

Во время праздника Тела Господня «замок» устанавливали на площади перед кафедральным собором Севильи. В сценках, которые разыгрывались на подмостках замка, участвовали такие персонажи, как Апостолы, Иисус, Мария, Святой Доминик и Святой Франциск, а также музыканты и хор мальчиков. По окончании представления устраивали фейерверк, знаменуя тем самым начало весны.

Документы из архива кафедрального собора города Севильи зафиксировали появление в 1534 году⁸ на празднике Тела Господня «горы» [3].

«Гора» (goque) — специфическая конструкция, снабженная специальными механизмами, при помощи которых она могла поворачиваться или разделяться на две равные части. «Гору» могли переносить вручную или передвигать, ставя конструкцию на повозку, снабженную большими колесами.

В расчетной книге кафедрального собора города Севильи сохранились записи XVI века о выполнении работ по строительству «горы», где главными пунктами расходов являлись краски разных цветов. Примечательно, что здесь есть упоминание «железного каркаса» (hechura de hierro) «горы». Конструкция «горы» использовалась также во время торжественных шествий, устраивавшихся как по случаю побед испанской армии, так и по случаю приезда короля. Ее могли устанавливать даже внутри кафедрального собора Севильи. Период наиболее частого использования этой конструкции приходится на вторую половину XVI века [12, p. 154].

Среди авторов постановок, разыгрывавшихся на празднике Тела Господня во второй половине XVI века, использовавших для представления «гору», следует особо отметить церковного служителя Хуана де Фигейра. Он был внуком драматурга Диего Санчеса де Бадахоса — любителя театральных постановок,

⁸ В Валенсии «гора» использовалась в процессии праздника Тела Господня значительно раньше, начиная с XV века.

устраивавшего представления вместе со своими друзьями (среди которых был сам Лопе де Руэда) в квартале Святого Ильдефонсо в Севилье. В 1561 году по распоряжению Капитула Хуан де Фигейра устроил представление «Обращение Святого Павла». Из-за материальных трудностей он использовал в постановке «гору», сооруженную для прошлогоднего праздника. Согласно документам финансовой отчетности архива при кафедральном соборе, «гора» была «отреставрирована»: художники воспроизвели ночные пейзажи в синих, золотистых тонах с использованием свинцовых белил⁹. Фигейра получил за спектакль 42 дуката. За следующий спектакль «Триумф церкви» он получил такую же сумму, однако на возведение конструкции по сметам архива кафедрального собора у него ушло 80 дукатов. Специальная комиссия удостоверилась в «правильности» и целесообразности «горы», сделав лишь одно дополнение — поскольку «гора» не является собственностью города, церковь может забрать конструкцию на хранение до следующего праздника.

В архиве кафедрального собора города Севильи хранятся описания повозок в форме корабля, использовавшихся во время проведения праздника Тела Господня в 1576—1604 годах. Согласно этим документам, конструкция «корабля» была довольно больших размеров, поскольку на ней показывали акробатические трюки и танцы.

В документах из архива кафедрального собора фиксируются затраты на строительство и приобретение корабля для проведения праздника Тела Господня. Так, в 1576 году было выдано «60 дукатов плотнику Франсиско Берналю на приобретение корабля» [12, р. 201—202].

В 1589 году в празднике участвовали два «корабля» и стоимость их возросла: «150 дукатов Хуану Баутисте на приобретение корабля для представления Святого причастия и для танца четырех детей с пением, трубами и менестрелями... 130 дукатов Хуану Баутисте за корабль с названием «Корабль Святого Петра»,

⁹ Свинцовые белила издавна использовались европейскими художниками, так как по отношению к другим краскам обладают уникальными свойствами — создают плотный, устойчивый к растрескиванию равномерно просыхающий слой.

и 50 дукатов Матео дель Моралю, акробату, за то, чтобы он показывал акробатические трюки» [12, р. 203].

Вне зависимости от формы конструкций, будь то замок, гора или корабль, на повозках представлений и появлений размещали статуи святых, а актеры разыгрывали сценки духовного содержания. Например, в 1559 году «Представление Боговоплощение» («Representation de l'Incarnation») Косме де Хереца (Cosme de Xerez), согласно документам архива кафедрального собора, являло собой повозку с копиями статуй собора Собор Парижской Богоматери. Слово «фигура» (*figura*)¹⁰ употреблялось как по отношению к статуе святого, так и по отношению к актеру, который изображал персонажа священной истории: «фигура Девы Марии Энкарнасьон с другими фигурами святых отцов, выходящих из лимба» [3, р. 42].

Кроме сцен на религиозные сюжеты на повозках во время праздника Тела Господня показывали также разнообразные акробатические номера, которые обозначались в тексте контрактов как «изобретения» (*invenciones*). Например, в 1591 году Хуан Баутиста де Агилар¹¹ изобретениями назвал все трюки и акробатику, фейерверк, музыку для представлений на празднике Тела Господня в Севилье [13].

Исполнителями трюков, акробатами в Севилье в XVI веке были в основном итальянцы. К концу века появились и свои акробаты, например, Гарсия де Маринда, участвовавший вместе со своей труппой на празднике Тела Господня в 1594 и 1595 годах.

На всем протяжении своей истории существования праздник Тела Господня сталкивался с большими финансовыми затратами. Одним из ключевых моментов, который помог бы сократить расходы, был вопрос хранения праздничных телег и повозок. Дело в том, что влажный климат Севильи не позволял сохранять телеги и повозки в лучшем виде до следующего года, а затраты на их ремонт были непомерно большими, в то время бюджет праздника был в «минусе».

¹⁰ Интересно отметить, что к началу XVII века под словом «фигура» иногда обозначали элементы танцев во время религиозных и светских праздников.

¹¹ Знаменитый севильский художник и скульптор.

В 1578 году совет города Севильи предложил религиозным братствам взять на себя материальные расходы за сооружение повозок. Так как отдельных помещений ни кафедральный собор, ни городской совет не выделяли, а каждый год строить новые повозки было невыгодно, то каждое братство вынуждено было брать на себя обязательство по хранению и ремонту повозок. Эта традиция сохраняется и по сей день.

Исследованные материалы позволяют утверждать, что к середине 50-х годов XVI века складывается определенная традиция организации и проведения представлений на праздник Тела Господня.

На основании сохранившихся документов из архивов города Севильи можно заключить, что на организацию всех религиозных праздников, в том числе и праздника Тела Господня, не тратились средства из государственной казны, а использовался только городской бюджет. Также к концу XVI века была преобразована система организации праздника Тела Господня: процесс контролировала специально созданная комиссия. Повозки, участвовавшие в процессии, занимали строго определенное положение, а решение вопроса хранения и ремонта повозок за счет братств позволяло сокращать расходы. Благодаря грамотному ведению документов: составление книг расходов, заключение контрактов на выполнение работ — современным исследователям предоставляется уникальная возможность не только реконструировать праздник Тела Господня, но и восстановить процесс его подготовки.

Для развития театрального дела в Испании традиция устройства большого религиозного праздника Тела Господня оказала значительное влияние на дальнейшее становление театрального дела.

Список литературы

1. *Сильюнас В.* Испанский театр XVI — XVII веков. М., 1995.
2. Archivo de la Catedral de Sevilla. Actas Capitulares. V. I., 1486—1600.
3. Archivo de la Catedral de Sevilla. Libros de la Mayordomia de la Fábrica, 1534.
4. Archivo Municipal de Sevilla. Actas capitulares de la ciudad, 1541.

5. Archivo Municipal de Sevilla. V. II. Libro de propios, 1590—1591.
6. Архивно Municipal de Sevilla. V. II. Mayordomazgo № 16, 1420.
7. Archivo Principal de Sevilla. Contratos. V. III, 1526.
8. Archivo Principal de Sevilla. Ordenanzas de Sevilla, 1527.
9. *Orejyn A.* Los gremios sevillanos y la fiesta del Cuerpo de Dios // El correo de Andalucía, 11 de junio de 1936.
10. *Rosa y Lypez, Simyn de la.* Los Seises de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1904.
11. *Sanz M. J.* El Corpus en Sevilla a mediados del siglo XVI. Castillos y danzas // Laboratorio del Arte. №10. Sevilla, 1997.
12. *Sentaurens J.* Seville et le théâtre: De la fin du moyen âge à la fin du XVII siècle. Vol. 1. — Lille: Bordeaux., 1984.
13. *Shergold N., Varey J.* Fuentes para la historia del teatro en Espaca // The Modern Language Review. Vol. 93. No. 4 (oct., 1998). P. 997—1006.

References

1. *Silunas V.* Spanish theatre of XVI—XVII centuries. Moscow, 1995.
Siljunas V. Ispanskij teatr XVI — XVII vekov. M., 1995.
2. Archivo de la Catedral de Sevilla. Actas Capitulares. V. I., 1486—1600.
3. Archivo de la Catedral de Sevilla. Libros de la Mayordomía de la Fábrica, 1534.
4. Archivo Municipal de Sevilla. Actas capitulares de la ciudad, 1541.
5. Archivo Municipal de Sevilla. V. II. Libro de propios, 1590—1591.
6. Архивно Municipal de Sevilla. V. II. Mayordomazgo № 16, 1420.
7. Archivo Principal de Sevilla. Contratos. V. III, 1526.
8. Archivo Principal de Sevilla. Ordenanzas de Sevilla, 1527.
9. *Orejyn A.* Los gremios sevillanos y la fiesta del Cuerpo de Dios // El correo de Andalucía, 11 de junio de 1936.
10. *Rosa y Lypez, Simyn de la.* Los Seises de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1904.
11. *Sanz M. J.* El Corpus en Sevilla a mediados del siglo XVI. Castillos y danzas // Laboratorio del Arte. №10. Sevilla, 1997.
12. *Sentaurens J.* Seville et le théâtre: De la fin du moyen âge à la fin du XVII siècle. Vol. 1. — Lille: Bordeaux., 1984.
13. *Shergold N., Varey J.* Fuentes para la historia del teatro en Espaca // The Modern Language Review. Vol. 93. No. 4 (oct., 1998). P. 997—1006.

Данные об авторе:

Артамонова Екатерина Александровна — аспирантка Государственного института искусствознания. E-mail: catalina.artamonova@gmail.com

Date about the author:

Artamonova Ekaterina — postgraduate student, State Institute for Art Studies. E-mail: catalina.artamonova@gmail.com

 *ЖИВОПИСЬ*

Н. А. Архарова

Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова (МГХПА), Москва, Россия

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ВАСИЛИЯ СИТНИКОВА И ЕГО ШКОЛА В 1960—1970-х ГОДАХ

Аннотация:

Рассматривается формирование особой живописной системы Василия Яковлевича Ситникова, представителя неофициального искусства второй половины XX века. Школа живописи В. Ситникова с ее многочисленными учениками и последователями находится в центре внимания автора статьи. В статье также говорится об уникальных авторских творческих приемах, которые он использовал в педагогической практике.

Ключевые слова: Василий Ситников, школа, живопись, ученики, русское искусство.

N. Arkharova

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

THE UNIVERSE OF VASILY SITNIKOV AND HIS SCHOOL IN THE 1960—70'S

Abstract:

This article gives a thorough overview of Vasily Sitnikov painting system, and its formation. V. Sitnikov established his own school of painting and had many disciples and followers. The article draws special attention to his singular teaching technique that he used in his pedagogical practice.

Key words: Vasily Sitnikov, school of painting, students, Russian art.

Место художника Василия Яковлевича Ситникова (1915—1987) в истории отечественного искусства второй половины XX века определено недостаточно. Среди исследователей изобразительного искусства данного периода существуют различные точки зрения, касающиеся значимости творчества художника и

его роли в отечественном искусстве. Одним из ключевых вопросов здесь является причисление Ситникова к маргиналам или же, наоборот, к значимым фигурам с широким кругом последователей. Если обратить внимание на обращение к фигуре Василия Яковлевича таких «летописцев» нонконформизма, как И. Алпатов, Л. Талочкин, А. Морозов, то имя живописца либо редко упомянуто, либо не обозначено вовсе. Существенным вкладом в изучение биографии и художественного наследия Ситникова можно назвать опубликованное под названием «Уроки» собрание Заны Плавинской, в издательстве «Агей Томеш-пресс» в 1998 году, где мастер предстает как значимый отечественный художник XX века с его собственной школой учеников. Также не стоит забывать и о выставке 2009 года, прошедшей в галерее «Наши художники» и выпущенном каталоге «Василий Ситников и его школа», где представлены не только собранные работы из частных коллекций, но и письма, дневники и архивные фотографии тех лет [1].

Важно отметить, что прерванная в 1930-е годы традиция новейшего искусства не «канула в Лету», она возрождается в годы «хрущевской оттепели», когда многие представители «старой школы» возвращаются к преподаванию в художественных институтах, вновь собирают учеников и последователей, организуют персональные выставки и заставляют вспомнить о наследии символизма и авангарда не только представителей изобразительного искусства, но и коллекционеров (Г. Костаки, Н. Стивенс, Н. Додж). Так, к примеру, преемственность поколений возникает в общении Василия Ситникова с кумиром московской молодежи, авангардистом Робертом Фальком и посещением его мастерской, в совместной работе над этюдами с натуры; показ слайдов и помощь в проведении лекций у Алпатова в Суриковском институте. В этой напряженной духовной атмосфере восстанавливается разрушенная связь поколений, под ногами у молодых художников появляется так называемая «почва».

Василий Яковлевич осознанно выбирает путь творчества, который впоследствии превратится в авторскую систему. Школа Василия Ситникова, по определению московского концептуалиста и теоретика искусства Ильи Кабакова, носила «анекдотический характер» [2, с. 262], как и жизнь живописца, была

развернута и расцвечена им же самим как легенда, состоящая из сценических эпизодов. Ситников считал, что человеческая натура вся состоит из сплошного ряда комплексов, которые «зажимают» и мешают человеческой природе проявиться в полной мере. В связи с этим сам он сформировал свой собственный способ обучения живописи и называл его «шоковым».

Такого рода шокирующим было появление мастера на занятиях, когда к нему приходили до этого нигде не обучавшиеся или мало знающие живопись ученики и ученицы. Метод подобного воздействия пробуждал в учениках страсть к рисованию, после чего у них появлялась та необходимая тяга рисовать много и настойчиво, но при этом, руководствуясь все же принципами Василия Яковлевича, у всех выходили примерно одни и те же мотивы на определенном светящемся пространстве.

У Ситникова была особая натура, которая отличалась двойственностью: с одной стороны, он — художник, читающий молитву перед началом работы, богослов, с другой стороны, в его природе проявляется та самая «метафизика» писателя и философа Юрия Мамлеева, пограничное состояние и страх перехода от жизни через смерть в вечность, повышенный сверхреализм. Мамлеев пишет, что именно искусство «может быть важнейшей сферой выражения метафизики и философии; “важнейшей” именно потому, что образ может быть выше идеи, ибо он более многопланов, более парадоксален, чем просто мысль» [3, с. 125]. Он выделяет из метафизического искусства категорию настоящего, обладающего способностью проникать за поверхность явлений, искусство без «примесей» психики, переживаний, фантазий автора; метафизический реалист не должен быть романтиком, в таком сверхреализме нет места мелочам и подробностям человеческого существования, которые не дают «окна» в более глубокую реальность. Это означает, что, какой бы сферы ни касался художник, даже самой абстрактной, он должен суметь превращать эту сферу в объект искусства, то есть подчинять её специфической стихии.

Метафизическое искусство теряет связь с миметической традицией, человек не представляет никакого интереса для данного круга авторов. В XX веке естественным стал путь показа дальнейшей дезинтеграции человека, его превращения в антигероя, в тень, в игрушку неизвестных сил, его полного исчезновения. Как

отмечает философ, «это начало может изображаться скрыто, одним образом или символом... пусть его тайна останется неразгаданной, но она есть, она видна, она действует, — и это уже большое открытие» [3, с. 170]. Появляется образ метафизического архетипа, содержащий в себе изначальную глубинную тайну. Искусство для приверженцев «метафизического направления» становится их личным путем, пронизывается иррациональным смыслом, носит печать неземных особых значений.

Надо отметить, что сам мастер имел свой индивидуальный стиль живописи, в этой манере ярко прослеживалась чрезвычайная подробность, любовь к деталям и насыщение своих полотен огромным количеством персонажей, его героев и антигероев действительности. Все его персонажи маргинальны, все они имеют шаржевые образы: это всякого рода юродивые, нищие, калеки, пьяницы, — все они изображаются Ситниковым на фоне русских православных храмов с золотыми маковками и крестами. Также излюбленным приемом автора было изображение так называемой типично русской зимы с обилием падающего снега и превосходной детальной точности снежинок, покрывающих все пространство картины.

Необходимо еще раз упомянуть о том, что в некоторых своих полотнах Василий Ситников полностью выводит человека за пределы холста. Живописец прибегает к приему иконографии изображения одиноко стоящего в поле храма, а иногда это всего лишь сопоставления земли и неба с космичностью пространства. Художественное постижение пространства и времени отличается многогранностью, что напрямую зависит от живописно-пластической системы, которой оперирует автор, от тяготения к декоративно-плоскостному письму. При «переживании» пространства изнутри мастер наблюдает мир не из одной точки, а находится внутри него.

Ученик Василия Ситникова, художник Владимир Петров-Гладкий отмечает, что учитель обладал принципом мышления и восприятия искусства, восходящим к «ренессансной эпохе, когда изображение делалось не с натуры, а из собственной фантазии, от внутреннего возвышенного состояния, когда холст превращался в мир, формировавшийся благодаря своей интуиции» [1, с. 15]. Это медитативный путь во время работы, очищающий сознание. Петров-Гладкий скептически относится к изданной

Заной Плавинской книге «Уроки», считая, что все было таинством передачи мастерства «из рук в руки», от мастера к ученику.

Такого же мнения придерживались и остальные ученики московской школы Ситникова, среди которых такие значимые фигуры, как Владимир Титов, Юлий Ведерников, Владимир Райков, Алена Кирцова, Инна Чон, Вячеслав и Владимир Петровы-Гладкие. Все посещавшие в то время мастерскую ученики отмечают неутомимую страсть Василия Яковлевича к коллекционерству и собирательству. Атмосфера уроков живописной техники была неповторимой — занятия проходили в комнатах, заполненных редкими иконами и восточными коврами, книгами — здесь прослеживается тесная связь русского искусства с восточной культурой. Важно также помнить о социально-политической обстановке 1960—1970-х годов, когда на все религиозное и «религиозно-содержащее» накладывался строгий запрет. Из этого можно также сделать вывод, что у самого Ситникова были сложные отношения с властями и приходившие к нему ученики были под наблюдением государственных структур.

Конечно, без харизматичного Василия Яковлевича и сопутствующей атмосферы его мастерской сложно, читая всего лишь «Уроки» как пособие, прийти к постижению живописного искусства. Интересным материалом для изучения творческого метода Ситникова является глава данного пособия под названием «Как смотреть живопись». Произведение искусства видится автором не как «зрелище» [4, с. 90], а своеобразное таинство, уединенное общение человека с картиной, необходимо «понимать», «чувствовать красоту». В главе «Как научиться рисовать?» мастер с иронией относится к тем, кто изучает живопись как академическую дисциплину долгое время, он дает пояснения к своим авторским неповторимым наброскам в главах «О грунтах», «Тренировка», «Растяжка», учит работе с прозрачностью и непрозрачностью, наложением слоев красок, белил, работе кистью. Всей чистоте, по выражению автора, надо учиться у природы, так как именно там существует чистота растяжек, «весь зримый мир состоит из “растяжек” коротких и длинных» [4, с. 91].

Подобный феномен точно отметил критик отечественного и зарубежного искусства Игорь Голомшток в своей книге «Тоталитарное искусство»: «Ядро движения, его нерв, его авангард соста-

влияют не новаторы форм и новых творческих концепций, а новаторы нового видения мира». Такой феномен не мог свободно существовать в советском режиме, Ситников подвергался регулярной слежке, его не раз забирали в психиатрическую больницу. Итогом всего этого стала вынужденная эмиграция художника сначала в скромный австрийский город Китцбюль, а затем в Америку.

Ни от одного художника не сохранилось такого огромного количества писем, в них заложена его яркая неповторимая натура, даже в эмиграции на Западе его не оставляла тяга к дневниковым записям. Про одну из своих последних работ Ситников писал: «В картине разные объекты: дома, деревья, облака, люди, машины, животные, то есть разные крупные предметы. И одновременно контраст их раскраски. Для этого нужен абсолютный покой. Поэтому я работаю с начала ночи и до утра. Эта адская работа состоит из долговременного ожидания в самом себе момента готовности, а уловив момент, надо обрушить все свое внимание на оценку или определение (чутьем) всех набросанных на картине объектов. Это похоже на то, как если надо с разбега перепрыгнуть зимою через грязную широкую сточную канаву, покрытую нефтью. И вот если вас никто не торопит, а вы не уверены в себе и перепрыгнуть необходимо.... Я пускаю мозги на свободу, они гуляют, как тигры в лесу. Я слежу за моим первым “Я”. И как только первое “Я” находит — мое второе “Я” как бы фотографирует. Каждая рожденная эмоция тысячекратно проверена. Каждую мою новую картину я изо всех сил стараюсь написать лучше, чем предыдущую. И каждая картина должна вызревать в моем мозгу. Едва я только начинаю одну свою работу, как моя фантазия рождает множество вариантов и даже иных замыслов и идей, потому и приходится на время оставлять начатую работу и дабы не забыть новую идею, хотя бы даже в эскизной форме закрепить ее в материале... После перерыва я, вдруг соскучившись по неоконченной картине, начинаю вглядываться в нее и вижу, где улучшить. И не вижу конца в улучшении своей картине» [4, с. 131].

В заключение данной статьи хотелось бы отметить представление о месте художника В. Я. Ситникова в общей картине художественной жизни периода 1960—1970-х годов. Своеобразие его творческой концепции определило его положение на границе между искусством «нонконформизма» и искусством так

называемого «левого МОСХа». Однако художник вовсе не является автономной фигурой, у него была огромная плеяда учеников и последователей, он дружил с многими коллекционерами и чиновниками того времени. Поиски Ситникова и его школы были связаны с обновлением изобразительного языка за счет внедрения новых творческих приемов, начиная от грунтовки холста, растяжек, тона и прозрачности, решения пространства и усложнения колористической системы.

Рассмотрение творческого метода Василия Ситникова в контексте его собственных теоретических представлений о назначении искусства, анализ значимых для него мировоззренческих и эстетических составляющих позволил глубже соотнести его творчество с духовным климатом эпохи 1960—1980-х годов. А тот факт, что Ситников придавал открытому им механизму «шокирования» собственных учеников и магического преобразования натурального мотива в гармоничное произведение, можно трактовать как специфику периода 1960—1980-х годов в отечественном искусстве.

Искусство Ситникова знаменует собой предел, достигнутый в станковой картине на пути передачи средствами живописи медитативного состояния внутренней сосредоточенности и самопогружения и при этом являет собой воплощение трагедии экзистенциального одиночества, подтверждением которого служит одинокая смерть художника в эмиграции далеко за пределами России.

Список литературы

1. Василий Ситников и его школа. Каталог выставки 24 мая — 31 июля 2009 года. М., 2009.
2. Кабаков И. И. 60—70-е... Записки о неофициальной жизни Москвы. М., 2008.
3. Мамлеев Ю. В. Судьба бытия. М., 2006.
4. Ситников В. Я. Уроки. М., 1998.
5. Талочкин Л. П. Другое искусство. М., 2001.

References

1. Vasily Sitnikov and his school. A catalogue of the exhibition 24.05-31.07.2009. Moscow, 2009.

Vasilij Sitnikov i ego shkola. Katalog vystavki 24 maja — 31 ijulja 2009 goda. M., 2009.

2. *Kabakov I. 60's and 70's...* Notes on the quotidian of life in Moscow. Moscow, 2008.

Kabakov I. I. 60—70-e... Zapiski o neoficial'noj zhizni Moskvy. M., 2008.

3. Mamleev.Yu. The fate of the being. Moscow, 2006.

Mamleev Ju. V. Sud'ba bytija. M., 2006.

4. Sitnikov V. The lessons. Moscow, 1998.

Sitnikov V. Ja. Uroki. M., 1998.

5. *Talochkin L.* Other art. Moscow, 2001.

Talochkin L. P. Drugoe iskusstvo. M., 2001.

Данные об авторе:

Архарова Наталья Александровна — аспирантка, ведущий специалист МГХПА им. Строганова. E-mail: arh.natalie@gmail.com

Data about the author:

Arkharova Natalja — PhD student, leading specialist in Stroganov Moscow State University of Arts and Industry, E-mail: arh.natalie@gmail.com

 *KUHO*

А. М. Буров

*Всесоюзный государственный университет кинематографии
им. С. Герасимова (ВГИК),
Москва, Россия*

ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОВТОРЕНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ И ЗАРУБЕЖНОМ АВАНГАРДНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Аннотация:

Статья посвящена концептуальным приемам последовательного повторения, повторения чередованием и пофазового строения композиции кинопроизведения в части их влияния на художественные аспекты фильмов. Анализируются основные принципы внутрикадрового и в большей степени межкадрового повторения в отечественном и зарубежном киноавангарде.

Ключевые слова: художественное повторение, фазизм, фразизм, Л. Кулешов, В. Пудовкин, Ф. Эрмлер, Д. Вертов, С. Эйзенштейн, Ж. Мельес, М. Рэй, Г. Рихтер, Л. Лай.

A. Burov

*Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK)
Moscow, Russia*

ARTISTIC REPETITION PRINCIPLES IN AVANT-GARDE CINEMA IN THE 1ST HALF OF THE XX CENTURY

Abstract:

The article delineates the conceptual method of artistic repetition (repetition through interchange, phase-by-phase composition) and its influence on the artistic spirit of films. The article features the analysis of the main principles of intraframe and interframe repetition in avant-garde cinema.

Key words: artistic repetition, phases, phrases, L. Kuleshov, V. Pudovkin, F. Ermler, D. Vertov, S. Eisenstein, G. Mijlius, M. Raye, G. Richter, L. Lai.

В киноискусстве прием повторения может носить как технический, неконцептуальный, нарративный характер, выполняющий определенную фабульную функцию, или же оказывается художественным приемом — концептуальным и дискурсивным.

Таким образом, помимо естественного (неконцептуального) повторения персонажа через сцены или даже незначительные перебивки существуют и концептуальные повторения, которые можно разделить на три вида. Первый вид «возвратный» (межкадровый) — проявление субъективного восприятия героя (например, дежа вю, воспоминание). Второй вид — «прямой» (межкадровый) представляет повторение, являющееся монтажной режиссерской дискурсивностью и подразделяется на два под-вида: включает в себя повторение, следующее одно за другим, без «перебивки» (последовательное); нарочито следующее через кадр (кадры) повторение в виде различия (чередование). Третий вид повторения (внутрикадровый) — «фазовый» — является наиболее концептуальным повторением и делится на «фазизм» (пофазовое повторение в рамках композиции одного и того же объекта, образа) и «фразизм» (структурное пофазовое повторение в рамках композиции, в сегментах решетки одного и того же объекта, образа; в кинематографе видом фразизма является «кинофраза»).

Концептуальные приемы повторения превалируют в авангардном кинематографе. Это означает, что там они существуют в чистом первозданном виде и являются более продуктивными для анализа. Прежде всего речь идет о немом авангардном кинематографе, так как там осуществлялся поиск собственно киноязыка — концептуальное, подчас навязчивое повторение служило фоном для языковых экспериментов, что продолжилось, несколько на другом уровне, в видеоарте. Нарочитое повторение является киноавангардным полем и необходимо ему для экстенсивного напряжения внутрикадровых и межкадровых отношений.

Вопрос заключается в том, является ли повторение дискурсивным (концептуальным) или повествовательным, другими словами, проявляет само себя или служит для разворачивания истории? Так, крупный план лица человека и пейзажа, в сторону которого направлен его взгляд, а затем возвращение к лицу в том же ракурсе и плане может быть как явлением рядовым, повествовательным, информирующим зрителя о том, что герой смо-

трит, так и дискурсивным, если перед зрителем возникает глубинный образ, при том, что повторение здесь оказывается частью языка, синтаксической единицей, авторской надстройкой над обычным смыслом сцены. Все это прекрасно показал Лев Кулешов в «эффekte Мозжухина».

**«От необычайных приключений мистера Веста...»
до «Обломка империи»**

В «Необычайных приключениях мистера Веста в стране большевиков» (1924) Льва Кулешова посредством приема нарочитого чередования повторений через различие автор показывает погоню мотоциклистов-полицейских за беглецом на санях. Это повторение необходимо режиссеру для придания большей динамики действию и характеризуется постепенным ускорением (укорачиванием кадров). В принципе, во всем эпизоде погони, который состоит из многочисленных гэгов и выглядит сознательно хаотичным, сцена последовательного и четкого чередования определяет и догоняющих, и убегающего как профессионалов своего дела, четко выполняющих свою функцию и потому равноправных (равноудаленных) в действии. Другими словами, данный прием повторения как бы выравнивает структуру фильма, проявляя благородство и тех, и других — динамика оказывается более выстроенной. И если одним из мотивов фильма является погоня, то эта сцена в формате чередования оказывается наиболее чистым ее воплощением.

Прием повторения чередованием в «Шахматной горячке» (1925) Всеволода Пудовкина и Николая Шпиковского в одной из центральных сцен носит, напротив, тягучий, замедляющий характер и состоит из трех кадров. В первом из них мы видим героя, смотрящего в сторону, в следующем кадре обнаруживается то, куда он смотрит — это заледенелая река, а в третьем — повторение первого кадра. Зритель видит глазами героя, и центральный кадр реки становится внутренним видением персонажа, выражением его желания броситься в реку. В начале же «Шахматной горячки» (в самом первом кадре) обнаруживается прием чередования, который в определенном смысле оказывается обманкой, что раскрывается в конце сцены. Зритель видит шахматную доску и ноги сначала одного шахматиста, потом — другого по

разные стороны стола. Оказывается, это герой играет сам с собой, в разных носках. По сути дела, этот прием повторения, данный в самом начале фильма, задает тон кинофильму и «выдает» его главное содержательное ядро — шахматную болезнь, при которой не играть невозможно.

Прием чередования с ускорением используется и в знаменитых сценах воспоминания главным героем своей прошлой жизни в «Обломке империи» (1929) Фридриха Эрмлера. И это действительно один из самых важных эпизодов фильма. Сам мучительный процесс припоминания решен повторением и различием, этой бинарной парой, которая держится на принципе довлеющего и ускоряющегося повтора. Так, коробка сигарет «Эпоха» в чередовании с вокзальным колоколом создают эффект прошлого, смены эпохи и уходящего поезда, в котором находится жена. Далее следует сам поезд и лицо жены в чередовании, повторении через различие. Структура этого постепенно ускоряющегося чередования сложна, так как постоянно меняются ракурсы и анфасно-профильное положение женщины — она предстает то в фас, то в профиль, то серьезной, то смеющейся, в различных фазах, как и поезд. И в конце концов это ускоряющееся чередование приводит к инверсии в виде вспышки света.

Но для однозначной фиксации образа из прошлого и его идентификации герою недостаточно данного инверсионного повторения. Он обнаруживает в движении швейной иглы необходимый динамизм, вызывающий снова образ жены. В некоторых фазах повторения игла сменяется другим механизмом швейной машинки и вновь, через образ жены, появляется кадр строчащей иглы, которая постепенно, в силу подобия, вызывает в сознании героя образ строчащего пулемета. Образ женщины исчезает, чередуются только игла и пулемет — так сознание выходит на Первую мировую войну. После этой сцены возникает сцена, синтезирующая в себе чередования и последовательное повторение. Появляются парные кадры куполов церквей, данные в разных диагоналях, а затем лицо героя, потом появляются кадры крестов в последовательном повторении. Очевидно, что такого рода чередование и последовательное повторение, описанные в указанных эпизодах, структурируют процесс возвращения к себе самому путем навязчивого практически психогенного процесса.

Повторение и различие, становящееся повторением, а также подобию со всей нарочитостью раскрывают прошлое и вместе с тем нынешнее положение героя. Более того, обнаруживается сочетание прямого типа чередования и последовательного повторения и обратного типа в виде дежа-вю и воспоминаний — и эти два типа сходятся в месте, вызревая в абсолютной инверсии. Возникает также в этом фильме и фазизм, причем калейдоскопического вида — речь идет об обнаруженной героем дореволюционной награде — кресте, который множится в его глазах в калейдоскопе и затем кружится, проявляя размытое, пытающееся сосредоточиться сознание.

От «Одиннадцатого» до «Октября»

В документальных кинокартинах Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928) и «Человек с киноаппаратом» (1929) присутствуют как приемы межкадрового, так и внутрикадрового повторения (фазизм). Причем последнее используется чаще, что связано с поэтикой Вертова, построенной в том числе и на использовании двойных экспозиций, усилении образного звучания мира в рамках нефабульного разворачивания события. Так, в «Одиннадцатом» для усиления образа строительства, урбанизации природы Вертов использует двойную экспозицию, причем делает он это не путем наложения, а примыкания: когда один и тот же кадр с некоторым изменением крупности и ракурса ставится рядом, образуя стереоэффект. Границы между этими повторяющимися фазами одного и того же объекта размыты, что говорит не о фразизме, но о стабильном фазизме. Сама структура фазизма в одной из сцен усложняется тем, что верхняя фаза более динамична в силу внутрикадрового движения камеры (отъезд), тогда как нижняя остается в стабильном положении. Этот двойной стабильный кинофазизм встречается в начале фильма два раза и с точки зрения художественного решения задает образ умножения усилий строительства, одновременно выражает многофазность и многосложность работ. Иной тип фазизма предстает в других фильмах, в том числе зарубежного авангарда, многофазный образ урбанистики, образ работы механизмов, сама поэтика которых, их фотогения обращает на себя внимание многих кинематографистов. Так, повторяется одна деталь во множестве фаз и приводится в круговое движение.

В «Одиннадцатом» Вертов концептуально использует еще один прием, но уже межкадрового повторения, — чередование, который при более пристальном рассмотрении оказывается последовательным повторением в чередовании крупностей. Общий план трех рабочих, забивающих сваю, сменяется крупным планом самой сваи и их ног — образуется динамический киноотрезок, который в общей ткани фильма формирует зоны межкадровой активности, плавное течение событий сменяется динамизмом, что можно отнести к одному из элементов художественного стиля Вертова.

В финале фильма режиссер использует внутрикадровое повторение в виде классического фазизма наложением. Так возникает образ удвоения Кремлевской стены, сначала в перпендикулярных отношениях, затем запараллеленный и переходящий в наложение. С художественной точки зрения это сильный образ, переводящий всю строительную патетику в образ главного строения России — Кремлевскую стену и ментально — по силе и отдаче, патетике и эстетике соответствующий ей.

В фильме «Человек с киноаппаратом» Вертов рефлексировать не только по поводу поэтики города, но и относительно — и это прежде всего — самого восприятия киноглаза, самой кинематографичности. Отсюда концептуальное использование внутрикадрового повторения — фазизма и фразизма и в меньшей степени межкадрового (повторение чередованием).

Фильм начинается с фазизма: крупным планом камера и на ней человек с камерой — киноаппарат повторяется в разных крупностях. Большая кинокамера похожа на всеобъемлющий мифологический механизм, царящий над миром потенциальной репрезентации, а человек с киноаппаратом (с той же самой, только маленькой камерой) — продолжение, ее органопроекция, подвижный исполнитель.

Повторение чередованием в «Человеке с киноаппаратом» используется только два раза. Первый, когда режиссер сравнивает глаз с диафрагмой киноаппарата: моргающая девушка чередуется с жалюзи. Второй, очень важный, завершающий фильм: двадцатикратное чередование глаз и различных кадров — глаз, которые повторяются и в инверсивном ускорении переходят в объектив киноаппарата. Во всех остальных случаях речь идет о внутрика-

дровом повторении. Возникает двухфазное, имеющее параллель с фильмом «Одиннадцатый», повторение: в данном случае верхняя и нижняя фаза работающих машинисток. Также возникает эффект зеркального фазизного повторения, когда Большой театр и площадь перед ним повторяются в другой части кадра и наклоняются вниз.

Ключевой фигурой с точки зрения использования художественного повторения является С.М.Эйзенштейн. Первоначально он видится как режиссер конфликта, выстраивающий кинематограф глубоких различий и столкновений. Однако в самых кульминационных моментах фильмов советский режиссер использует повторение. Это означает, что Эйзенштейн с помощью повторения усиливает и радикализирует событие, доводит до предела патетическую ситуацию. Феномен повторения и фазового развития (которое он обозначает «фазность») Эйзенштейн отражает и в своих теоретических работах (в частности, в статьях «Убийство короля Дункана», «За кадром», «Драматургия киноформы», «Четвертое измерение в кино», «Ермолова» и др.) [см. 4; 5].

Наиболее концептуально приемы повторения Эйзенштейн использует в «Октябре» (1927). Рассмотрим этот фильм подробнее. Художественная структура кинокартины создана по принципу повторения чередованием и последовательного повторения: 1) как динамическое разрушение прежней власти; 2) как замедление и рефлексия прежней власти перед разрушением (отсутствие возможностей, динамизма, риска — выжидание) и 3) как динамические действия уже новой власти.

С самого начала повторение берет на себя главную структурную роль — памятник царю повторяется последовательно, семь раз меняя крупность и ракурс. Затем режиссер вновь возвращается к памятнику, — деконструируя его еще более детально, создавая повторяющийся акцент на синекдохе, усиливая этот художественный прием. Многократно повторяется отсекаемая голова царя, как и повторяются в разных ракурсах оброненные символы власти. Повторение здесь отчетливее, чем где бы то ни было, оно дает пространственно-временную задержку свержения власти.

Постоянное повторение оказывается жестким педализированием момента, многократное умножение которого усиливает пафос явления (это находит наивысшее выражение в трехкадро-

вом последовательном повторении падения трона). Собственно, ключевым для Эйзенштейна является феномен пафоса, его режиссер достигает, в том числе и благодаря повторению, прибегая к нему как художественному приему. В итоге начало «Октября» представляет собой динамическое и патетическое повторение деконструкции прежней власти, усиление этого момента, его тиражирование. Развитие этого сюжета продолжается в том же русле, иногда модифицируясь, создавая эффект чистого динамизма (стрельба пулемета) или, наоборот, медлительного и нерешительного разворачивания действия.

Так, повторение стрельбы из пулемета, имеющее важное символическое значение в «Октябре», проходит этапы повторения, основано на сходном художественно-структурном решении соответствующей сцены в «Обломке империи» (1929) Фридриха Эрмлера (но у Эрмлера эпизод сложнее и связан с воспоминанием). Для немого кинематографа этот прием характерен, он в принципе является естественным решением, так как повторение работает на создание аналогии звукового сопровождения выстрела. Расстрел демонстрации рабочих в фильме пулеметной очередью также решается путем последовательного повторения. Образ пулемета предстает как синекдоха, как символ государства, убивающего своих подданных.

В следующей сцене пулемет вновь возвращается на экран, но уже через повторение чередованием, перемежаясь со стреляющим солдатом, который является конкретным олицетворением врага. Повторение пулемета с использованием сильной инверсионной смены кадров, переходящей в кратковременный фазизм, усиливает пластический динамический конфликт начала произведения. Здесь Эйзенштейн также сосредоточивает ядерную образность, рождающую пафосную оценку этого события.

Продолжением повторения является сопоставление сцены расстрела рабочих на площади и на других улицах города. Это не просто расстрел массы людей, но конкретный образ убитого человека, с художественной точки зрения являющийся одним из самых сильных в фильме. Речь идет о сцене на мосту. Убитые девушка и лошадь падают на мост, и режиссер сначала чередованием, затем последовательно повторяет образ девушки, акцентируя внимание на ее волосах (четыре последовательных

кадра-повторения). Усиливая трагизм этой сцены, Эйзенштейн, словно судмедэксперт, последовательно повторяет вид убитой девушки в разных ракурсах и крупностях (четыре раза), подчеркивая еще и еще зверства врага.

Разведение мостов в этой связи — геометрическое выстраивание патетизма, его медленное сооружение в виде разведения и повторения момента в разных ракурсах. Между тем здесь отчетливо проявляется закономерность последовательного повторения — его формальная концептуализация возрастает по мере крупности кадра. Иначе говоря, возникает внефабульное развитие, где дискурсивный план создается путем навязчивого повторения и большей крупности.

Повторение в «Октябре» входит в новое русло в эпизодах, показывающих Временное правительство: здесь повторение чередованием направлено на создание медленного рефлексивного времени, усложнения пространства, его нагромождения. Персонажи, присутствуя в таком своеобразном хронотопе, характеризуются нерешительностью, экзальтированностью, излишней таинственностью. Нерешительность Керенского в сцене перед дверью доводится до предела путем расповторенного павлина и периодически вклинивающихся между этими кадрами изображением ног и спины Керенского, теребящего свои перчатки. Наконец двери открываются, — в двухкратном последовательном повторении кадров (а в деталях еще дважды) — подчеркивая важность момента и его патетизм, но и одновременно придавая психоаналитический штрих портрету главы Временного правительства, нарциссически зацикленного на символике власти, ориентированного не на цель, а на процесс обретения власти, на любование ее атрибутами. Несомненно, здесь Эйзенштейн использует не только иронию, но и некоторые элементы комического.

Сцена в личной библиотеке Николая II еще ярче представляет Керенского нерешительным и даже апатичным человеком. Последовательное повторение Эйзенштейн в этой сцене монтирует «неровно» с точки зрения плана и их стыков: начинает с крупного плана, затем резко переходит на дальний, начиная его медленно монтажно укрупнять, от чего возникают своеобразные рывки — далее Керенский подписывает указ о смертной казни.

В «Октябре» — это важно еще раз уточнить — выделяются три блока повторений, влияющих на художественную структуру фильма. Первый блок характеризуется интенсивностью, связан с разрушением прежней власти, отличительной особенностью являются диагональные искажения, возвратные повторения, дефрагментация, зеркальность повторения. Второй блок повторения связан с замедлением, художественная структура характеризуется длинными кадрами, и в рамках данной длительности повторение не ускоряет, а еще более замедляет действие. В результате возникает образ нерешительности персонажей, их апатичности. Третий блок еще более интенсивен, чем первый; не имея форм искажения, он включает динамическое короткое повторение синкретического плана: в образе сигнала (гудок), веселья (танец), конспирации (Ленин), символики легитимного съезда (печатные машинки); символа власти рабочих (ребенок на троне) и др.

В целом, можно отметить, что приемы художественного повторения активно использовались в отечественном авангардном кинематографе, и наиболее репрезентативные кинокартины тому свидетельство. Это же характерно и для зарубежных авангардных фильмов, однако в них повторяется больше абстрактных форм.

От «Ритма 21» до «Калейдоскопа»

Прием чередования обнаруживается в картине «Емак-Вакиа» (1926) Мана Рэя, где музыкальный инструмент чередуется с ножками танцовщицы (общим числом восемнадцать раз); а также в «Ритме 21» Ганса Рихтера. Здесь в рамках геометрической абстракции чередуются большой и малый квадрат, что в свою очередь повторится в конце фильма. Однако если в фильме «Емак-Вакиа» данное явление выражает ускорение ритма (как, впрочем, и в чередовании треугольников и кругов в «Механическом балете» Леже), то в «Ритме 21», напротив, его замедление, так как остальные части картины проявляют более динамичный характер: фигуры в кадре «растут», удлиняются, уменьшаются и увеличиваются.

Концептуальный же динамизм выражается в неравномерном чередовании с элементами видеоизменения фигур у того же Рих-

тера в «Ритме 23»: сложная конструкция с повторением фигуры через кадр или через три кадра с различиями. Неравномерное повторение чередованием может приводить к сильной инверсии, так как в процессе чередования возможно ускорение и инверсивный аффект в последних кадрах: ускорение чередования (более десяти раз) лица с прямого ракурса и с нижнего ракурса приводит к инверсивному выбеливанию черт лица («Механический балет»). (Наиболее концептуальное воплощение прием чередования получил уже во второй половине XX века, в фильме Питера Гринуэя «Интервалы» (1969), который весь состоит из трижды повторяющейся серии кадров венецианской жизни.)

Рассмотрим последовательное повторение на примере экспериментальных фильмов первой половины XX века, так как они впервые концептуально формируют его в ткани фильма. Подобное повторение в кинофильмах второй половины XX столетия будет во многом тиражироваться, используя уже наработанные в первой половине века приемы.

Последовательное повторение не имеет внутри своей конструкции прямого различия (способного стать повторением для такого же различия), но, напротив, раскрывает идею тотальной близости и связанности соседних образов, которые, однако, могут существовать в состоянии внутреннего конфликта и иметь внутри себя скрытое различие.

В «Антракте» (1924, Рене Клер) тревелинг по античного вида колоннам вдруг останавливается, прервавшись в монтаже, следующий же кадр продолжает то же движение по тем же самым колоннам и, вновь оборвавшись, осуществляет контрдвижение. Шахматная партия, показанная в следующих сценах, говорит об одной из возможных интерпретаций: это мыслительный процесс. Но и без этой подсказки было понятно, что перед нами сомнение в действии: движение, остановка, продолжение движения и контрдвижение (очень похоже на выстраивание концепции линейного развертывания Паулем Клее в книге «Педагогические эскизы», 1925). «В механическом балете» последовательное повторение одного и того же лица (два раза) или одних и тех же глаз (четыре раза) раскрывает внутреннее различие, решенное путем переворачивания образа. Переход же между кадрами запускают закрывающиеся и открывающиеся глаза. (Впрочем, этот образ,

который у Леже предельно дифференцирован, встречается и в работах Мана Рэя, где женщины закрывают и открывают глаза, чтобы войти в мир грез или выйти из него.) В геометрической абстракции Ганса Рихтера последовательное повторение выполняет функцию мягкого (насколько это возможно в геометрии) пластического решения относительно жестких конструкций повторения чередованием, не говоря уже о не вписанных в четкое повторение аффективных образах.

Последовательное повторение, однако, бывает и скачкообразным, выражает прежде всего идею тотальной пластической заикленности (женщина, поднимающаяся по лестнице, и велосипедист со своей тенью в «Механическом балете»).

Как правило, последовательное повторение дано в динамизме, повторении не только фигур, но и их движений: квадрат удаляется, повторяя предшествующий кадр, черная горизонтальная линия расширяется, превращаясь в фон, повторяя действие предыдущего кадра, то же происходит и с вертикальной линией («Ритм 21»).

Внутрикадровое повторение посредством наплыва (фаизм) в пластическом смысле проявляет самое мягкое отношение между двумя повторениями, в отличие от последовательного повторения и тем более повторения как чередования. Эффект наложения, который некоторое время присутствует в кадре, является отличительной чертой данного типа повторения, делает его менее динамичным и менее конфликтным, более того, замыкает отношения между кадрами (в какой-то момент решаемые внутрикадрово) и обособляет от всей остальной ткани фильма, создавая зону отчуждения, пространство мягкого перетекания, даже в ритмически ориентированных авангардных фильмах. Так, в фильме Сергея Эйзенштейна «Стачка» (1924) шпик посредством наплыва переходит в образ лисы и обратно, тогда как другой раскрывает свое истинное лицо, которое скрывает борода. В кинокартине Ганса Рихтера «Инфляция» (1928) персонаж на глазах превращается в нищего — реализовано это повторение (и внутреннее различие как бы встроено в структуру перехода между двумя повторениями) посредством наплыва. В «Антракте» на крупный план лица «наплывает» профиль этого же человека, образуя смещение внутреннего чувства. В «Емак-

Вакиа» архаическая статуя удваивается в силу наплыва и тем самым удваивается ее медлительное разворачивание вокруг своей оси, повторяется навязчивый образ. Однако в «Ритме 21» происходит микроскопический наплыв, когда белый квадрат на черном фоне превращается в черный квадрат на белом фоне. Превращение одного и того же в себя же, но минуя видимое межкадровое различие, прежде всего выражает процессы внутреннего характера, будь то сдвоенная архаическая статуэтка; сдвоенная лицевая история; внутренний пластический цветовой «метемпсихоз» квадрата или же социальная действительность в виде инфляции, разделившая человека на до и после.

Продолжая рассматривать фазизно-фразизное повторение, обратим внимание вначале на работы Жоржа Мельеса, открывающего игрово-фантазийную линию в кинематографе. Его трюковая эстетика с точки зрения фазизма обращает на себя внимание прежде всего в фильмах «Четырехголовый человек» (1898), «Человек-оркестр» (1900) и «Человек с резиновой головой» (1901). В первой картине возникает постепенное увеличение фаз (повторов) головы, вплоть до четырех, а затем уменьшение до одной. Фазизм возникающий и исчезающий является вариативным и динамическим, однако он прежде всего выражает идею множественности единичного, копирования и тотального повторения себя самого. В «Человеке-оркестре» данная линия будет продолжена: постепенное повторение и увеличение фаз идет по всей структуре первоначального образа, а именно повторяется не только часть (голова), но все тело. Изначально задано количество повторений в виде семи стульев, повторение развивается поступательно, идет изнутри. Таким же образом оно «собирается», сокращаясь. Разборно-сборная концепция здесь предполагает иерархию, которая сходится в одном человеке. «Человек с резиновой головой» воспроизводит двухфазный фазизм альтернативного типа, так как деталь (голова) раздувается-сдувается-раздувается и, наконец, взрывается под влиянием другой действующей силы, другого человека (различия), неспособного понять, в отличие от обладателя головы, возможные пределы динамизма.

Таким образом, ранний кинематографический фазизм свидетельствует о повторении как повторении внутреннем, вытекающем из самого персонажа и самим персонажем регулируемом,

если только в этот процесс не вмешивается другой. Кроме того, данный визуальный фазизм, в отличие от изобразительного и постизобразительного, безусловно, динамичен, но, главное, имеет начало и конец (изначально не появляется как фазизм и в конце киноленты перестает им быть). Он характеризуется прогрессивным процессом становления как умножения и регрессом в виде уменьшения или увеличения-взрыва. Имеет количественные показатели и показатели объема.

Важно отметить, что в подобных художественных процессах происходит прямой эксперимент над визуальными и визуальными образами, вписанными в повторение. В этом эксперименте разные фазы выступают в роли «тренажеров» для зрительского восприятия и воображения, когда в фильме происходит имитация воображающих механизмов (раздвоение, размножение, увеличение, уменьшение) в кинематографическом пространстве.

В авангардном кинематографе 1920–1930 годов происходит концептуализация фазизма, использование его как специфического приема. Здесь он уже не является главным и единственным приемом, но оказывается наиболее авангардной кульминацией кинематографического повествования (в том числе и среди других типов повторения). Чаще всего это встречается в кинематографе, анализирующем урбанистические ритмы, или галлюциногенные образы, или же синтаксис самого киноязыка.

Фазизм в авангардном кинематографе можно дифференцировать по следующим бинарным парам: дистанцированный-недистанцированный; абстрактный-неабстрактный; подвижный-неподвижный. Отдельно следует выделить калейдоскопический фазизм. В рассмотренных картинах русского авангарда фазизм не абстрактен, тогда как во французском и немецком авангарде чаще всего встречается абстрактный фазизм. Фазы могут быть недистанцированными (касаться друг друга) или обладать дистанцией. Располагаться последовательно, горизонтально, неабстрактно (лицо, глаза), продолжая традицию мельесовского фазизма (лица в «Киностудии» и «Инфляции»). Или же делать это абстрактно (круг, шар), как, например, в «Возвращении к разуму» или в «Антракте», где происходит прямое (только абстрагированное) заимствование из «Четырехголового человека» Мельеса процесса умножения. Фазы могут существовать ха-

отично, заполняя собой часть кадра, являясь множественностью глаз, отблесков света, денег или плавающих плоскостей. Как правило, фазизм максимален, то есть в нем присутствуют больше чем две и даже три фазы, но встречается и минимальный двухфазный (последний преимущественно в русском авангарде). Можно выделить минимальный фазизм одного и того же женского лица в «Емак-Вакия» Мана Рэя, а также у Рихтера в «Ритме 21» и «Ритме 23» два квадрата, соответственно уменьшающиеся параллельно друг другу, а во втором случае — друг в друга; стоит отметить краткий фазизм в работах Дзиги Вертова.

Кинематографические фазизмы, в отличие от фазизмов постизобразительной живописи, подвижны и динамичны. Движение горизонтальное, вертикальное, в виде исчезновения и появления, посредством мерцания; динамизм в силу ускорения и замедления в сочетании с межкадровым повторением. Однако встречаются как неподвижные фазизмы, так и фазизмы подвижно неподвижные. Последний случай — пример из «Киностудии», где двухфазное движение лиц сочетается с двухфазной статикой глаз, наложенных двойной экспозицией.

Особенно выделяется прием калейдоскопа, достаточно распространенный в авангардных фильмах. Он решается за счет зеркал, криво расположенных относительно друг друга. Сама конструкция калейдоскопа может быть как неподвижной, так и подвижной, включать в свои зеркала как абстрактные фигуры, так и человеческие лица, обязательно в силу конструкции абстрагируя последние. Более всего этот принцип распространен в «Антракте», а работа Лена Лая с говорящим названием «Калейдоскоп» (1935) сплошь калейдоскопична (однако разрозненно, несистемно).

В целом приемы повторения используются в русском и зарубежном авангардном кинематографе для придания внешнего (кинематографического) и субъективного (персонажного) динамизма. Прием чередования носит или равномерный характер, или характер неравномерного все ускоряющегося движения, иногда вплоть до инверсии. Причем повторение путем чередования происходит как с реалистическими объектами, так и с объектами абстрактными (последнее — чаще в зарубежном киноавангарде). Прием последовательного повторения также слу-

жит динамизму, но такому, который не имеет развития и ориентируется на навязчивое повторение, как правило, идущее от выражения субъективного восприятия героя или акцентирования на дискурсивном языке автора. Внутрикадровый фазизм в виде наплыва может служить как динамичности образа (в русском и авангардном кинематографе: музыкальность, танцы), так и, что чаще, замедлению процесса, смягчением и созданием образа внутреннего переживания. Калейдоскопичный фазизм, как правило, выражает урбанистический пафос промышленных деталей в их процессуальности. Малофазный фазизм направлен на стереотипическое повторение и усиление образа. Кинофразизм же, как правило, выражает рефлексию о кинематографичности.

Межкадровое и внутрикадровое (фазизм) повторение в авангардном кинематографе с художественной точки зрения усиливает пластические и ритмические возможности кинематографического дискурса. Создает возможность для ритмического динамизма, разностороннего движения, раскрывает в кинематографической ткани своеобразные части, сопрягающиеся или конфликтующие между собой. В фазизме формируются межфазные пространства, дробящие и дифференцирующие киноткань. Именно на первую половину XX века приходится всплеск как межкадрового, так и внутрикадрового повторения, что выражает общий для данного времени феномен дифференцированного, расчлененного дискурсивного мышления, в данном случае мышления образами.

Список литературы

1. Делез Ж. Различие и повторение. СПб., 1998.
2. Клее П. Педагогические эскизы. М., 2005.
3. Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино / Отв. ред. Б. В. Раушенбах). М., 1988.
4. Эйзенштейн С. Монтаж. М., 2000.
5. Эйзенштейн С. Нравнодушная природа. Т 1. М., 2004.

References

1. Deleuze J. Difference and repetition. Saint-Petersburg, 1998.
Delez Zh. Razlichie i povtorenie. SPb., 1998.
2. Klee P. Pedagogical sketchbook. Moscow, 2005.
Klee P. Pedagogicheskie jeskizy. M., 2005.

3. Montage. Literature. Art. Theatre. Cinema. (executive editor B. Rauschenbach). Moscow, 1988.

Montazh. Literatura. Iskusstvo. Teatr. Kino (otv. red. B. V. Raushenbah). M., 1988.

4. *Eisenstein S.* Towards a Theory of Montage. Moscow, 2000.

Jeizenshtein S. Montazh. M., 2000.

5. *Eisenstein S.* Nonindifferent Nature. Vol. 1. Moscow, 2004.

Jeizenshtein S. Neravnodushnaja priroda. Vol. 1. M., 2004

Данные об авторе:

Буров Андрей Михайлович — кандидат искусствоведения, начальник отдела научного развития, доцент кафедры эстетики, истории и теории культуры Всесоюзного государственного университета кинематографии им. С. Герасимова (ВГИК). E-mail: andburov@gmail.com

Data about the author:

Burov Andrei — Candidate of Art History, Head of Scientific Development Bureau, docent, Department of Aesthetics, Cultural History and Theory, Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK). E-mail: andburov@gmail.com

 *музыка*

А. В. Буданов

*Государственная классическая академия им. Маймонида,
Москва, Россия*

КОМУ ЖЕ ПОДВЛАСТНА МОДЕРНИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ ОПЕРЫ?

Аннотация:

Статья посвящена содержанию понятия «модернизация современной оперы». Автор делает вывод о приоритете роли композитора в модернизации оперного текста.

Ключевые слова: опера, модернизация, сценография, концепция режиссера, политические аллюзии, восприятие, менеджмент, композитор.

A. Budanov

*Maimonides State Classical Academy
Moscow, Russia*

WHO HAS A HOLD ON THE MODERNISATION OF THE MODERN OPERA?

Abstract:

The article focuses on the concept of «modernisation of the modern opera». The author states the priority of the composer in the task of modernisation of the opera text.

Key words: opera, modernisation, scenography, director's concept, political allusions, perception, management, composer.

Музыкальные театры в России на рубеже XX—XXI веков ищут новые пути развития, экспериментируют, воскрешают репертуарные шедевры прошлого, возрождают традиции, делая попытки уйти от «оперного реализма», связывая архетипические нравственные конфликты с современными реалиями. То есть пытаются искать свои методы общения со зрителем/слушателем, свои формы синтетического изобразительного языка в сценическом воплощении опер.

«Сегодня современной опере отводится второстепенная роль», — констатировали участники круглого стола «Современному театру — современная опера» [11], проведенного в рамках фестиваля «Золотая саска»-2012». Какое явление мы называем «современная опера» и что — реформированием, модернизацией?

Опера как музыкально-философская форма отражения архетипов человеческих чувств уже более четырех веков и существует и обновляется соответственно сменам многих представлений об окружающем мире и, главное, об эпохальных особенностях мировоззрения. Вся история оперы действительно есть история реформ, если вспомнить реформы К.-В. Глюка, Р. Вагнера, А. Берга, искания К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко и творчество нашего великого современника — оперного реформатора Б. А. Покровского, определявшего оперное искусство как самое возвышенное, самое светлое, самое чистое ощущение человечества. Один из примеров воздействия такого абсолютного искусства, как опера, в котором сошлись все музы искусства (позволю себе длинную цитату. — А. Б.) описывает в книге «Моя биография» Чарли Чаплин [20, с.165–166]: «В тот день в “Метрополитен” давали “Тангейзера”, а мне еще ни разу в жизни не пришлось побывать в опере, я лишь слышал кое-какие арии в программах варьете и, по правде говоря, терпеть их не мог. Но сейчас мне вдруг захотелось послушать оперу, я купил билет и уселся на втором ярусе. Пели по-немецки, и я не понимал ни слова; сюжет “Тангейзера” я тоже не знал. Но когда мертвую королеву понесли под звуки хора пилигримов, я горько заплакал. Мне казалось, я слышал жалобу на горести всей моей жизни. И я не смог совладать с собой — не знаю, что подумали обо мне мои соседи, но я вышел из театра потрясенным и ослабевшим от волнения». Обращает внимание констатация факта особого воздействия на совершенно неподготовленного слушателя именно определенного музыкального материала. В современных условиях мощного развития виртуальных театральных технологий, мультимедийных сценографических эффектов, электронных вариантов постановок, проникновения «всеобъемлющего шоу-бизнеса» это великое синтетическое искусство, сочетающее музыку — театр — пластику — визуальный ряд — оперное искусство не отвергает главной цели своего воздействия на слуша-

теля/зрителя, а именно, достижения «эмоционального ожога», эмоционального сопереживания экзистенции человеческой личности. Нельзя не признать, что модернизация, или, употребим модное слово — апгрейд (upgrade) — как улучшение чего-то путём замены частей или всего устройства в целом — идет вне нашего желания и что в той или иной степени нужно модернизировать очень многое: и театральные здания, и актерское мастерство оперных певцов/артистов, и — главное — нужно модернизировать репертуар оперных театров за счет использования современной музыки и современных либретто. Модернизация зависит от того, какие перемены происходят в общественной жизни, как меняются декорации жизни и меняются взгляды общества на мораль и нравственность при том, что органически созданная «жизнь человеческого духа» на сцене (термин К. С. Станиславского) может вызывать все те же чувства, архетипы общечеловеческих эмоций. Конкретные чувства человека зависят не от исторической эпохи, чувственное видение мира превалирует над рациональным мышлением именно в оперном тексте. Но, может быть, современная опера — это лишь произведение о современных людях, написанная композитором-современником? Может быть, понятие «модернизация современной оперы» — это лишь особенности современных сценических версий классических опер? Сравним спектр мнений, пониманий смыслов понятий «модернизация», «реформирование» современной оперы.

1. Только изменения сценографии и визуального ряда делают сценические постановки опер современными.

В неоспоримой важности использования современных технологий в сценических версиях спектаклей никто не сомневается — современный зритель уже привык к компьютерным визуальным эффектам, к 3-4 D, к Full HD в трансляциях телевидения разрешения HDTV, или в фильмах, записанных на диски Blu-Ray и HD-DVD, а вопрос «Чем будем удивлять?» остается важным и для творцов живого спектакля.

В новейшей театральной технике заключена возможность необычных решений сценического пространства. Мультимедийные технологии создают какое-то ощущение присутствия. Эстетическое восприятие произведений искусства на медиа-экране не может быть тождественно прямому сенсорному контакту; и хотя

современные цифровые технологии не могут передать энергетику живого исполнительства, однако их реальность дает широкие возможности социальному индивиду знакомиться с разнообразиями мирового искусства в медиа-пространствах с лучшими образцами мирового оперного творчества согласно индивидуальной мере его вкуса. В этом можно было удостовериться в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки (с 17 ноября 2011 года по 30 апреля 2012 года) на выставке международного выставочного проекта That's Opera.

Следует отметить, что ряд режиссеров пытаются сохранять в сценических версиях опер классические традиции с применением самых новейших технологий, например, Джули Тэймор (Julie Taymor) кино- и театральный режиссёр, живущая в Америке и работающая в мировых оперных театрах, является лауреатом многочисленных премий за режиссуру и работу художника; в частности, за костюмы и декорации к опере Игоря Стравинского «Царь Эдип» она получила премию «Эмми». Режиссерское стремление выразить в оперном искусстве современные настроения только лишь путем использования современных мультимедийных технологий и «переодевания» героев неинтересны, как не имеющие исторического значения.

Нельзя отрицать, что постановка отечественного оперного реформатора XX века Б. А. Покровского оперы «Садко», в ряду многих его режиссерских работ, является образцом современного прочтения классики с высокими художественными достоинствами, характерными для оперы вообще, «хотя в то время в Большом театре были ручные штанкеты, низковольтные осветительные приборы и никаких лазерных технологий...» [10, с. 10]. В то же время Московский театр Алексея Рыбникова постановку оперы «“Юнона“ и “Авось”» сделал ярким незабываемым зрелищем (на разных сценах Москвы, таких, как Крокус Сити Холл, МДМ и в десятках городов России и мира) за счет оригинального визуального оформления с помощью мультимедийных установок. И всё же факты успешных концертных исполнений опер отрицают диктат только сценографии и визуального ряда в модернизации оперы. Сравнить можно с фактом: метод компьютерной колоризации кинохитов применяется, но киноархивы сохраняют оригинальные версии.

2. Высказывания успешных оперных режиссеров-современников всегда оригинальны и подчеркивают главное.

О модернизации театра высказывается художественный руководитель московского музыкального театра «Геликон-опера» народный артист России Дмитрий Бертман, в своем творчестве уверенно сочетающий неординарную оперную режиссуру и традиции [8, с. 153–168], и на вопрос Артема Варгафтника «Что делает театр современным?» он отвечает: «Сохранение наших традиций — и есть модернизация театра». Режиссер Д. Бертман уверен* в первостепенной важности артиста в репертуарном театре, а именно, талантливого артиста-вокалиста; говорит о необходимости сохранения опыта Станиславского и развития особенностей метода работы Покровского с оперным артистом как с драматическим, о важности действенной интонации.

Профессия «оперный певец» в наши дни подразумевает и хорошую школу при наличии достойного природного материала, и знание иностранных языков, и яркую сценическую внешность, и владение разными стилями, и наличие актерской индивидуальности.

Художественный руководитель Театра им. Н. И. Сац, народный артист России режиссер Георгий Исаакян выделяет задачу расширения аудитории для всех возрастов, и надеется что «все четыре столетия оперного искусства будут охватываться** в репертуарной политике этого единственного в мире детского театра оперы и балета [12], где должна звучать музыка разных стилей и эпох, в том числе и старинная***, помогающая вести «диалог с подростками, задающими сложные вопросы...» [18]. Задача привлечения публики, естественно, важна для любого музыкального театра.

* Интервью на радио «Голос России» 24.03.2012, 19:08 [URL: http://rus.ruvr.ru/radio_broadcast/2445636/68943681.html].

** Интервью на радио «Голос России» 28.04.2012, 19:08 [URL: http://rus.ruvr.ru/radio_broadcast/2445636/69297245.html].

*** 8 июня 2012 г. министр Владимир Мединский посетил премьеру оперы Эмилио де Кавальери «Игра о Душе и Телe» (1600) Московского государственного академического театра им. Н.И. Сац.

3. Только ли режиссерские концепции придадут современность оперным спектаклям?

Подчеркивая, что в искусстве оперы главное — музыка, талантливый певец-актер, доносящий своим профессиональным умением действенной интонации переживания согласно музыкальной драматургии, и дирижер, поддерживающий певца, мы категорически не согласимся с некоторыми современными режиссерскими концепциями как с «модернизациями» опер. Нередко режиссерская сценическая версия вызывает ощущение лишь стремления данного режиссера «быть оригинальным любой ценой», а критика страдает конъюнктурой. В XX веке интересными признавались провокационные, политизированные спектакли-акции К. Шлингензифа, «минималиста» К. Марталера, неутомимого экспериментатора — «авангардиста» П. Селларса, «оперного сумасброда» Х. Нойенфельса. В 80—90-е годы XX века российские режиссеры-постановщики оперных спектаклей нередко подражали «новаторским» постановкам западных сцен, хотя там уже исчерпывалось «режиссерское засилье» даже таких признанных оригинальных режиссеров, как Ж.-М. Виллежье, П. Селларс, Р. Карсен, А. Фрайер, Р. Уилсон. Новаторская постановка Роберта Уилсона оперы «Эйнштейн на пляже» Филиппа Гласса на Авиньонском фестивале в 1976 году с успехом возвращается на оперную сцену в мае 2012 года в Национальной опере Монпелье, а сам Р. Уилсон награжден OPERA NEWS Awards — премией критиков за достижения в области оперного искусства. Известны и признания музыкальными критиками высокохудожественных вариантов «осовременивания» классических опер, например, постановки Питера Селларса «Свадьбы Фигаро», в которой действие происходит в наши дни в известном небоскребе Нью-Йорка. В начале второго десятилетия XXI века американская опера все больше признается европейской публикой, например, постановка Питера Селларса оперы Джона Адамса «Никсон в Китае» (с «реалистическим приземлением» президентского авиалайнера на сцене) в парижском театре Шатле.

На Новой сцене Большого театра оперы ставят «театральные авангардисты»: «Мадам Баттерфляй» — Р. Уилсон, «Волшебную флейту» — Г. Вик, «известный своей борьбой с академическими традициями», «Евгений Онегин» и «Руслан и Людмила» — «опер-

ный революционер» Дмитрий Черняков. В легендарном «Мариинском» пять опер ставит «молодой и эпатазирующий» Василий Бархатов. На Чеховском фестивале у Кристофера Маргалера, швейцарского режиссера, «околдовавшего весь германоязычный театр», в «Прекрасной мельничихе» на сцене — сумасшедший дом. В Новой Опере «королем экспериментальных сцен и покорителем снобистской зальцбургской публики» Ахимом Фрайером «Волшебная флейта» в 2006 году решена в той же балаганной стилистике, что и известная его зальцбургская постановка 1997 года. В мае 2012 года XX музыкальный фестиваль «Звезды белых ночей» маэстро Валерий Гергиев открывает оперой «Борис Годунов» в новой постановке знаменитого британского режиссера Грэма Вика (художественный руководитель оперной труппы Бирмингемской оперы, лауреат многочисленных премий в области театрального искусства и командор Британской империи, «известный своей борьбой с академическими традициями»).

Режиссер Г. Вик, считающий себя социалистом, философом-коммунистом, признался, что его концепция этой постановки связана с президентскими выборами и народными волнениями в России и что его постановки этой оперы в Лондоне или в Италии были бы немного другими, так как там другая публика и другие темы. Сравнение особенностей постановок опер XX—XXI веков на российских сценах в связи с музыкальной спецификой оперы подтверждает мнение известного отечественного оперного режиссера Дмитрия Бертмана: «XVIII век был веком красоты, XIX — веком чувства, а финал XX стал веком чистого драйва» [15].

В 2011—12 годах по-прежнему появляются «модернизации» классических опер, в том числе отечественных композиторов, на мировых оперных сценах: канал MEZZO в июне с.г. транслировал «Евгений Онегин» из Национальной оперы Нидерландов в Амстердаме и можно было убедиться, как после спектакля большая часть публики восторженно приняла эту постановку. «Модерн» этой сценической версии режиссера Стефана Херхайма был столь выражен, что даже отвлекал временами внимание от замечательного музыкального компонента, созданного оркестром «Консертгебау», ведомым петербургским дирижером Марисом Янсонсом, а на сцене в Кремлевском Дворце съездов —

падали крупные звезды, тут же показаны и усадьба Лариных, и греминский бал, бегали барышни в кокошниках, медведь из сна Татьяны пил водку, бродили космонавты в скафандрах и бегали солдаты-конвоиры с винтовками, пионеры, балетные персонажи и пр. и пр. Второй пример июля 2011 года — премьера Мюнхенского фестиваля «Святой Франциск Ассизский» Оливье Мессиана (за пультом стоял музыкальный руководитель Баварской оперы Кент Нагано); «возмутитель спокойствия» — Герман Нитч (его картины выставлялись осенью 2010 года в московской галерее «Stella Art Foundation») — показал обнаженных юношей на распятии; одетые в белые рясы мальчики поливали их многими литрами «крови» в течение четырех часов постановки, на фоне наплывающих на слушателей множественных изображений головок волнистых попугайчиков, а в последней сцене успения Франциска на лежащий холст выливалось много белой и желтой краски с брызгами на оркестр.

Приведенные примеры подтверждают мысль о стремлении некоторых режиссеров удивить зрителя лишь эпатажем, «оригинальничанием» для придания спектаклю «современных» черт.

4. Возможно, реформаторство-модернизация — апгрейд-инновация оперных постановок достигается только обязательными ассоциациями и аллюзиями на политические и социальные проблемы в конкретном обществе?

В июле 2011 года Валерий Гергиев поставил в Мариинском театре «Сон в летнюю ночь» Бенджамина Бриттена (вместе с интернациональной командой постановщиков), пригласив режиссером Клаудиу Шолти, которая дебютировала в жанре оперы и не стала прибегать к поиску подтекстов и радикальному концептуальному переименованию, а деликатно воспроизвела шедевр Шекспира и Бриттена. Визуальный ряд создавал иллюзию бесконечности и многомерности сновидения, в котором воздушные акробаты в роли эльфов и духов деревьев поднимались, опускались и парили над сценой на протяжении всего спектакля, где певцам — исполнителям партий Оберона и Титании — тоже пришлось взлетать над сценой. Это же произведение Б. Бриттена в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко настолько ярко ассоциировалось с социальными бедами общества, что вызвало протест части

зрителей и очень разные оценки критиков. На премьере оперы Бриттена «Сон в летнюю ночь» (дирижер Уильям Лейси, режиссер Кристофер Олден) в июне 2012 года Екатерина Бирюкова увидела [16] спектакль «цельный, умный, профессиональный и необыкновенно искренний»; по мнению Екатерины Беляевой, «проблема восприятия трудного спектакля остается» [6, с. 10] — приводить детей до 14 лет в театр честно не рекомендует, а «доброжелатели, родители детей из хора» незадолго до московской премьеры попытались ославить этот спектакль, (...) сделанный в копродукции с Английской национальной оперой и уже показанный в Лондоне, как возмутительно непристойный. Из-за доноса, что якобы «в спектакле пропагандируются педофилия, наркомания и садомазохизм», департамент культуры даже назначал комиссию, состоящую из художественных руководителей двух театров и начальника отдела межведомственного взаимодействия в сфере профилактики Федеральной службы РФ по контролю за оборотом наркотиков (Дмитрий Бертман, Георгий Исаакян и Елена Каткина).

Мне довелось в 1995 году участвовать в премьере первой в истории Большого театра постановки оперы «Хованщина» в редакции Дмитрия Шостаковича (дирижер-постановщик Мстислав Ростропович, режиссер-постановщик Борис Покровский) в качестве всего лишь артиста детского хора, но многомесячные репетиции запомнились на всю жизнь именно теми наставлениями, которые давал всем участникам Борис Александрович. Собственного представления о коллизиях этой гениальной оперы тогда у нас не было; мы, участники-подростки, воспринимали суть действия так, как объяснял Мастер, и нам впервые пришлось задуматься, что борьба за власть и политика всегда бесчестны: доносы, убийства, казни, смута. Думаю, что режиссерские объяснения детскому хору — участнику упомянутой постановки «Сон в летнюю ночь» также сделали понятными суть события современным детям-хористам.

5. Современность оперной постановке придает философский колорит режиссерской концепции.

За последние десятилетия оперные спектакли российских режиссеров все чаще вызывают массу ассоциаций с российскими трагедиями человека, исследуют такие нравственно-философ-

ские проблемы, как зло в душе человека, насилие власти, жестокость убийства, проблемы выживания при катаклизмах, войнах. Так, опера Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» в постановке Дмитрия Чернякова и маэстро Валерия Гергиева в 2001 году на сцене Мариинского театра представила собой фантастическое зрелище с присутствием чуда в каждой сцене, где фантазийные добро и зло четко разграничивались, где в финале в рай попадали добрые люди всех российских эпох. На сцене Большого театра в 2008 году многозначный символизм постановщика Эймунтаса Някрошюса столь невнятно пытался выразить на протяжении четырех часов мир дольний и горний, готовность к смерти перед сечей при Керженце и торжество воскресения в Невидимом граде, обручение на земле и брак на небесах, что лишь вызвал дискуссионное сравнение со спектаклем Дмитрия Чернякова в Мариинском театре 2001 года, завораживающим мистическим внутренним чувством. Однако в 2012 году Дмитрий Черняков на оперной сцене Амстердама эту таинственную русскую оперу насыщает лишь ужасом смерти и злом наркомании, невозможностью тихого покоя для типичных универсальных горожан, смотрящих в лицо близкой смерти. В то же время опера «Сила судьбы» (La Forza del Destino) — единственное произведение Верди, мировая премьера которого состоялась в России, в Большом Каменном театре Санкт-Петербурга в 1862 году, — была в 2010—2012 годах поставлена режиссером Георгием Исаакяном и дирижером Феликсом Коробовым в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко с успехом тонкого отношения к музыкальной драматургии этой одной из самых «вампучных» опер Верди, без «концептуальных» сложностей.

6. *Только яркие маркетинговые ходы современного менеджмента сценических искусств, привлекающие «скандальными разоблачениями» перед премьерой, делают для современного зрителя оперу «современной».*

Исследователь истории музыкального театра К. Л. Мелик-Пашаева анализирует интеллектуальные бури в стенах оперных театров и общественные волнения, сопровождавшие оперные премьеры в прежние исторические этапы «борений за национальную идею оперного театра, за нового героя на сцене, за

новые формы...» в статье о постановке оперы «Дети Розенталя» [14, с. 251–262]. На сцене Большого театра опера «Мертвые души» отечественного автора-современника Р. Щедрина была поставлена в 1975 году, и до 2005 года в течение тридцати лет здесь не было премьер опер российских композиторов-современников, до постановки оперы «Дети Розенталя» композитора Л. Десятникова режиссером Э. Някрошюсом и дирижером А. Ведерниковым. Постановка эта вызвала памятные до сих пор контрастные мнения.

Финальная премьера 235-го сезона в Большом театре — опера «Золотой петушок» в постановке режиссера Кирилла Серебренникова, восхитившая автора данной статьи как ведением партитуры музыкальным руководителем спектакля Василием Синайским, так и звучанием оркестра и хора, так и оригинальностью режиссуры, вызвала отклик у известного и многоуважаемого критика Петра Поспелова, в котором было мнение, в том числе о том, что «Серебренников поставил безобидный политический кич с чиновниками, генералами, кинологами и танцующим военным ансамблем вперемешку с казаками, черносотенцами, опричниками с собачьими головами и головой Полкана на блюде», и это оказалось «похоже на апгрейд “Золотого петушка”, поставленного в 1999 г. в “Геликон-опере”, — с Зюгановым, челночными сумками и прочей телевизионной актуальностью» [19]. По моему мнению, Кирилл Серебренников — режиссер, апеллирующий именно к современности наших дней, а не ворошащий советское прошлое.

В сезоне 2011/12 года спектакль Большого театра — опера «Руслан и Людмила» — вызвал как всеобщее восхищение работой дирижера Владимира Юровского, так и такие «интеллектуальные бури», как самые неоднозначные высказывания музыковедов и критиков о режиссуре, например, Петр Поспелов: «Постановщик Дмитрий Черняков, палочка-выручалочка Большого театра, на этот раз сотворил нечто, лежащее ниже всякой критики» [17]. Выкрики «позор!» в зрительном зале отмечали многие критики; автор данной работы сам слышал, в частности, такие крики не менее полдюжины раз в зале 10.11.11 г., однако, по моему мнению, если бы эта сценическая версия была на сцене не Большого, а другого современного музыкального театра —

реакция публики не была бы такой агрессивно-отрицающей. До сих пор многие предпочитают рассматривать сцену Большого театра как вариант музея классической оперы...

В Мариинском театре маэстро Гергиев отдает должное опере XX века, в 2012 году ставит хореографические сцены с пением и музыкой «Свадебка» и ораторию «Царь Эдип» Стравинского, а на открытие «Золотой маски» в столицу привозит оперу Родиона Щедрина «Мертвые души» в постановке Василия Бархатова (с феноменальной сценографией Зиновия Марголина), чья трактовка по-прежнему, только лишь во внешнем осовременивании шаржированных героев предполагает модернизацию оперы: так, например, режиссер изображает Ноздрева алкоголиком, Собакевича — партийным боссом, или «намекает» на основателя сайта WikiLeaks Джулиана Ассанжа [4, с. 9], о котором в наше время так неоднозначно и много пишут СМИ.

7. Реформаторство оперного текста возможно лишь при внесении в классический текст обязательных купюр с учетом психологии восприятия современного зрителя.

Современные российские композиторы отдают должное оперному творчеству. Продолжают активно работать в жанре оперы Р. Щедрин (мюзикл «Нина и 12 месяцев», 1988, Япония; «Лолита», 1994, Швеция; «Очарованный странник», 2002, Нью-Йорк; хоровая опера «Боярыня Морозова», 2006, на фестивале современной музыки «Московская осень»), С. Слонимский (в Самарском театре оперы и балета «Мария Стюарт», 1980; «Видения Иоанна Грозного», 1999; «Гамлет», 1993; ораториальная опера «Антигона», 2008, в зале Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга). За последние годы осуществлены интересные проекты. Например, масштабная партитура Николая Сидельникова оперы «Бег» по пьесе М. Булгакова (композитор двадцать лет назад подарил клавир режиссеру Ольге Ивановой с пожеланием поставить на сцене) включала около пяти часов музыки для большого романтического оперного оркестра и огромного количества актеров; однако современная постановка, мировая премьера, осуществленная в 2010 году в Камерном музыкальном театре им. Бориса Покровского содержала значительные купюры, сократившие объем музыкального материала до трех часов. «По словам постановщиков, обращение с авторским

текстом было предельно корректным — оригинальный замысел удалось полностью сохранить, как и ярчайшую стилистику, в которой гармонично сплелись и фокстротно-вальсовые ритмы, и джазовые мотивы, и изысканно-изломанная экспрессионистская мелодика. Именно обилие заложенных в музыку ассоциаций и знакомых образов делают оперу “Бег” доступной современному слушателю. Однако доступность эта обманчива, и музыка оперы погружает в сложный и остро современный булгаковский мир, наполненный философским содержанием» [5].

В российских оперных театрах за рассматриваемое десятилетие появились интересные постановки опер современных композиторов, например: «Ревизор» В. Дашкевича (Новосибирск, 2007) и оперы В. Кобекина «Гамлет Датский, или Российская комедия» в Театре им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, 2008—2011 годов. Композитор-современник Владимир Кобекин написал оперу (авторское эксцентричное либретто по пьесе Аркадия Застырца «Гамлет»), поставленную в 2011 году на малой сцене МАМТ имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко режиссером Александром Тителем как яркий спектакль с выраженной карнавализацией («Гамлет (датский) (российская) комедия»), где оперные персонажи применяют современный сленг, поют рэп и джаз и нарушают моральные нормы. Музыка этой оперы отличается полистиличностью звучащей среды, сочетая джаз, попсу, кельтские напевы, мотивы из Гершвина, Мусоргского и Шостаковича, однако ярко проявляется индивидуальность композитора-современника В. Кобекина. С успехом поставлены и другие произведения многократного обладателя «Золотой маски» композитора В. Кобекина — одноактные оперы «Александр Македонский» и «Куданга Великий» в Якутии, 2007; опера «Маргарита» на Собиновском фестивале в Саратове, 2007; «Принцесса и Свинопас» в Театре им. Сац, 2011.

8. Современные оперы должны иметь массовый успех: успех имеют масштабные проекты, финансово обеспеченные — в масштабности охвата зрительской аудитории и есть суть модернизации оперы.

В первом десятилетии XXI века крупнейшие российские музыкальные театры продолжают обращать внимание на современную оперу. Так, постановка «народной оперы» Давида

Тухманова «Царица» силами музыкального театра «Геликон-опера», осуществленная Фондом просвещения «МЕТА» и финансовой корпорацией «Уралсиб», — проект уникальный. Этот проект — особое явление российской оперной сцены XXI века — уникальность его очевидна: это неоспоримая важность доступности эмоционального красивого оперного зрелища для молодежи ряда российских городов, даже тех, «где нет оперных театров» (Владивосток, Нижний Новгород, Краснодар, Челябинск, Оренбург, Омск, Ростов-на-Дону и др.), где в 2009—2012 годах постановки были на стадионах, во дворцах культуры и пр. Могу свидетельствовать, как участник этого проекта в столице и в ряде городов в качестве артиста хора, что зрители восторженно принимали постановку. По замыслу создателей, — «это зрелищное шоу, основанное на современном музыкальном и литературном материале и предназначенное для семейного просмотра» [3]. Музыковеды найдут, очевидно, что на это композиторское сочинение повлияли и Чайковский, и Бизе, и Верди, и Пуччини, и Шостакович, и Кальман, и мотивы а-ля Гендель и Пёрселл — и неудивительно: полистилистика и использование цитат характерны для современных композиций.

Оригинальные проекты, осуществленные и как совместные постановки, и как копродукции — явление, характерное для времени всеобщей глобализации и менеджмента музыкального театра. Совместный проект Мариинского театра с привлечением других коллективов осуществлен двумя продюсерами (Э. Боярков, П. Поспелов) — постановка оперы «Царь Демьян» — объединил музыку пяти композиторов: москвичей В. Николаева и И. Юсупова, петербуржцев Л. Десятникова и В. Гайворонского и творческого объединения ТПО «Композитор» (Д. Рябцев, Р. Рудица, П. Поспелов).

Неординарным событием российской культурной жизни в 2011 году стала грандиозная оперная постановка в городе Ельце на правом берегу Быстрой Сосны с участием более 300 артистов, в том числе Государственная хоровая капелла под руководством народного артиста России Валерия Полянского, ведущие солисты Большого театра, Новой Оперы, «Геликон-оперы», музыкальных театров имени Покровского и Станиславского; в массовых сценах, сценах боя и Крестного хода участвовали и

сами ельчане — участники клубов исторической реконструкции «Копье» и «Кристалл». «Конницу» предоставил елецкий спортивный клуб «Конкур», а танцовщицы из липецкого ансамбля восточного танца «Жемчужина» под руководством Татьяны Дорош составили гарем Тамерлана. Сценические костюмы также изготавливали на местных фабриках. Музыкаведческий интерес представляет, в частности, тот факт, что в либретто оперы «Легенда о Граде Ельце, Деве Марии и Тамерлане» присутствуют отрывки, заимствованные из старых церковных книг, молитвы (постановщик — московский режиссер Георгий Исаакян, сценарграфия немецкого художника Эрнста Гейдебрехта (кстати, на премьеру приехала и делегация из Германии)). Либретто написали липецкий писатель Николай Карасик и московский автор Радомира Ползунова). Сообщалось в СМИ, что «принято решение повторять эту оперу каждый год» [19, с. 49–51].

9. Авторские изменения сюжетных линий активно привлекают публику к современным постановкам классических опер — в этом и есть модернизация.

Индивидуальность точки зрения современного автора оперы на классическое произведение в наши дни нередко чрезмерно смелая и неоднозначная. В сценических версиях «Геликон-оперы» известны многие авторские изменения сюжетных линий, оригинальные и предельно театральные [9].

Интересным примером является совместная постановка Парижской Оперы и Большого театра — премьеры этой современной оперы известного французского композитора, автора более ста музыкальных произведений Филиппа Фенелона — «Вишневый сад» (либретто написал Алексей Парин, режиссер Жорж Лаводан, дирижер — итальянец Тито Чеккерини). Так, в оперном тексте «Вишневого сада» по Ф. Фенелону в финале играет вместе со всеми в саду утонувший сын Раневской, оживший маленький Гриша, однако вообще отсутствует студент Петя Трофимов, хор девушек собирает вишню, старого слугу Фирса поет меццо-сопрано (солистка «Геликон-оперы» Ксения Вязникова), а партию Шарлотты Ивановны — бас.

В наши дни при всеобщей глобализации во всех аспектах жизни социума нередко случаи творческих союзов и среди создателей оперных произведений. Давайте признаемся, что мо-

дернизацией романа «Война и мир» не следует считать текст в известном издании для сочинений неразвитых студентов, так же как и не следует признавать модернизацией оперетты «Летучая мышь» И. Штрауса советский кинофильм, и ни коим образом не модернизацией оперетты Ж. Оффенбаха «Орфей в аду» постановку в Московской оперетте 2012 года с таким же названием, но на либретто А. Корнева: это все авторские изменения сюжетных линий произведения, но не модернизация оригинала! Или — принесение оригинала в жертву режиссерской концепции?!

10. Современную оперу могут создать на любой сюжет, но только — молодые авторы.

В наши дни оперный режиссер Василий Бархатов объединил в интересный проект «Опергруппа» возможности постановок опер «Франциск» Сергея Невского, «Слепые» Валерии Ауэрбах, «Три-четыре» Бориса Филановского и «Сны Минотавра» Ольги Раевой, а также таких направлений деятельности по привлечению молодых композиторов к оперному творчеству, как и ежегодные постановки в московских театрах новых названий современных композиторов, и как опера на локейшене, и как подготовка/воспитание нового зрителя, чтобы современная опера стала частью культурной жизни россиян. В проекте «Платформа» на «Винзаводе» 17 марта 2012 года состоялась российская премьера оперы Сергея Невского «Autland» для шести солистов и камерного хора (дирижер — швейцарец Титус Энгель; музыкальные участники — московский вокальный ансамбль *Questa Musica* и нидерландский камерный хор *VokaalLAB*; режиссер Женя Беркович, ученица Кирилла Серебренникова, изменила сюжет, для осуществления которого привлечены известная телеведущая Светлана Сорокина и Роман Шмаков в роли ее сына). На оперу в традиционном понимании это действие так мало было похоже, что мне не представляется возможным отметить как инновацию ни музыкальную, ни режиссерскую часть, а только непредсказуемость центральной темы, а именно — аутизм. Тот факт, что в рамках проекта «Лаборатория современной оперы» в план на 237-й сезон Большой театр включил оперу Сергея Невского «Франциск» не может не радовать: театр не музей, нужны эксперименты.

11. Реформирование оперы — это создание принципиально нового типа музыкальной драматургии, так называемой «композиторской режиссуры». Возможно, лишь теоретико-музыкально-ведческие исследования выявят подлинного реформатора современной оперы.

Как пример «композиторской режиссуры» можно охарактеризовать оперу А. Шнитке «Жизнь с идиотом» с точки зрения теории композиции. Логика абсурда в сюжете оперы изменила ли творческий метод А. Шнитке в этой и в его двух других операх? Мне довелось послушать музыку оперы «Жизнь с идиотом» в записи постановки Театра им. Б. Покровского и оперу «История доктора Иоганна Фауста» в записи постановки в Гамбурге (1993), и мое впечатление о полистилистике, цитатах революционных и народных песен, о цитировании наследия И.С. Баха, М. Мусоргского, Л. Бетховена, Д. Шостаковича не касается оценки смены творческого метода композитора. Бесчеловечность представления на сцене, режиссерские «находки» Б. Покровского, М. Ростроповича и Г. Барановского оправданы грубостью и резкостью литературного материала В. Ерофеева, их не обсуждаем. Но творческий метод А. Шнитке — не таков ли он во всем его творчестве, просто «театр жестокости» обусловлен необходимостью демонстраций низменных инстинктов, психологии социальной драмы? Музыка А. Шнитке действительно театральна: например, фигуристы Ксения Алферова / Петр Чернышов в «Ледниковом периоде» так здорово использовали музыку А. Шнитке — танго из оперы «Жизнь с идиотом», что не хочется вспоминать, что в опере танго звучит после того, как подлец Вова убивает свою жену секатором...

При выраженном внимании музыковедов к анализу современной музыки, к тому, что новая композиторская техника требует музыковедческого исследования, в наши дни общепринятых критериев оценки современных гармоний пока нет, как показывает изучение трудов о гармонии и музыкальной форме композиторов второй половины XX — первого десятилетия XXI века музыковедами научной школы В. Холоповой, сравнение жанровых сопоставлений с произведениями композиторов-современников в трудах Р. Косачевой с сотрудниками кафедры истории музыкального театра ГИТИСа об оперном творчестве московских

композиторов второй половины XX века, а также работ К. Мелик-Пашаевой о постановках опер XXI века [3].

Теория современной композиции изучает ряд областей музыкального творчества и методы композиции, такие, как: сериализм, стохастическая музыка, спектральная музыка, новая сложность, электронная музыка, конкретная музыка, электроакустическая музыка, академическая электронная музыка, современная нотация, компонентная композиция (то есть форма). Музыковедческий анализ конкретных сочинений наших современников-композиторов необходим для представления об общей картине современного музыкального искусства. В проекте СТД РФ «Лаборатория музыкального театра XXI века» [13] приняли участие 15 композиторов, среди них и заслуженный деятель искусства РФ, московский композитор Ефрем Подгайц, чье оперное творчество вызывает научный интерес автора [7, с. 90–94] данной статьи.

Композитор Ефрем Подгайц — автор 17 произведений для музыкального театра: 13 опер, балет и 3 мюзикла. Созданные за период с 80-х годов XX века оперные сочинения московского композитора Ефрема Подгайца являются объектом исследования процессов модернизации современной оперы, учитывая их достаточно успешную сценическую судьбу*. Первая из опер постановка Е. Подгайца состоялась в 1993 году — в Санкт-Петербурге, в молодом тогда театре «Зазеркалье», поставлена опера «Алиса в Зазеркалье»; в последующем была сделана вторая версия спектакля. Счастливая судьба у оперы «Дюймовочка, или Чудесный полет» в Театре им. Сац, с 1997 года возродившем забытый жанр «опера-балет». В 2007 году в театре Санкт-Петербурга «Зазеркалье» поставлена опера «Принц и нищий». В том же 2007 году постановка оперы «Повелитель мух» Ефрема Подгайца в московском Театре им. Сац вызвала большой интерес. Спектакль в жанре рок-классик — опера определялся как ноу-хау в творчестве композитора, предназначался для подростков, тинейджеров. 8 января 2011 года в КЗ им. П. И. Чайковского ис-

* Композитор Е. Подгайц — лауреат премии Москвы, лауреат премии правительства РФ в области культуры за цикл опер для детей «Принц и нищий», «Дюймовочка» и «Карлик Нос» (март 2012).

полнялась опера-антиутопия «Последний музыкант» на либретто В. Павловой по рассказу датского писателя-фантаста Нильса Нильсена про фантастическое будущее, где роботы пишут музыку, а партитуры Моцарта и Бетховена сожжены, вне закона, а тех, кто любит сонаты и симфонии, помещают в психбольницу, заставляя всех слушать попсу. Композитор Е. Подгайц в этом произведении соединил живой звук с фонограммой («музыка дискотечно-электронная записана», «музыка дискотеки XXIII века»), участие в концерте ансамбля «Эйдос», фортепианное трио, виолончель, фортепиано и детский хор Московского академического камерного музыкального театра им. Б. А. Покровского (хормейстер Е.Л. Озерова). В последние годы Е. Подгайц сочинил оперу «Лед-9» (2005) в соавторстве с либреттистом Л. Яковлевым (по произведению К. Воннегута «Колыбель для кошки») и камерную оперу для 3-х исполнителей «Падший ангел» (2007) на либретто Л. Яковлева (по фантастическому рассказу английского фантаста Джона Кольера, известного писателя жанра «литература ужасов»), а также оперу «Марсианская хроника» (2008) по одному из рассказов цикла «Марсианские хроники» Р. Брэдбери. Обращает внимание выбор литературных произведений для либретто указанных опер — это знаковые произведения для современников композитора, созвучные философским представлениям и эстетическим исканиям поколений конца XX века. На сцене Камерного музыкального театра им. Б. А. Покровского 21 ноября 2011 года и в рамках V открытого фестиваля проекта «Открытая сцена» 14–15 декабря 2011 года, затем — 4–5 февраля 2012 года в зале проекта «Открытая сцена» состоялась мировая премьера современной комической оперы Е. Подгайца «Ангел и психотерапевт» в постановке Екатерины Васильевой, вызвавшая интерес музыкальных критиков. Мой научный интерес вызван наличием в оперных партитурах данного композитора инноваций, характерных для современной композиции [1, с. 5–14]. Мне представляется, что «модернизация современной оперы» — это прежде всего поиск современного музыкально-театрального языка для ведения диалога с оперной аудиторией и выяснения тех различий или тех схожестей собственного опыта жизни с персонажами оперы, даже из самых далеких времен. Композитор может брать за основу сюжет

из былого времени, преломляя его в соответствии с собственным опытом, с текущими событиями, так как настоящее, великое искусство всегда имеет отношение к эмоциям жизни. Именно в этом демократичность жанра оперы, доступного всем живым нормальным людям, чувствующим зрителям/слушателям.

Особенности композиторского текста в оперных сочинениях Ефрема Подгайца, которые можно отметить при анализе оперных партитур: новизна мышления и индивидуальность почерка, индивидуальность и стройность композиции; отражение в музыкальном сочинении внутреннего психологического состояния композитора, пробуждающее эмоциональность, открытость чувств; выразительность интонационного мира композитора, яркий интонационный материал как результат сложнейшего сплава; создание собственного индивидуального звукового мира с отчетливым слышанием современности, с ассоциациями современной музыки и с находками интонаций-аллюзий прошлого; стремление быть понятым своим слушателем, опираясь на весь звуковой опыт человечества; индивидуализация инструментов симфонического оркестра, обогащение музыкальных образов партитуры за счет состава и комбинаций инструментов; расширение пространственно-временных параметров высотных связей за счет включения мелодии, ритма, метра, фактуры, динамики, агогики, тембра, а также уравнивания всех средств музыки с превращением их в самозначащие элементы и образование многоуровневой архитектоники; попытка выразить восторг мирозданием, удивление миром. На примере оперного творчества московского композитора Ефрема Подгайца мы отмечаем особенности современной оперной партитуры. Модернизация оперы, то есть создание композитором современной партитуры, включает следующее: музыкальный язык композитора современный, не допускающий никаких заигрываний ни с детьми (зрителями/слушателями), ни с оркестрантами; соединяет современные ритмы и классические формы; для каждого персонажа композитор находит свой характерный тембровый язык; в насыщенной оркестровой фактуре — обилие вокальных ломаных линий, требующих точной интонации характерного тембра; все источники для либретто современных опер данного композитора — книги, повлиявшие на жизнь большого количества людей.

12. Композитор — вот единственный человек, который может проводить модернизацию оперы, так как модернизация оперы — это создание партитуры нового типа.

Привлечение в аудиторию оперного театра молодых зрителей — эта важнейшая задача должна ставиться перед отечественными театральными деятелями. В том числе и перед композиторами-современниками ставится задача модернизировать оперу с учетом особенностей восприятия современного индивида. Искусство построения музыкально-драматического произведения — оперы — то есть совокупность всех процессов и форм воплощения средствами музыки сюжетного и эмоционального содержания оперы, процессы соотношения и развития образов и характеров принято называть термином музыкальная драматургия. Нельзя не признать, что для композиторов всех времен и народов одинакового способа построения музыкальной драматургии не было и не может быть: различные элементы музыкальной драматургии, «составные части», «номерное строение» и «сквозные» линии, использование лейтмотивов и интонационных переключек оперного произведения каждый композитор своим «почерком» трактует в зависимости от идейного замысла, драматургических требований, обобщая различные жанры оперного творчества, сложившиеся в процессе исторического развития. В музыке современный композитор стремится за счет усложнения языка более точно передать свое слышание, соответствующее новому времени.

Следовательно, вывод такой: не приходится сомневаться в том, что процесс модернизации оперы, любое реформирование оперы подвластно лишь одному творцу — автору, композитору, способному решить задачу, сформулированную П. Чайковским как «возведение оперы в степень “музыкальной драмы” и изгнание из нее всего условного, рутинного, всего не согласного с требованием драматической правды»; и при этом «интонационный словарь» (Б. Асафьев), музыкальный язык композитора должен быть современным, понятным современному слушателю.

Список литературы

1. *Амрахова А.* Портрет композитора, написанный в жанре интервью в 7 частях без пролога и эпилога, но с эпитафией, который оказался в конце // Музыкальная академия, 2009. №3.
2. Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). Вып. 2. М., 2006.
3. Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века). Вып. 1. М., 2003.
4. *Бабалова М.* Гергиев в поисках Ассанжа // Культура, 2012. №7. 2–15 марта.
5. Бег снов: Театр Покровского поставил оперу по Булгакову / Елена Чишковская // Российская Газета, 30 апреля 2010.
6. *Беляева Е.* К чему снится Шекспир // Культура, 2012. №21. 15–21 июня 2012 г.
7. *Буданов А.В.* Интерпретация нравственно-философских проблем художественного романа XX века в опере начала XXI столетия // Искусствознание и гуманитарные науки современной России: Параллели и взаимодействия: Сборник статей по материалам международной научной конференции. 9–12 апреля 2012 г. М., 2012.
8. *Буданов А.В.* Создание новых жанрово-стилистических традиций в сценическом воплощении опер театром «Геликон-Опера» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М. 2010. №2.
9. *Буданов Анатолий Валерьевич.* Становление театра «Геликон-Опера»: диссертация ... канд. искусств.: 17.00.01 / [Место защиты: Российская академия театрального искусства (ГИТИС)]. Москва, 2011. 271 с. ил. РГБ ОД, 61 11-17/122.
10. Круглый стол «Современному театру — современная опера» / Ирина Курбанова // 09.04.2012 <http://www.tvkultura.ru/news.html?id=976008&cid=178>
11. *Мелик-Пашаева К. Л.* Ожившие души — «Дети Розенталя» // Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). Вып. 2. М., 2006.
12. *Морозов Д.* Дмитрий Бергман: «Покровский верил, что опера спасет мир» // Культура. 2012, №2. 27 января-2 февраля 2012.
13. Народный артист СССР Андрей Эшпай проведет в Сочи "Лабораторию музыкального театра XXI века" / ИА Regnum // <http://www.kubmarket.ru/news/view/13782>

14. Опера — рок-музыка нового века: Спектакль не должен быть правильным — он должен быть талантливым, считает Дмитрий Бергман / Валерий Кичин // Российская Газета, 02.04. 2002.

15. Сегодня на «Худсовете». Георгий Исаакян. / Беседовала Ксения Егорова. <http://www.tvkultura.ru/video.html?id=370596>

16. «Сон в летнюю ночь» на Большой Дмитровке / OpenSpace.ru, 13 июня 2012 года // http://www.smotr.ru/2011/2011_stdn_son.htm

17. Сцена без головы / Петр Поспелов // http://www.smotr.ru/2011/2011_bolshoi_ruslan.htm

18. Тулинова О.В. «Легенда о граде Ельце» Александра Чайковского. Репортаж после премьеры // Музыкаведение. 2011, №9.

19. Цари и дети / Петр Поспелов // Известия, 21 июня 2011.

20. Чарльз Спенсер Чаплин. Моя биография. М., 2000.

References

1. *Amrahova A.* A portrait of a composer written as an interview in 7 parts, devoid both of prologue and of epilogue, but featuring an epigraph that turned out to be in the end // Musical academy, 2009. No 3.

Amrahova A. Portret kompozitora, napisannyj v zhanre interv'ju v 7 chastjah bez prologa i jepiloga, no s jepigrafom, kotoryj okazalsja v konce / Anna Amrahova // Muzykal'naja akademija, 2009. No 3.

2. An anthology of opera writings of Moscow composers (the 2nd part of the XX century) Issue 2. Moscow, 2006.

Antologija opernogo tvorchestva moskovskih kompozitorov (vtoraja polovina XX veka). Vypusk vtoroj. M., 2006.

3. An anthology of opera writings of Moscow composers (the 2nd part of the XX century) Issue 1. Moscow, 2003.

Antologija opernogo tvorchestva moskovskih kompozitorov (vtoraja polovina XX veka). Vypusk pervyj. M., 2003.

4. *Babalova M.* Gergiev in quest of Assange // Culture, 2012. No. 7. 2-15 March.

Babalova M. Gergiev v poiskah Assanzha // Kul'tura, 2012. No. 7. 2–15 marta.

5. The running dreams: Pokrovsky theatre has operatized Bulgakov / Elena Chishkovskaya // Rossiyskaya Gazeta, 30.04.2010.

Beg snov: Teatr Pokrovskogo postavil operu po Bulgakovu / Elena Chishkovskaya // Rossijskaja Gazeta, 30 aprelja 2010.

6. What seeing Shakespeare in dreams means // Culture, 2012. No. 21 15-21.07.2012.

Beljaeva E. K chemu snitsja Shekspir // Kul'tura, 2012. No. 21. 15–21 ij-unja 2012 g.

7.

8. *Budanov A.* Creation of new stylistic genre traditions in opera stagings made by “Helikon-Opera” // Theatre. Art. Cinema. Music. Moscow, No. 2.

Budanov A.V. Sozdanie novyh zhanrovo-stilisticheskikh tradicij v scenicheskom voploshhenii oper teatrom «Gelikon-Opera» // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. M. 2010. No. 2.

9. *Budanov Anatoly Valerievich.* Gelikon-opera: the making of: dissertation... PhD. in History of Arts.: 17.00.01 / [Place of dissertation defence: Russian academy for theatre arts (GITIS)]. Moscow, 2011. 271 p. with illustrations. RGB OD, 61 11-17/122.

Budanov Anatolij Valer'evich. Stanovlenie teatra «Gelikon-Opera»: dissertacija ... kand. iskusstv.: 17.00.01 / [Mesto zashhity: Rossijskaja akademija teatral'nogo iskusstva (GITIS)]. Moskva, 2011. 271 s. il. RGB OD, 61 11-17/122.

10. Round table “Modern opera for modern theatre” / Irina Kurbanova // 09.04.2012 <http://www.tvkultura.ru/news.html?id=976008&cid=178>

Kruglyj stol «Sovremennomu teatru — sovremennaja opera» / Irina Kurbanova // 09.04.2012 <http://www.tvkultura.ru/news.html?id=976008&cid=178>

11. *Melik-Pashaeva K.* Dead souls revived – “Rosenthal's Children” // An anthology of opera writings of Moscow composers (the 2nd part of the XX century) Issue 2. Moscow, 2006.

Melik-Pashaeva K. L. Ozhivshie dushi — «Deti Rozentalja» // Antologija muzykal'nogo teatra moskovskih kompozitorov (vtoraja polovina HH veka). Vypusk vtoroj. M., 2006.

12. *Morozov D.* Dmitry Bertman: “Pokrovsky believed that opera will save the world” // Kultura. 2012, No. 2. 27.01-2.02.2012.

Morozov D. Dmitrij Bertman: «Pokrovskij veril, chto opera spaset mir» // Kul'tura. 2012, No. 2. 27 janvarja-2 fevralja 2012. S.10.

13. People's Artist of the USSR Andrei Eshpai holds “The laboratory of musical theatre of the XXI century” in Sochi / Regnum News agency // <http://www.kubmarket.ru/news/view/13782>

Narodnyj artist SSSR Andrej Jeshpaj provedet v Sochi "Laboratoriju muzykal'nogo teatra XXI veka / IA Regnum // <http://www.kubmarket.ru/news/view/13782>

14. Opera as rock-music of the new age: The performance shouldn't necessarily be strictly accurate, but undoubtedly a work of talent, means Dristry Bertman / Valery Kichin // Rossiyskaya gazeta, 02.04.2002.

Opera — rok-muzyka novogo veka: Spektakl' ne dolzhen byt' pravil'nym — on dolzhen byt' talantlivym, schitaet Dmitrij Bertman / Valerij Kichin // Rossijskaja Gazeta, 02.04. 2002.

15. Today at the "Art Council". Georgiy Isaakyan. / An interview of Ksenia Egorova. <http://www.tvkultura.ru/video.html?id=370596>

Segodnja na «Hudsovete». Georgij Isaakjan. / Besedovala Ksenija Egorova. <http://www.tvkultura.ru/video.html?id=370596>

16. "A Midsummer Night's Dream" in Bolshaya Dmitrovka street / OpenSpace.ru, 13.06.2012 // http://www.smotr.ru/2011/2011_stnd_son.htm

«Son v letnjuju noch'» na Bol'shoj Dmitrovke / OpenSpace.ru, 13 ijunja 2012 goda // http://www.smotr.ru/2011/2011_stnd_son.htm

17. A headless stage / Petr Pospelov // http://www.smotr.ru/2011/2011_bolshoi_ruslan.htm

Scena bez golovy / Petr Pospelov // http://www.smotr.ru/2011/2011_bolshoi_ruslan.htm

18. *Tulinova O.* The Legend of the town of Elets" by Aleksandr Chai-kovsky. A report following the premiere // Muzikovedenie. 2011, No.9.

Tulinova O.V. «Legenda o grade El'ce» Aleksandra Chajkovskogo. Reportazh posle prem'ery // Muzykovedenie. 2011, No. 9.

19. Kings and children / Petr Pospelov // Izvestia, 21.07.2011.

Cari i deti / Petr Pospelov // Izvestija, 21 ijunja 2011.

20. *Charles Spencer Chaplin.* My biography. Moscow., 2000.

Charl'z Spenser Chaplin. Moja biografija. M., 2000.

Данные об авторе:

Данные об авторе:

Буданов Анатолий Валерьевич — проректор по учебной работе ГОУ ВПО «Государственная классическая академия им. Маймонида», кандидат искусствоведения. E-mail: avbudanov@mail.ru

Data about the author:

Budanov Anatoly — Vice-rector for Academic Affairs of Maimonides State Classical Academy, Candidate of Art History. E-mail: avbudanov@mail.ru

Художник *С. Архангельский*
Редактор *С. Колесниченко*
Корректор *Н. Медведева*
Оригинал-макет *О. Белковой*

Адрес редакции и издателя

Россия. 125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6,
Российский 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
Издательский дом «Экономическая газета»
124319 Москва, ул. Черняховского, д. 16.
тел.(495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 26. 12.13. Формат 60x90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 11,25. Заказ №
Отпечатано с готового оригинал-макета
в ППП «Типография “Наука”»
121099 Москва, Шубинский пер., 6