

РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА—
ГИТИС

театр

живопись

кино

музыка

3 • 2011

Ежеквартальный альманах

Издается с 2008 года

МОСКВА

Учредитель
РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА -
ГИТИС

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

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

Главный редактор
К. Л. Мелик-Пашаева

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

Перевод на английский
Ю. М. Авакова

На обложке:
С. М. Бархин. Эскиз к спектаклю «Чайка» А. Чехова. 1970 г.
Московский театр «Современник»

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

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

© Российский университет
театрального искусства -
ГИТИС, 2011

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕАТР

Е. Ф. Гилёва

ПРИНЦИП МОНТАЖА ЭПИЗОДОВ

В «ПЬЕСАХ ПО МОТИВАМ» В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ
ДРАМАТИЧЕСКОЙ СКАЗКЕ9

И. А. Автушенко

ТЕСТИРОВАНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ

ВОСПРИИМЧИВОСТИ АКТЕРА И РЕЖИССЕРА19

А. Б. Фатьянова

ИСКУССТВО ГЕНРИ ИРВИНГА.

«КОЛОКОЛЬЧИКИ» — ДОЛГИЙ ПУТЬ К ПРИЗНАНИЮ35

С. В. Аронин

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕАТР

КАК ПРИНЦИП ТЕАТРАЛЬНОЙ СТУДИЙНОСТИ53

В. Н. Алесенкова

РОЛЬ СИМВОЛИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ В СПЕКТАКЛЕ63

ЖИВОПИСЬ

В. А. Дубровина

ОБРАЗ КЛЕОПАТРЫ В РУССКОМ ЖИВОПИСНОМ

ПОРТРЕТЕ XVIII — НАЧАЛА XX ВВ.79

О. В. Черкас

АНАЛИЗ ЭСТЕТИКИ АСКЕТИЗМА НА ПРИМЕРЕ

МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ВИЗАНТИИ89

КИНО

Т. Л. Овсянникова

ОТРАЖЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ

В СЮЖЕТАХ ИСТОРИЧЕСКИХ ФИЛЬМОВ

(на примере фильма П. Лунгина «Царь»)111

МУЗЫКА

П. Е. Карпов

ОПЕРА-КАНТАТА

«СКАЗАНИЕ О ГРАДЕ ВЕЛИКОМ КИТЕЖЕ

И ТИХОМ ОЗЕРЕ СВЕТОЯРЕ» С. Н. ВАСИЛЕНКО:123

Е. И. Александрова

«ЛИРИЧЕСКИЙ ТЕАТР» ДЖОРДЖО СТРЕЛЕРА.....144

И. А. Колубакина-Акриоти

СТАНОВЛЕНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО

ОБРАЗОВАНИЯ В ГРЕЦИИ.....161

VARIA

А. Е. Литварь*

ВЛАДИМИР НАБОКОВ И АНРИ БЕРГСОН:

РЕЗОНАНС СМЫСЛОВ И ОБРАЗОВ175

Е. Я. Александрова

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИХ

ОБЪЕДИНЕНИЙ В РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ

XIX — НАЧАЛА XX ВВ.187

THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC

Quarterly review
Established in 2008

THEATRE

E. Ghilova. PRINCIPLES OF EPISODE MONTAGE IN CONTEMPORARY RUSSIAN DRAMATIC FAIRYTALE.....	9
I. Avtushenko. THE MODERN METHODS OF EMOTIONAL PERCEPTION TESTING OF ACTORS AND DIRECTORS	19
A. Fatianova. “THE BELLS” BY HENRY IRVING— A LONG WAY TO FAME	35
S. Aronin. LITERARY THEATRE AS A PRINCIPLE OF THEATRICAL STUDIOINESS	53
V. Alesenkova. THE ROLE OF SYMBOLIC ACTIONS IN A PERFORMANCE	63

FINE ARTS

V. Dubrovina. THE IMAGE OF CLEOPATRA IN THE PORTRAIT ART OF THE XVIII — EARLY XX CENTURY	79
O. Cherkas. THE AESTHETICS OF ASCETICISM IN THE MONUMENTAL BYZANTINE PAINTING	89

CINEMA

- T. Ovsianikova.** THE REFLECTION OF REALITY IN A PLOT
OF A HISTORICAL FILM
(on the basis of “TSAR” — film directed by P. Lungin)111

MUSIC

- P. Karpov.** OPERA-CANTATA «THE STORY OF THE GREAT TOWN
OF KITEZH AND THE PEACE-FUL LAKE SVETOYAR»
S.N. VASILENKO123
- E. Aleksandrova.** GIORGIO STREHLER’S LYRICAL
THEATRE144
- I. Koliybakina-Akrioti.** THE FORMATION
OF CHOROGRAPHIC EDUCATION IN GREECE161

VARIA

- A. Litvar.** VLADIMIR NABOKOV AND HANRI BERGSON:
THE INTERCOURSE BETWEEN MEANINGS AND IMAGES.175
- E.Y. Aleksandrova.** SOCIOCULTURAL DIMENSION
IN THE ACTIVITIES OF ARTISTIC AND EDUCATIONAL
SOCIETIES IN RUSSIA IN THE SECOND PART
OF THE 19TH CENTURY AND IN THE BEGINNING
OG THE 20TH CENTURY187

 *meamp*

Е. Ф. Гилёва*

ПРИНЦИП МОНТАЖА ЭПИЗОДОВ В «ПЬЕСАХ ПО МОТИВАМ» СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ СКАЗКЕ

В статье рассматриваются композиция и способы монтажа эпизодов в пьесах, созданных по мотивам сказок: введение слов автора (персонажа), прерывание основного действия сказки другим параллельным сюжетом, смена картин. В статье анализируются произведения Г. Соколовой, А. Анисимова и Л. Филатова.

Ключевые слова: монтаж эпизодов, «пьеса по мотивам» сказки, композиция пьесы, Л. Филатов, А. Анисимов.

E. Ghilova. PRINCIPLES OF EPISODE MONTAGE IN CONTEMPORARY RUSSIAN DRAMATIC FAIRYTALE

The article focuses on the techniques of episode composition and montage in the plays inspired by fairytales (featuring character introduction, author's narrative, interruptions of the main act line by another parallel one and set changes). The present research is based on works of G. Sokolova, A. Anisimov and L. Filatov

Key words: episode montage, plays inspired by fairytales, play composition, L. Filatov, A. Anisimov.

Тесная связь драматического рода литературы с театром обуславливает не только особую диалогическую структуру драматических произведений, но и сюжетное построение произведения: деление пьесы на сцены и акты. Одним из принципов композиции пьесы можно считать монтаж эпизодов — стыковку внутренних замкнутых частей сюжета, эпизодов, между собой.

В литературу термин «монтаж» пришел из киноискусства, где важна «сменяемость одного куска другим» [В. Е. Хализев, 1999, с. 276]. В литературоведении термин «монтаж» несколько

* Гилёва Елена Феликсовна — преподаватель русского языка как иностранного Российского университета театрального искусства — ГИТИС; аспирантка кафедры истории русской литературы XX века (МГУ им. М. В. Ломоносова), e-mail: guilia1979@mail.ru.

изменил свое значение. «Им обозначается способ построения литературного произведения, при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения, его разбитость на фрагменты» [там же].

В драматургии эпизодичность имеет важнейшее композиционное значение, так как само драматургическое действие прерывно, что связано с пространственно-временными особенностями театрального действия. Каждый сценический (а, следовательно, и драматический) эпизод ограничен пространством сцены и длительностью самого эпизода, соотносимой с длительностью всего произведения, которая, как правило, не превышает 3-3,5 часов. В связи с этим перед драматургом возникает необходимость делить единое действие на фрагменты. Действие каждого фрагмента происходит в пространстве, соответствующем сценическому, и его длительность также соответствует времени, за которое происходит все действие фрагмента. Конечно, существуют психологические драмы, где место действия не меняется в течение всей пьесы, и время действия полностью соответствует времени событий на сцене, но нас интересует композиция драматических сказок.

Исходя из вышесказанного можно предположить, что адаптация повествовательного материала происходит следующим образом: сначала инсценировщик делит исходное произведение на части, выделяя в каждой части кульминационные эпизоды, которые и будут в дальнейшем сценами, картинками, на которые делится пьеса. Каждый из эпизодов должен быть замкнут во времени и пространстве, соотносимом с пространством сцены. Самое важное в этом начальном этапе — «перевести время», ведь действие повествовательного произведения, и особенно сказки, всегда отнесено в прошлое, тогда как действие произведения драматического рода происходит «здесь и сейчас». Кроме того, важно понять, что и пространство в пьесе меняет свои «очертания»: при создании драматического произведения, а значит, и при инсценировании, реальное пространство повествования (лес, город, село, дом) переходит в условное пространство сцены. То есть драматург представляет не само событие, а подражание ему на сцене, и это подражание стремится воспроизвести действительность.

Инсценировка народной сказки облегчается также и тем, что в исходном материале существуют клише, позволяющие сказчику растягивать или укорачивать время («долго ли коротко», «скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается»). Эти клише в народной сказке являются «монтажными стыками», соединяющими сказочные эпизоды. Отбрасывая клише, драматург оставляет лишь эпизоды, наполненные действием.

Думается, что в связи с характерной для сказки «пунктирностью» пространства и времени (она фиксирует лишь ключевые моменты сюжета, опуская промежутки), переработка для сцены народной сказки будет производиться легче, нежели иного повествовательного произведения, то есть драматургу остается только правильно очертить границы каждого эпизода.

Как правило, оригинальные сказки небольшого объема при трансформации в драматический род литературы претерпевают незначительные изменения. Авторы, стараясь избежать передвижений героев во времени и пространстве, максимально наполняют содержанием эпизоды, происходящие на одном и том же сценическом пространстве, а вынужденные перемещения героев переводят за сцену. Зачастую же эпизоды остаются на своих местах и стыкуются путем традиционной смены картин. Хотя для того, чтобы избежать «тормозящих» действие моментов, авторы могут прибегать к иному сюжетному ходу. Так, например, поступает Г. Соколова в пьесе «Царевна-лягушка» (по мотивам русских народных сказок) (1984), изменяя финал сказки: Иван-царевич не совершает путешествия к месту, где хранится смерть кощева. Для изображения этого путешествия понадобился бы дополнительный эпизод, который бы растянул и «утяжелил» пьесу. Но автор решает проблему доставки иглы Ивану-царевичу иначе: ее приносит Медведица как занозу в своей лапе. И в отличие от традиционной кощевой смерти в конце сказки Кощей остается живым и по-прежнему неженатым.

Также не происходит традиционного для народной сказки возвращения молодых домой. Баба-Яга лишь указывает им дорогу. При этом практически все эпизоды народной сказки присутствуют в ее сценическом варианте. Можно сказать, что такую полную сценическую версию сказка получила за счет своего небольшого объема в оригинале.

Что касается объема сказок, то, как правило, народные сказки невелики, однако и здесь случаются исключения, например, арабские сказки из собрания «Тысячи и одной ночи», большинство из которых достаточно длинны. В подобном случае перенос всего произведения на сцену невозможен в силу действия законов сценического времени, и драматург должен тщательно выбирать те эпизоды, которые бы наиболее полно и точно передавали содержание сказки.

С точки зрения выбора эпизодов весьма интересным представляется пример пьесы А. Анисимова «Репетиция сказки» (по мотивам сказок «Тысячи и одной ночи») (1995).

Пьеса «Репетиция сказки», состоит из двух пластов: современного, представленного труппой театра, Худруком и Помруком, и сказочного. Драматург использует весьма необычный, но интересный ход. Выбрав из сказки лишь несколько эпизодов, он связывает их сценами, где представлены отношения между актерами и Худруком, явлен процесс репетиции спектакля. Так, из всей сказки в пьесе остаются лишь следующие фрагменты: встреча Аладдина и Магриба, сцена Базара, сцена купания царевны Будур, сцена сватовства и свадьбы, захват Магрибом лампы и царевны, счастливый конец. При этом создается впечатление, что в пьесе ничего не пропущено по сравнению с оригинальной сказкой. Такой эффект достигается за счет того, что сказка входит и в репетиционные сцены.

Помрук, актриса, претендующая на роль матушки Аладдина, объясняя одному из актеров свою роль, рассказывает о том, что произошло до начала действия пьесы. В данном случае драматург использует известный прием системы Станиславского, когда актер должен рассказать те предлагаемые обстоятельства, в которых находится исполняемый им персонаж. Что же касается текстологической стороны анализа этого эпизода, то драматург значительно сокращает оригинальный текст, приближая его к современному звучанию и делая его более эмоциональным. В дальнейшем автор инсценировки часто будет использовать прием рассказа о случившемся. Так, в пьесе нет сцены, где Аладдин попадает в пещеру с драгоценностями, но на базаре торговцы и горожане рассказывают матушке о том, как Магриб заманил ее сына в пещеру и что там произошло.

Соединяя различные фрагменты между собой, драматург применяет разнообразные композиционные приемы. Так, например, для решения технически сложной сцены провода каравана верблюдов с рабами и невольницами к Султану драматург прерывает действие: Джин предлагает отчаявшемуся Худруку объявить антракт, за время которого и осуществится невозможная в реальности операция. В этом эпизоде сказочный и реальный планы пьесы окончательно пересекаются, и дальнейшее действие сказки практически не прерывается репетиционными моментами.

Во втором действии Худрук появляется лишь дважды на очень короткое время: в первом случае он рассказывает молодым актерам о восточной свадьбе, во второй же раз появление Худрука предваряет кульминацию пьесы — сцену, где старый Магриб требует, чтобы Будур стала его женой. Худрук появляется и в самом финале пьесы, прощаясь со зрителем.

Образ Худрука имеет важную композиционную функцию, так как он совмещает в себе черты режиссера, дающего указания актерам, и традиционного персонажа от автора, повествующего о том, что невозможно показать средствами театра. Кроме того, в качестве актера труппы он постоянно перевоплощается то в Султана, то в Джина, и таким образом, этот образ соединяет реальный и сказочный планы пьесы.

Эпизод, следующий после антракта, когда рабы и верблюды уже доставлены во дворец, — это свадьба. В отличие от «Рассказа про Ала ад-Дина и волшебный светильник», где эпизод свадьбы героя и госпожи Бадр аль-Будур описан с восточной тщательностью, с упоминанием малейших нюансов процесса, которые не могут быть перенесены на сцену в связи с ее строгими законами, в пьесе Худрук объясняет актерам, как нужно играть восточную свадьбу:

«Худрук. Свадьба на Востоке — обряд почти театральный. Невеста танцами должна понравиться жениху и гостям. А жених не только не должен хватать невесту, или как-то еще выражать свои чувства, а вести себя достойно и умеренно» [А. Ю. Анисимов, 1995, с. 16].

Последующее развитие действия связано с магрибинским колдуном (в восточной сказке) или Магрибом (в пьесе А. Ани-

симова). Восточная сказка, со свойственной ей тщательностью и велеречивостью описания событий, рассказывает о путешествии колдуна в свою страну, о том, как он узнал, что Ала ад-Дин жив, и о его возвращении в город, где происходят основные эпизоды сказки. В пьесе Магриб появляется сразу после свадьбы Аладдина и Будур, чтобы заполучить волшебную лампу, а также построить счастье молодых.

В пьесе А. Анисимова царевна становится активной героиней. Можно сказать, что именно сцена, где царевна дает отпор похитившему ее Магрибу, является основной в раскрытии характера царевны Будур, ей присущи не только красота и детская наивность, с которой она объяснялась в любви со своим женихом, за наивностью оказываются скрыты царская гордость, ум, находчивость и даже смелость. Не всякая царевна сможет так разговаривать со своим похитителем:

«Будур. Я Царевна Будур! Я не собираюсь готовить обед и мыть посуду. Нашел дуру чесать пятки старому сморчку! Ты, старый урод, должен сам развлекать меня. Где мои невольницы и рабы? Почему они не улаждают меня пением и танцами?» [там же, с. 22].

В этом эпизоде также проявляются вредный характер и глупость «противного старикашки» [там же, с. 21]. Он в прямом смысле пляшет по указу молодой девчонки, и ничего не предпринимает, имея на руках волшебную лампу.

Старый колдун, в начале пьесы представлявшийся всемогущим, в этой сцене оказывается просто зловредным и, действительно, глупым, становясь посмешищем не только для рабов, но и для самой царевны, которая чувствует силу своего ума.

Отличие от оригинальной сказки, где Ала ад-Дин убивает колдуна, в пьесе Магриб остается живым, но побежденным морально. Можно даже говорить о становлении новой традиции в современной русской сказочной драматургии, когда основной антагонист остается в конце сказки живым.

Итак, тщательно выбирая эпизоды, из которых будет строиться композиция пьесы, драматург сохраняет последовательность фрагментов в сюжете, выбирая при этом лишь те, которые могут иметь воплощение на сцене. Зачастую ключевые эпизоды оригинальной сказки опускаются в пьесе, но на их

место выдвигаются проходящие, не имеющие важного композиционного значения фрагменты, приобретающие в пьесе совершенно иное звучание.

А. Анисимов также избегает изображения процесса перемещения героев во времени и пространстве, однако в том случае, когда перемещение необходимо, он использует иные приемы, чем автор «Царевны-лягушки»: прерывание действия сказки репетиционным моментом, рассказ о случившемся, вставными номерами (например, песня Магриба после кульминационной сцены Магриба и Будур и т.д.).

Л. Филатов в своей известной театральной сказке «Про Федота-стрельца, удалого молодца» (1987) также не изображает перемещений героев, однако связывает эпизоды более привычным для современной русской драматической сказки способом — вводит персонаж от автора — Потешника, который повествует о том, что невозможно показать, связывая таким образом разноплановые эпизоды пьесы.

О композиции пьесы «Про Федота-стрельца, удалого молодца» нужно сказать, что драматург достаточно близок к оригинальному варианту сказки «Пойди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что», хотя стоит отметить и некоторые отклонения, которые, в общем, только заостряют конфликт пьесы.

Так, в отличие от оригинальной сказки, где жена Федота сама ткет ковер для продажи, в пьесе «шитый золотом ковер» является первым испытанием Федота. Филатов убирает эпизод, где жена предлагает Федоту сменить род деятельности, так как дополнительный диалог замедлил бы довольно живо развивающееся действие.

Эпизод народной сказки, где царь приказывает собрать «к походу старый гнилой корабль, нагрузить его провизией на шесть лет и посадить на него пятьдесят матросов — самых распутных и горьких пьяниц» [Народные русские сказки, 1982, с. 291], а Федот садится на этот корабль уже вместе с оленем и плавает всего десять дней, обведя, таким образом, царя и коменданта вокруг пальца, в пьесе трансформируется. Он обретает новое место, заменяя пеший поход «туда — не знаю куда» «за-морским походом», в котором соединяются два эпизода оригинальной сказки: ложный поход на корабле за оленем-золотые рога и главное путешествие за неизвестным предметом.

В отличие от оригинальной сказки, где царь дает Федоту два задания, из которых второе не под силу даже стрельцовой жене, в пьесе Л. Филатов следует сказочному правилу троичности: царь задает стрельцу три задания, из которых самым сложным является третье. Однако оба непосильных задания, как в оригинальной сказке, так и в пьесе, сводятся к следующему: Федот должен добыть «то-не знаю что», которое в пьесе Л. Филатова обозначено как «То-Чаво-На белом свете-Вообще-Не может быть» [Л. Филатов, 1992, с. 32].

Добыв то, что было нужно, Федот возвращается домой. Но и здесь пьеса расходится с оригинальной сказкой не только в способе перемещения Федота, но и в количестве эпизодов. Народная сказка, следуя своей логике, предлагает стрельцу перенестись на место с помощью волшебного помощника Шмат-разума и далее позволяет герою извлечь из создавшейся ситуации максимум возможностей, в данном случае, герою даются три волшебных предмета: ящичек, из которого появляется сад «с цветами и дорожками», топор, с помощью которого можно быстро сделать целый флот («Сто разов тяпнул — сто кораблей сделал» [Народные русские сказки, 1982, с.301]), рог («... затрубил в один конец — тот час войско явилось: пехота и конница, с ружьями, с пушками, с знаменами...» [там же, с.301]). Прибыв домой, Федот использует приобретенные диковинки для обустройства его жизни с женой и борьбы с королем. Интересно, что Шмат-разум остается у Федота и помогает ему построить дворец. На этом сказка забывает о нем.

Что же касается пьесы Л. Филатова, то драматургическая форма не позволяет воспроизвести все, что предлагает сказка народная. Герой пьесы также использует «То-Чаво-Не может быть», чтобы добраться домой, однако здесь волшебные свойства найденного чуда используются не настолько полно, как в оригинальной сказке: Федот добирается домой вполне обычным способом, тем, которым он и попал на остров, то есть по морю. Пьеса, конечно же, пропускает все эпизоды, связанные с приобретением героем чудесных вещей и последующим их использованием: действие движется к развязке, становясь все более напряженным, и любые дополнительные сюжетные ходы только затрудняют его.

В отличие от народной сказки, где сражаются королевское войско и тут же созданное войско стрельца, и которая заканчивается смертью короля и воцарением Федота, в финале пьесы Л. Филатова – народное восстание, свержение царя и пир, также традиционный для народной сказки, который устраивается Тем-Чаво-Не может быть.

Таким образом, сравнив композицию двух сказок, можно утверждать, что Л. Филатов использует только сюжетную канву народной сказки, эпизоды которой он варьирует в зависимости от хода сюжета и идеи, меняя местами или исключая из композиции некоторые части.

Однако помимо эпизодов, взятых из народной сказки, автор вводит в пьесу дополнительные части, связанные с дипломатическими переговорами царя и его попытками выдать замуж царевну. Таким образом, в пьесе усиливается политическая линия, чего, конечно, не было и не могло быть в фольклорной сказке.

В композиции пьесы два эпизода, связанные с дипломатическими переговорами царя расположены зеркально: один – в начале произведения, в экспозиции, другой – в конце, перед развязкой. Они связаны между собой и отдельной сюжетной линией: если в начале пьесы царь ведет переговоры с английским послом, а также говорится об испанском и немецком атташе, то в конце появляется посол «людоедского племени», причем из реплик героев понятно, что в царском дворце побывали уже послы из самых разных стран.

При такой расстановке сил, помимо традиционного конфликта добра и зла, в пьесе Л. Филатова присутствует дополнительный конфликт – политический, представленный двумя лагерями: правящая власть (царь и его «сподвижник» генерал) и оппозиция (нянька и царевна, спорящая с царем по поводу своих личных предпочтений). Следовательно, в пьесе помимо основного сюжета существует дополнительная сюжетная линия. Две линии объединены не только образом царя, но и образом царевны, которая мечтает выйти замуж за Федота. Оба конфликта разрешаются в финале.

Итак, подводя итог сюжетно-композиционному анализу пьесы Л. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца», можно утверждать, что автор использует сюжетную основу на-

родной сказки для выражения собственных идей, исключая и добавляя эпизоды соответственно новой концепции и изменяя, таким образом, композицию исходного произведения. Эпизоды выбираются не только по принципу соответствия авторскому замыслу, но и согласно законам сценичности. Так, из пьесы убираются эпизоды, которые могли бы «затянуть» развитие действия.

Л. Филатов использует довольно стандартный способ связи эпизодов между собой, вводя персонаж от автора — Потешника, который своим появлением предваряет каждый новый эпизод, комментируя то, что будет происходить.

Анализ монтажа эпизодов пьес «Царевна-лягушка» Г. Соколовой, «Репетиция сказки» А. Анисимова и «Про Федота-стрельца, удалого молодца» Л. Филатова показывает, что в пьесах, написанных по мотивам оригинальных сказок, авторы могут по своему усмотрению, а также исходя из тематики и проблематики произведений или сценических условий, как выбирать ключевые эпизоды оригинальной сказки, исключая при этом менее важные, так и варьировать исходные эпизоды, добавляя к ним авторские нововведения. При этом способы стыковки эпизодов многообразны: это и введение дополнительного персонажа от автора, и прерывание действия сказки другим, параллельным действием, и стандартная смена картин.

Список литературы

Анисимов А. Ю. Репетиция сказки (Сценическая композиция на тему «Аладдин и волшебная лампа» из «Сказок тысячи и одной ночи»). М., 1995 (авторский экземпляр).

Народные русские сказки. Из сборника А. Н. Афанасьева. М., 1982.

Соколова Г. Царевна-лягушка (Пьеса по мотивам русских народных сказок). М., 1984.

Филатов Л. А. Про Федота-стрельца, удалого молодца. Сказка для театра (по мотивам русского фольклора). Лыткарино, 1992.

Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999.

Халиф на час. Избранные сказки, рассказы и повести из «Тысячи и одной ночи». М., 1986.

ТЕСТИРОВАНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ВОСПРИИМЧИВОСТИ АКТЕРА И РЕЖИССЕРА

В традиционных исследованиях эмоциональной восприимчивости практически отсутствуют тесты, основанные на слуховом восприятии. Этот пробел восполняет звуковой психоакустический тест, разработанный В. Морозовым, автором и исследователем понятия «Эмоциональный слух».

Тест на эмоциональный слух используется для выявления эмоциональной восприимчивости в различных областях художественного творчества.

Ключевые слова: эмоциональная восприимчивость, слуховое восприятие, художественное творчество, одаренность.

I. Avtushenko. THE MODERN METHODS OF EMOTIONAL PERCEPTION TESTING OF ACTORS AND DIRECTORS

The article is about a certain phenomenon that can be called an “emotional ear”, which plays an important role in the interaction between actors. The term itself dates back to 1985 when it was introduced by professor Vladimir Morozov.

When on stage, the actors not only listen to the partners’ text, they try to perceive and percept the implied part of it, which is written between the lines. And what they do is react to that very vibe of the implicit. Perception as a part of communication can be more active than the act of reciting itself. The ability to listen plays an important role in acting on stage, because it creates genuine interaction.

Key words: emotional sensibility, auditive impression, art, talent.

Современные способы тестирования эмоциональной восприимчивости базируются на взаимосвязи эмоциональных состояний с различными психофизическими характеристиками человека. Эмоциональный слух одна из характеристик эмоциональной восприимчивости человека. До недавнего времени в науке

* Автушенко Ирина Анатольевна — доцент кафедры сценической речи Российского университета театрального искусства-ГИТИС, e-mail: avtushenko-irina@yandex.ru.

делался акцент на изучение зрительных, пространственно-изобразительных, кожных характеристик, слуховые же исследовались в меньшей степени.

Так, исследования эмоциональных состояний с помощью цветового тестирования предпринял во второй половине XIX века немецкий психолог и физиолог В. Вундт. Свой анализ цветовых характеристик эмоций ученый начал с пронизательного замечания И. Гёте о том, что смотрящий через цветное стекло человек как бы отождествляет себя с цветом, и его глаз и дух настраиваются в унисон. Далее Вундт приводит высказывание Гёте о цветовых тонах. Поэт назвал цветовые тона от красного до зеленого положительной стороной цветового круга, а от зеленого до фиолетового – отрицательной стороной. Первым, по мнению поэта, присущ положительный или возбудительный чувственный тон, а вторым — подавляющий или отрицательный. Подтвердив художественный опыт Гёте естественнонаучным, В. Вундт дает тщательный анализ цветовых эквивалентов различных эмоций. Он утверждает, что крайним концам спектра соответствуют противоположные в основной своей тенденции знаки эмоций. При переходе от красного конца спектра к фиолетовому изменяются характеристики эмоций.

Теоретические исследования, разработка методик и техники тестирования эмоциональных состояний после В. Вунда были продолжены Роршахом (Rorshach, 1951), Т. Обанаи и Т. Мацуока (Obonai, Matsuoka, 1956), Г. Фрилингом (Frieling, 1968), М. Люшером (Luscher, 1974). Цветовой тест Люшера использовал в св А. Эткинд (1979). На основе полученных А. Берзницкасом (1980) цветовых рядов был разработан алгоритм распознавания соответствующих эмоциональных состояний, который был применен на практике для определения и контроля эмоциональной динамики у спортсменов и у больных инфарктом.

Зависимость цветочувствительности человека от его эмоционального состояния использовали в своих исследованиях Э. Дорофеева и М. Берман (1969). Предложенный ими метод измерения эмоциональной реакции на образ выявил, что при воспоминаниях приятного свойства усиливается чувствительность в красно-оранжевой гамме спектра, а неприятные воспоминания повышают чувствительность к сине-зеленой его части.

Пространственному изображению положительных и отрицательных эмоций посвящены экспериментальные исследования М. Винтерер. Изображения положительных эмоций отличаются большей расчлененностью, пространственной раскрытостью и направленностью вовне и вверх. В исследовании аффективного тона линий, произведенном Х. Лундхольм, также показано, что в выражении положительных и отрицательных эмоций имеется различное соотношение острых углов в общей структуре линий. Так, отрицательному чувственному тону соответствует доминирование острых углов (Lundholm, 1912). В экспериментальных исследованиях М. Осориной показано, что положительному чувственному тону соответствует плавность линий, а отрицательному тону, как и в экспериментах Х. Лундхольм, отвечает явно выраженная угловатость пространственных линейных тонов. Ф. Вексельман показал, что положительные эмоции пространственно выражаются по преимуществу направлениями вверх и наружу, а отрицательные — вниз и вовнутрь, что особенно характерно для эмоции страха.

Наряду с изучением цветовых характеристик эмоциональных состояний, В. Вундт первым начал исследования и слухового восприятия эмоций. Он указал на связь эмоциональных состояний со звуковысотными и тембровыми характеристиками. В связи с этим ученый охарактеризовал экспрессивные возможности разных музыкальных инструментов в зависимости от звуковысотной организации производимых ими звуков. Внутреннюю связь актерского выражения эмоциональных состояний с музыкой много позже ощущал и К. Станиславский. Внутреннюю жизнь актера он называл «музыкой чувства», которую нужно «пропеть» словами роли [К. С. Станиславский, 1955, с. 151]. В. Вундт отмечал особую (недооцененную, по мнению ученого) роль слухового восприятия эмоций. Исходя из этого, В. Вундт дает свое описание связи тонов различной высоты с различными эмоциональными состояниями человека. Чувства удовольствия В. Вундт связывал со слуховым диссонансом, а чувства удовольствия — с консонансом и гармонией.

Исследования продолжились почти через сто лет после В. Вундта. Г. Котляр (1977) показал, что разным эмоциям соответствуют различные акустические средства выражения. Ученый нашел, что

акустически-слуховые средства выражения страха, гнева и горя отличаются большей эффективностью, чем акустически-слуховые средства выражения радости. По результатам исследований опознаваемость на слух отрицательных эмоций в среднем выше 80%, а различение эмоции радости равна лишь 54% (Котляр. 1977).

Применялись различные методы тестирования эмоциональной восприимчивости и в театральной школе. Наиболее последовательно это происходило в ЛГИТМиКе (СПбГАТИ), где с 1974 по 1994 годы существовала Лаборатория психологии актерского творчества. Исследования велись совместными усилиями психологов и театральных педагогов¹. Наиболее существенные описания методов тестирования эмоциональной отзывчивости и экспрессивности представлены в исследовании Н. Рождественской «Диагностика актерских способностей».

В упомянутой работе Н. Рождественская, активная участница работы Лаборатории, приводит описание различных методов тестирования эмоциональной отзывчивости и экспрессивности.

В. Кочнев, исследуя абитуриентов актерского отделения ЛГИТМиКа, студентов третьего курса и профессиональных актеров, опирался на метод регистрации кожно-гальванических

¹ Эти поиски основывались с одной стороны, на общих положениях теории способностей, разработанной в трудах отечественных психологов (С. Л. Рубинштейна, Б. М. Теплова, К. К. Платонова, Н. Л. Лейтеса, Т. И. Артемьевой, В. Д. Шадрикова, Э. Л. Голубевой и др.), с другой стороны, — на критериях профессионализма актера, высказанных известными режиссерами А. В. Эфросом (1979), А. А. Гончаровым (1980), О. Н. Ефремовым (1986), Ю. Й. Мильгинисом (1986), Г. А. Товстоноговым (1989), М. З. Левитиным (1981), Р. Р. Стурра (1986), Л. А. Додиним (1986), М. А. Захаровым (1988), в статьях театральных педагогов Б. В. Зона, И. Э. Коха (1973), Р. С. Агамирзяна (1973), С. В. Гиппиуса (1973), Ю. А. Завадского (1974), Л. С. Вивьена (1975), Б. Е. Захавы (1976), Я. С. Хамармера (1976), В. К. Монюкова (1979), З. Я. Корогодского (1986), О. П. Табакова (1986), В. В. Петрова (1986) и др. Опыт ученых, в разное время занимавшихся изучением актерских способностей, Л. С. Выготского (1936), П. М. Якобсона (1936), П. В. Симонова, В. Л. Дранкова (1974, 1983), Л. Ш. Тальяна (1974), Р. Г. Натадзе (1974), Н. В. Рождественской (1972, 1974, 1986), А. Л. Гройсмана (1982, 1986), В. И. Кочнева (1983, 1985), Е. Колчина (1986, 1992), С. Маркуса, Х. Някшу (S. Marcus, Ch. Neasu, 1972, 1976), А. Вилье (A. Villiers, 1942), Р. Тафт (R. Taft, 1961), Е. Дар и Ж.-К. Венау (E. Dars et J.-C. Benoit, 1964), П. Бюгар (P. Bugard, 1971), Д. Миксон (D. Mixon, 1983), Ш. Маст (Sh. Mast, 1986) использовался в научной работе лаборатории [см.: Рождественская Н. В., 2005, с. 39, 47].

реакций (Симонов, 1962). В эксперименте использовались воображаемый и реальный удары электрического тока. Эти эксперименты не учитывали художественно-эстетический характер сценических чувств, которые не могут быть сведены к измерению одних лишь вегетативных реакций. Парадокс художественной эмоции в том, что для артиста на сцене страдание — радость, а наивысшая точка страдания — счастье.

Е. Колчин продолжал изучение эмоционального реагирования на воображаемую эмоциогенную ситуацию с помощью измерения частоты сердечных сокращений (ЧСС). Однако эти исследования нуждаются в дальнейшей проверке. П.Симонов с группой сотрудников, исследовавший по ЧСС студентов старших курсов ГИТИСа, получил противоречивые результаты и пришел к выводу, что этот метод может быть использован с большими оговорками.

В 1976 году Н. Суворова адаптировала метод измерения цветового зрения, использованный Э. Дорофеевой (1970) в исследованиях эмоциональной возбудимости на образ. Исследования студентов-актеров по методу Суворовой позволяли судить о подвижности эмоциональных реакций при смене представляемых ситуаций.

Для выявления творческого потенциала личности применялся тест Роршаха. В частности, он позволяет характеризовать и такие качества, как эмоциональность, степень контроля, способность к сопереживанию. Исследование проводилось на основе ассоциаций, возникающих при восприятии черно-белых или цветных пятен неопределенной формы. Ответы исследуемых позволяли сделать выводы об индивидуальных особенностях «воспринимающего воображения».

Поиски способов диагностики одаренности абитуриентов театральных вузов велись и в ГИТИСе (РАТИ). Е. Шангина в своем исследовании собрала и проанализировала различные методы выявления компонентов актерских и режиссерских способностей. Одним из специфических показателей эмоционально-волевой характеристики личности абитуриента Шангина называет глубину эмоциональных реакций, включая в эту характеристику такие качества, как: чувство сострадания, эмпатию, чуткость, острую внимательность к происходящему. Предлагая различные упражнения,

задания-«провокации», своеобразные вопросы-«манки», «художественные тесты» для выявления вышеперечисленных качеств, Шангина, тем не менее, утверждает, что показатель эмоциональной отзывчивости абитуриента нуждается в дальнейшем научном изучении, необходимо разрабатывать более эффективную систему оценок [Е. Ф. Шангина, 1987, с. 149].

Следует подчеркнуть, что в этих исследованиях практически отсутствовали звуковые, психоакустические тесты. Активная разработка методов определения эмоционального состояния человека по речевому сигналу началась в семидесятые годы в сотрудничестве группы ученых НИИ «Дальняя связь» под руководством В. Галунова и кафедры сценической речи ЛГИТМиК. В 1974 г. состоялся Всесоюзный симпозиум «Речь и эмоции», а в 1978 — «Речь, эмоции и личность». Среди опубликованных материалов симпозиумов — доклады зав. кафедрой сценической речи, профессора А. Куницына и доцента кафедры В. Тарасова. Исследованию зависимости характеристик речевого сигнала от эмоционального состояния говорящего посвящены работы В. Попова с соавторами, А. Лукьянова и М. Фролова, Р. Баевского, А. Тищенко, В. Галунова, В. Манерова [В. А. Попов, П. В. Симонов, А. Г. Тищенко, М. В. Фролов, Л. С. Хачатурьянц, 1966, с. 974–983; см. также: А. Н. Лукьянов, М. В. Фролов, 1970; Р. М. Баевский, 1970].

Для экспериментальных исследований использовалась речь человека-оператора, обеспечивающего космический полет. Специфика работы человека-оператора предполагает почти полное отсутствие ложных эмоциональных проявлений в речи, ее естественность. В условиях выполнения сложного и ответственного задания единственным источником, определяющим состояние человека-оператора, являются его речевые сообщения. Исследование ряда параметров семантической и спектральной структуры его речи дают возможность выявить уровень эмоционального напряжения. Особенности речи человека-оператора рассматривались в различных состояниях: эмоционального возбуждения, утомления, депрессии, напряженности.

Речь оператора в состоянии *повышенного эмоционального возбуждения* характеризовалась возрастанием среднего уровня речи на 3,5-6,0 дБ; увеличением темпа речи на 15-20%; возрастанием динамического диапазона частоты основного тона на 35-70%;

перераспределением спектральной энергии в область более высоких частот. Другими словами, оператор говорил громче, быстрее, энергичнее и выше, чем обычно.

В состоянии *утомления* резко снижалась инициативность оператора в ведении радиообмена. Увеличивалось количество ошибок в восприятии и передаче речевых сообщений, появлялись длительные паузы и повторы. Темп приема и передачи информации снижался на 15-45%. Резко увеличивалось время ответной речевой реакции (на 25-70%) и время готовности к выполнению задания (на 35-140%). Темп речи утомленного оператора снижался за счет увеличения продолжительности пауз и ударных гласных звуков. Уровень речи снижался на 2,5-3,5 дБ, а основной тон голоса — на 5-15%.

При *депрессии* объем речевых комментариев обычно снижался до минимума. Операторы эпизодически пытались объяснить причины невыполнения задания, либо вообще молчали. Уровень речи и основной тон были снижены, темп речи был близок к нормальному индивидуально-присущему значению.

При возникновении *аварийных ситуаций* уровень речи в ряде случаев дополнительно возрастал на 8-12 дБ, а основной тон на 140-210%. При сильных эмоциональных переживаниях у ряда операторов появлялся тремор голоса и заикание.

Наряду с этим, в практике расследования причин авиационных катастроф встречались случаи, когда в сложной аварийной ситуации летчики продолжали вести репортаж разборчиво, ровным голосом, без явных признаков эмоциональной окраски. Даже отмечались случаи, когда на вопрос: «Как самочувствие?», был спокойный ответ оператора «Нормально», а через 1,0-1,5 секунды наступал ортостатический коллапс². Результаты наблюдений, делают вывод исследователи, указывают на многообразие речеголосовых форм отражения психического состояния оператора, хотя при этом, конечно, следует учитывать индивидуальные особенности речи операторов, условия работы, личные взаимоотношения [А. В. Никонов, В. А. Попов, 1975, с. 13–15].

² Ортостатический коллапс характеризуется резким снижением венозного возврата крови к сердцу с падением сердечного выброса и артериального давления, в основном, при вертикальном положении тела.

В спонтанной речи обычного человека в состоянии эмоциональной напряженности также выявлены изменения. Они связаны с повышением роли ведущего мотива деятельности. Говорящий стремится всеми средствами (вербальными и невербальными) повлиять на поведение слушающего, сформировать у слушающего соответствующее (желаемое говорящему) отношение к предмету речи. В речи возрастает количество различного рода усилительных частиц, логически выделенных средствами фразового ударения слов и т. д. В кинетическом поведении говорящего, делают предположение исследователи, должно при этом возрасти количество акцентирующих жестов, которыми, как правило, сопровождаются логически выделенные слова.

Возникает вопрос, отличается ли «смоделированная» актером эстетическая эмоция от жизненной, спонтанной? В 1988 г. на научно-практической конференции, которой завершался конкурс чтецов им. В. Яхонтова, доцент кафедры речи ЛГИТМиКа (СПбГАТИ) В. И. Тарасов проводил опрос педагогов сценической речи и актерского мастерства по проблеме взаимосвязи речи и эмоциональных переживаний. Из 39 респондентов: педагоги со стажем работы 1 год — 3 человека, 5 лет — 5 человек, 10 лет и более — 6 человек, 15 лет — 7 человек, 20 лет и более — 13 человек. Подавляющее большинство имеют большой опыт работы в театре в качестве режиссеров и актеров.

«На вопрос: Как вы считаете, отличаются ли сценические эмоции от жизненных? — Ответы распределились следующим образом: «Да, отличаются» ответило 34 человека, 2 человека сочли, что на сцене случается ситуация, когда возможна подмена сценических переживаний жизненными, 2 человека заявили, что сценические и жизненные переживания имеют много общего. Один человек на этот вопрос ответа не дал. Таким образом, полученные результаты говорят о том, что сценические переживания в творческом процессе актера невозможно спутать с жизненными» [В. И. Тарасов, с. 125]. Актер на сцене никогда до конца не сливается с образом, взаимопроникновение и взаимодействие определяют взаимоотношения актера-творца и актера-образа. Знаменитое шалапинское: «Это у меня не Сусанин плачет, это я плачу, потому что мне жаль его!» — подтверждает раздвоение актерского сознания в момент творчества [М. А. Чехов, т. 1, с. 125].

О сочувствии образу говорил и М. Чехов: «Актеры, играющие раздвоенным сознанием, с «сочувствием» вместо личных чувств, не устают, наоборот, они испытывают прилив новых сил, оздоравливающих и укрепляющих» [там же, т. 2, с. 215]. Чем ярче, полнее актер воплощает на сцене страдания героя, его гнев, горе, тем большее наслаждение он испытывает как художник. Можно ли в связи с этим сказать, что сценические переживания менее искренние и органичные? «Истина страстей и правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» — эта пушкинская формула выразила не только законы драмы, но и сущность психологического театра [А. С. Пушкин, 1961, т. 7, с. 213].

Может быть, сценические переживания глубже, полнее, разнообразнее, чем в жизни? Вот как на этот вопрос ответили участники уже упомянутой конференции. 19 человек ответили «Нет», 10 ответили «Да». Остальные дали неопределенные ответы [В. И. Тарасов, с. 125]. В. И. Тарасов комментирует полученный результат следующим образом. Сценические переживания включают такую характеристику, как «заразительность», поэтому есть основания говорить, что сценические переживания ярче, полнее, глубже и разнообразнее, чем жизненные. Но все же, 19 участников ответили иначе. Почему? Проведенный исследователями анализ показывает, что зависит подобный ответ от опыта: личного и сценического. Большинство педагогов, ответивших: «Нет, не считаем», имели большой опыт работы на сцене, а их педагогический опыт приближался к двадцати годам. Вероятно, в своих ответах, по мнению В. Тарасова, они исходили из предположения, что умением наблюдать все тонкости эмоциональных переживаний, а также сочувствовать и сопереживать, обладают преимущественно те, кто способен к глубоким и разнообразным переживаниям в жизни [там же, с. 125–126]. Таким образом, жизненные чувства — «первичные», и сценические — «повторные» (по определению К. Станиславского), различаются происхождением, но рождаются они из естественной природы артиста, его эмоционального опыта. «...Сколько бы вы ни играли, что бы ни изображали, всегда, без всяких исключений вы должны будете пользоваться собственным чувством! Управлять им! Нарушение этого закона равносильно убийству артистом исполняемого им образа, лишению

его трепещущей, живой человеческой души, которая одна дает жизнь мертвой роли» [*К. С. Станиславский*, 1954, т. 2, с. 227].

А. Куницын, участвовавший в экспериментах по моделированию эмоциональных состояний, ссылается на исследования академика П. Симонова. Метод физических действий использовался им как весьма результативный способ моделирования эмоций. Серия экспериментов, в которых приняли участие актеры театра «Современник» и ученики театральной студии Московского библиотечного института, убедили группу исследователей во главе с П. Симоновым, что в сценических ситуациях возникает подлинное эмоциональное напряжение [см. об этом: *А. Н. Куницын*, 1975, с. 41].

Анализ смоделированной актерами эмоциональной речи показал, что мелодия основного тона и диапазон ее вариаций, а также сила звука и темпо-ритм речи значительно изменяются в зависимости от типа и силы эмоции.

В ходе экспериментов по изучению жизненной и смоделированной эмоциональной речи выяснилось, что невозможно фиксировать интонационно-мелодические характеристики эмоциональной речи только на основе спектральных и интонографических измерений. Многочисленными исследованиями доказано (*А. Лукьянов*, *М. Фролов*; *Л. Цептелис*), что электроакустические измерения речевого сигнала не позволяют определить, переживает ли говорящий эмоцию, или лишь имитирует ее речевое выражение. Необходимо более тонкое средство анализа. По утверждению ученых, таким средством может являться только слуховой аппарат человека [*В. И. Галунов*, *В. Х. Манеров*, *В. И. Тарасов*, 1964, с. 80].

Анализ эмоционального состояния говорящего базируется на двух составляющих звуковой речи: вербальной (семантической) и невербальной (экстралингвистической). Известно, что экстралингвистические компоненты звуковой речи могут указать на состояние говорящего вне зависимости от семантической стороны сообщения. В экспериментах *В. Морозова* и *А. Пашиной*, связанных с распознаванием эмоционального состояния личности по голосу на основе его звучания, была разрушена семантическая составляющая эмоционально-окрашенной фразы. Достигалось это протяжкой магнитной ленты в обратном направлении. На основе слухового восприятия сохранившейся экс-

тралингвистической информации испытуемым предлагалось определить эмоциональный контекст (ЭК) высказывания. Исследования показали, что распознавание ЭК по экстралингвистической составляющей звуковой речи происходит с достаточно высокой степенью надежности и связано с показателем эмоционального слуха [А. Х. Пашина, В. П. Морозов, 1990, т. 11, №3; А. Х. Пашина, 1991, №1].

В. Морозовым предложен звуковой метод измерения чувствительности эмоциональной сферы человека на основе слухового восприятия. В основе метода – оценка эмоционального слуха (в дальнейшем ЭС) с помощью теста, разработанного В. Морозовым. Изобретение имеет патент №2221487 Федеральной службы по интеллектуальной собственности РФ от 2002.10.01 и признано во всем мире. Процедура исследования ЭС позволяет с достаточной степенью объективности определить способность человека к адекватному восприятию эмоциональной интонации и количественно оценить эту способность в баллах. Кроме того, тест предполагает проявление моторной реактивности и аффективной памяти, т.к. требует мгновенного эмоционального отклика, и поэтому может быть чрезвычайно эффективен для выявления актерских способностей.

В. Морозовым предложено три формы тестирования: речевая, вокальная, инструментальная. Для оценки ЭС применяются эмоционально окрашенные фрагменты звуковой речи, пения, музыки. Все они получены методом актерского моделирования, т. е. имитацией естественной эмоциональной окраски речи, пения музыкальных отрывков профессиональными драматическими артистами, певцами, музыкантами. Обследуемому человеку (слушателю) предъявляется серия полученных подобным образом эмоционально окрашенных звуковых сигналов в магнитозаписи. Испытуемый должен опознать эмоциональный контекст каждого из сигналов, причислив их к одной из категорий эмоций, выраженных артистом при записи. Чувствительность ЭС оценивается как доля правильно опознанных эмоциональных сигналов (в процентах) по отношению ко всем прослушанным.

При оценке активного ЭС испытуемый воспроизводит собственным голосом или инструментальными средствами звучание заданных ему эмоционально окрашенных фрагментов речи,

пения или музыки. В дальнейшем определяется точность воспроизведения эмоционального значения указанных звуковых фраз (фрагментов) методом экспертно-аудиторских оценок. При этом экспертно-аудиторскую бригаду формируют из лиц, обладающих ЭС с оценкой не менее, чем 85%. За уровень активного ЭС обследуемого, точнее, его речевой, вокальной и инструментальной разновидностей, принимают соответственно средние значения оценок всех членов экспертно-аудиторской бригады.

Необходимо подчеркнуть, что смоделированные эмоциональные состояния, звучащие в тесте, следует считать идентичными жизненным на основании ряда экспериментов с профессиональными актерами. Метод физических действий получил физиологическое обоснование в работах П. Симонова и результативно применялся им для моделирования эмоций [см.: Журн. высшей нервной деят-ти. 1964, вып. 2, с. 204–210; 1966, т. 16, вып. 6, с. 974–983].

Заметим, что данный способ тестирования обладает рядом особенностей. ЭС у разных людей имеет разную психологическую, психофизиологическую и психоакустическую природу. Это связано с тем, что передача эмоций слушателю в эмоционально окрашенной фразе осуществляется разными акустическими параметрами звука голоса: а) самим смыслом слова; б) тембром голоса, который зависит от обертонов, — это *тембровый ЭС*; в) изменением высоты голоса или мелодикой речи — это *мелодический ЭС*; г) темпоритмической структурой фразы, т.е. чередованием длительностей ударных и безударных слогов — это *темпоритмический ЭС*.

Разные люди при распознавании эмоций ориентируются на разные акустические свойства речевого сигнала. Во-первых, для некоторых людей эмоциональное содержание текста фразы может повлиять на оценку эмоциональной интонации данной фразы. Если во фразе есть слово «плакал», то это слово может склонить некоторых слушателей приписать данной фразе эмоциональное значение печали, если она произнесена нейтрально или даже с интонацией радости и т.п. Таким образом, эмоциональное словесное содержание фразы (в данном случае слово «плакал») выступает в роли своеобразной помехи, затрудняющей человеку задачу точно оценить реально звучащую интонацию речи.

Огромную роль это рассогласование смысла слова и интонации фразы играет в вокальном искусстве. Так, например, в романсе Шумана «Я не сержусь» слова певца «Я не сержусь, пусть больно ноет грудь, хоть изменила ты...» и т.д., сопровождаются отнюдь не смиренной, но наоборот – протестующей и негодующей интонацией музыкального сопровождения. Этот контраст между значением слова и интонацией широко используется в музыкальном искусстве как средство художественной выразительности, олицетворяющей две стороны человеческих взаимоотношений: формальную, зримую и истинную, потайную, в значительной степени подсознательную.

Однако развитый ЭС прекрасно различает две эти формы эмоционального выражения: словесную (формальную) и интонационную (реальную, выражающуюся в особенностях тембра голоса, мелодике, темпоритмике фразы и др.).

Во-вторых, опрос испытуемых показал, что значительная часть людей при оценке эмоционального значения (контекста) фразы ориентируется главным образом на характерные изменения тембра голоса говорящего, не придавая существенного значения смыслу слов. Это тембровая разновидность ЭС.

В-третьих, исследования показали, что следующая категория людей обращает внимание главным образом на мелодику речи, т.е. на характерные для разных эмоций изменения высоты голоса. Это мелодический ЭС.

В-четвертых, ряд испытуемых указывает, что при распознавании эмоций для них важным ориентиром являются темпоритмические особенности фразы, т.е. чередование ударных и безударных звуков. Это темпоритмический ЭС.

Распознавание эмоционального контекста может осуществляться слушателем и по совокупности всех вышеназванных признаков. Однако это не исключает важности решения: каким преимущественно типом ЭС обладает и пользуется обследуемый человек при распознавании эмоционального значения фразы.

Неоспоримым достоинством теста является отсутствие в нем фактора социальной желательности, который наличествует в тестах-опросниках. Кроме того, при повторном обследовании всякий раз необходимо вновь чутко вслушиваться в предложенный тест, в связи с его чрезвычайно тонкими эмоциональными оттен-

ками. Устойчивость восприятия и воспроизведения эмоциональной интонации фразы зависит от психологических особенностей человека — его внимания, тренированности слухового восприятия и природных возможностей нервной системы.

Важное научно-практическое значение теста состоит в возможности объективного определения психологического типа личности обследуемого человека: принадлежит он к «мыслительному» или «художественному» типу (по классификации И. Павлова). В. Морозов приводит результаты сравнительного исследования ЭС у людей, принадлежащих к двум различным категориям (по критерию художественный — мыслительный типы): а) абитуриенты Московской Государственной Консерватории (МГК) — «художники» и б) студенты Московского государственного социального университета «мыслители». Средний показатель уровня ЭС у представителей художественного типа личности — абитуриентов МГК — $73,4\% \pm 3,85$; у представителей мыслительного типа — студентов МГСУ — $67,8\% \pm 4,28$ [В. П. Морозов, 2008, с. 265].

Как уже отмечалось, тест на эмоциональный слух используется для выявления эмоциональной восприимчивости и выразительности в различных областях художественного творчества: хореография (Фетисова, Морозов), хоровое пение (Кузнецов, Морозов), оперный вокал (Морозов, Жданов). В семидесятые годы тест применялся в театральной педагогике в связи с диагностикой актерских способностей абитуриентов. В. П. Морозов и профессор кафедры сценической речи ЛГИТМиК (СПбГАТИ) Б. Муравьев провели исследования группы абитуриентов (89 человек), поступавших на отделение актёров театра драмы и кино в 1983 г. Сопоставление оценок приемной комиссии (по традиционным методам) с результатами тестирования ЭС абитуриентов, а также с оценками по специальности, полученными теми же лицами в процессе их обучения в институте вплоть до 1985 г., показывают взаимозависимость этих показателей [В. П. Морозов, Б. Л. Муравьев, 1985, с. 35–37].

Таким образом, для выявления творческого потенциала личности в психологии разработан и применяется комплекс разнообразных тестов, включающий в себя как традиционные, так и новые методики. Их применение позволяют выявлять и исследовать природу художественного типа человека. В театраль-

ной педагогике, как было показано выше, используются различные тесты для дополнительной информации о степени одаренности абитуриентов. Однако из всего комплекса тестов, следует выделить звуковой, психоакустический тест В. Морозова. Возможность исследовать способность к восприятию интонационно-мелодических характеристик эмоциональной речи позволяет выявлять абитуриентов с обостренной слуховой чувствительностью. Выдающийся драматург А. Островский считал это качество важнейшим для драматического актера. Для себя он квалифицировал актеров по двум параметрам: актер «по слуху» и актер «с глазу». Как известно, Островский отдавал предпочтение актеру «по слуху» и считал, что такой актер способен глубже проникать в замысел драматурга, более тонко выразить мысль автора в звучании, в речи.

Один из самых значительных режиссеров русского театра Г. Товстоногов, размышляя о критериях актерского и режиссерского дарования, восклицает: «Нам на помощь должна прийти наука. Этому мешает с одной стороны, наш скепсис и, с другой погруженность ученых в свои проблемы». В связи с этим, представляются интересными накопленные наукой методы выявления и способы развития эмоциональной сферы человека.

Список литературы

Галунов В. И., Манеров В. Х., Тарасов В. И. Слуховой анализ речи, полученной при использовании различных методов моделирования эмоциональных состояний // Речь и эмоции. Материалы симпозиума 11–14 ноября 1974 г. Л., 1975.

Куницын А. Н. Из опыта использования сценической методики в моделировании речевого выражения эмоциональных состояний // Речь и эмоции. Материалы симпозиума 11–14 ноября 1974 г. Л., 1975.

Морозов В. П. Искусство резонансного пения. М., 2008.

Морозов В. П., Муравьев Б. Л. Эмоциональный слух как критерий профотбора вокалистов и актеров // Вопросы методики для исполнительских отделениях музыкальных вузов страны. Клайпеда, 1985.

Никонов А. В., Попов В. А. Особенности структуры речи человека-оператора в стрессовых условиях // Речь и эмоции. Материалы симпозиума 11–14 ноября 1974 г. Л., 1975.

Пашина А. Х. К проблеме распознавания эмоционального контекста речи // Вопросы психологии. 1991. №1.

Пашина А. Х., Морозов В. П. Опознавание личности по голосу на основе его нормального и инвертированного звучания // Психол. журн. 1990. Т.11. №3

Попов В. А., Симонов П. В., Тищенко А. Г., Фролов М. В., Хачатурьянц Л. С. Анализ интонационных характеристик речи как показателя эмоционального состояния человека в условиях космического полета // Журнал высшей нервной деятельности. 1966. Вып. 6. См. также: *Лукьянов А. Н., Фролов М. В.* Сигналы состояния человека-оператора. М., 1970; *Баевский Р. М.* Физиологические изменения в космосе и проблема их автоматизации. М., 1970.

Пушкин А. С. О народной драме и о «Марфе Посаднице»: Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1961.

Рождественская Н. В. Диагностика актерских способностей. СПб., 2005.

Журн. высшей нервной деятельности. 1964, вып.2.; 1966, т. 16, вып.6.

Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 3

Тарасов В. И. Чувство речи.

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

Шангина Е. Ф. Выявление творческой одаренности будущих актеров и режиссеров. Дисс. на соискание ученой степени канд. наук. М., 1987.

ИСКУССТВО ГЕНРИ ИРВИНГА.
«КОЛОКОЛЬЧИКИ» — ДОЛГИЙ ПУТЬ К ПРИЗНАНИЮ

В статье идет речь о начальном этапе карьеры Генри Ирвинга (Джона Генри Бродрибба), актера и постановщика театра викторианской эпохи. В 1871 году, по приглашению Езекии Бейтмана, он начал работать в театре «Лицеум». Театр находился на грани упадка, когда постановка пьесы «Колокольчики» (пьеса Л. Льюиса, написанная по мотивам повести «Польский еврей» Эркмана-Шатриана) принесла моментальный и оглушительный успех театру и исполнителю главной роли губернатора Матиаса — Генри Ирвингу. В 1895 Ирвинг первым из английских актеров был посвящен в рыцари.

Ключевые слова: Генри Ирвинг, искусство, актер, театр викторианской эпохи, пьеса «Колокольчики».

**A. Fatianova. “THE BELLS” BY HENRY IRVING—
A LONG WAY TO FAME**

The article is about the first steps in the writing career of Sir Henry Irving, born John Henry Brodribb, an actor and a theatre manager in the Victorian era. In 1871 he began his work with the Lyceum Theatre under Hezekiah Bateman’s management. At that time the theatre was in financial decline, but the situation changed abruptly due to Irving’s immediate success as Mathias in “The Bells” staging, a version of Erckmann-Chatrian’s “Le Juif Polonais” by Leopold Lewis. In 1895 he received a knighthood, the first among English actors.

Key words: Henry Irving, art, an actor, the Victorian theatre, “The Bells”.

Ибо подобно тому, как «Тоска» всегда будет неразрывно связана с именем Сары Бернар, «Отелло» — с именем Сальвини, а «Миракль» с именем Рейнгардта, на свете был лишь один великий актер, раскрывший содержание

* Фатьянова Алина Булатовна — аспирантка кафедры истории зарубежного театра Российского университета театрального искусства - ГИТИС, alexandryna@mail.ru.

«Колокольчиков» и неразрывно связавший с этой пьесой свое имя, — Ирвинг.
Эдвард Гордон Крэг

В конце марта 1871 года на 291-м представлении «Двух роз» в театре Водевиль, в свой бенефис, Генри Ирвинг продекламировал романтическую поэму «Сон Юджина Арама» — о преступнике, которого многие годы преследует кошмар совершенного убийства. До этого момента, благодаря своему репертуару Джон Генри Бродрибб был уже признанным исполнителем ролей «светских негодяев», а после роли старого пройдохи Дигби Гранта в комедии Дж. Олбери «Две розы» его объявили одним из лучших характерных актеров Англии.

Но привлекали Генри Ирвинга более всего герои, заключающие в себе трагическую двойственность. «...Ирвинга всегда манили роли возвышенные, героические, трагедийные. Его привлекала патетика мелодрамы, сильные страсти, яркий контраст между добром и злом, красочные тирады монологов. Он мечтал о трагедиях Шекспира, где через столкновение мощных характеров и глубоких страстей вскрывались коренные вопросы бытия. Да и вообще, что такое «характерная роль»? Ирвинг считал бессмысленным этот термин: ведь каждая роль — характер» [*Л. Г. Мочалова, 1982, с. 56*]. И что еще более удивительно — благодаря приемам актерской игры Ирвинга происходила жанровая трансформация, и мелодрама приобретала черты трагедии. В тот вечер, когда Ирвинг читал поэму, среди зрителей был и Езекия Бейтман. Он предложил Ирвингу трехгодичный контракт на ведущие мужские роли в Лицеуме — с 15 фунтов стерлингов в неделю до 19 на третьем году. Перед тем, как подписать контракт, Генри поставил одно условие: Бейтман должен согласиться на постановку пьесы под названием «Колокольчики», которая только что была переведена с французского. Она игралась с большим успехом в Париже, и Ирвинг получил на нее права. Бейтман был готов на все, чтобы спасти свой театр и вывести на сцену еще одну из своих дочерей.

11 сентября 1871 года театр Лицеум открыла «Фаншетта, или Блуждающий огонек», вольная инсценировка известной повести Жорж Санд «Маленькая Фадетта». Постановка не имела успеха. Изабель, дочь Бейтмана, серьезная и религиозная девушка, абсолютно не смотрелась в роли влюбленной крестьянки.

От полного провала пьесу спасли лишь выразительные декорации Хоуза Крейвена, изображающие идиллические картины деревенской жизни, и жизнерадостная музыка, написанная специально для этой пьесы. «Фаншетта» была вскоре заменена поставленной на скорую руку версией «Записок Пиквикского клуба» Джеймса Олбери. Критикам постановка также не понравилась, они даже называли ее «объедки от Пиквика». И лишь гротескный Джингл в исполнении Ирвинга спасал спектакль. Он затмевал всех прочих персонажей. Даже Ливерпульский «Дикобраз» (Pogcupine) «улыбнулся» и дал небольшое описание персонажа Ирвинга: «Он превращал каждое появление своего героя в отдельное представление. Его быстрые гибкие руки ни на секунду не знали покоя, глаза интригана постоянно сверкали, острый язык не знал поражений. Все остальные персонажи были отброшены в тень Джингла» [*M. Bingham*, 1978, p. 82].

Бейтман уже подумывал о том, чтобы вернуться в Америку, взяв с собой и новоиспеченного актера труппы. Ирвинг почувствовал, что настал его час.

Леопольд Льюис сам предложил Генри Ирвингу свою пьесу «Колокольчики», написанную по повести Эркмана-Шатриана «Польский еврей». Одновременно он приносит пьесу Бейтману, который категорически отказывает.

Оригинальная повесть, созданная тандемом французских писателей Эмиля Эркмана (Émile Erckmann) и Шарля Луи Гратьена Александра Шатриана (Charles Louis Gratien Alexandre Chatrian), вовсе не была предназначена для сцены. И пьеса Леопольда Льюиса не представляла драматургической ценности, казалось, что этот «простой драматический этюд» никогда не оживет на сцене. Но французские антрепренеры увидели в этом материале задатки мелодрамы, и премьера состоялась в Theatre Cluny в 1869 году.

Роль эльзасского бургомистра исполнялась Тальеном и его приемниками — Б. К. Кокленом-старшим и М. Готом. Французские актеры увидели в бургомистре Матиасе среднестатистического эльзасца, который убил постояльца — польского еврея из чистой выгоды, и чьи страхи были основаны лишь на неизбежном крахе имиджа успешного и уважаемого буржуа. Его смерть, соответственно авторскому оригиналу, была следствием галлюци-

наций от с избытком выпитого белого вина. Матиас, с этой точки зрения, становился персонажем бальзаковской «Человеческой комедии», и мог быть сыгран в соответствующей манере.

Ирвинг взглянул на него иначе. Он переосмыслил суть главного персонажа: для него это был человек страдающий, но сумевший приспособиться к видениям, вызываемым его воображением. Преследуемый муками совести, он живет, день ото дня ожидая возмездия. Его обнаженные страхи должны были поразить публику.

Но между мечтой и реальностью возникли препятствия. Езекия Бэйтман был против заведомо проигрышной, на его взгляд, постановки. Дабы обойти данное Ирвингу обещание, он искал всевозможные отговорки, иронизировал над идеей Ирвинга сыграть стареющего бургомистра. Актеру было всего 33 года и он был худощавого сложения, — а каждый ведь знает, что бургомистры должны быть рыжие и дородные. Генри Ирвинг сохранял холодное спокойствие.

Предложенная Ирвингу версия была творением человека не принадлежащего к театру. Леопольд Льюис был адвокатом, но предпочел юридической практике карьеру драматурга. Его версия «Польского еврея» являлась чуть большим, чем перевод оригинальной повести, только обрамленный в форму диалогов между героями.

Случайный гость, одетый как польский еврей, входит в двери гостиницы, и Матиас, взволнованный видениями, вызванными на сеансе гипнотизера, падает в приступе; акт заканчивается тем, что Heinrich уходит за доктором: «Врача... скорее найдите врача». Чтобы заставить зрителя оставаться в напряжении, автор так и не дает понять, был ли Матиас настоящим убийцей или нет. Следуя французскому оригиналу, герой, будучи на грани отчаяния, убивает постояльца — польского еврея, остановившегося на ночь в его доме. И внезапная встреча с человеком, похожим на него, заставляет его вспомнить о давно забытом злодеянии.

Но долгий опыт доказал, что версия Лицеума и Ирвинга производила не меньшее впечатление на аудиторию, и оказывалась более захватывающей, чем стандартная мелодрама с интригующим сюжетом. Совершая убийство, герой Ирвинга действует как бы автоматически, будто движимый непреодолимой силой.

Это событие поворачивает судьбу Матиаса настолько, что он богатеет и со временем становится бургомистром. Но каждую секунду он помнит о произошедшем. Муки совести не отпускают его. В конце концов герой начинает существовать будто в двух мирах: реальном и созданном его воображением, где не переставая звенят колокольчики на шее лошади убитого им постояльца. Все чаще воображение берет верх над реальностью. В видении Матиасу кажется, что его судят и приговаривают к смертной казни. В этот момент мир иллюзорный берет верх над героем, и он погибает.

В оправдание антрепренера нужно упомянуть, что не только он считал пьесу слабой. Анонимный критик написал: ««Колокольчики» — плохая пьеса. Она скудно переведена и драматургически слаба. Единственное, что может быть интересным в раскаянии Матиаса, это прием, способ, который избирает актер, чтобы передать его» [ibid., p. 83]. Утверждение, с которым сложно поспорить.

В конце концов, даже Бэйтман поддался страстной вере Ирвинга в будущую постановку. К чести антрепренера нужно сказать, что, не ожидая успешного окончания дела, он окунулся в подготовку спектакля со всем своим американским оптимизмом и практической сметкой. Он поехал в Париж и привез мсье Сингла, который написал оригинальную музыку к французской постановке. Музыка считалась неотъемлемой и существенной частью мелодрамы, она использовалась, чтобы передать настроение, акцентировать внимание, как это делается сейчас на телевидении и в кино. «Тревожную музыку» из «Колокольчиков» позже рекомендовали другим постановщикам этой пьесы для придания «ужаса» спектаклю.

Езекия Бэйтман решил также не скупиться на декорации и костюмы. Финансирование проводилось другим американцем, Джеймсом Мак Генри, разбогатевшему на постройке железной дороги «Озеро Эри — Нью-Йорк»; ему нравился театр и он мог позволить себе потакать своим увлечениям и вкусам. Хоуз Крейвен создал выразительные декорации, и все было готово для спектакля.

Прошло 15 лет с того момента, когда Ирвинг впервые вышел на сцену со словами: «Сегодня мы рады представить вам», и теперь он вновь должен был рискнуть. Финансовый провал уничтожил бы не только Бэйтмана и его театр, но и самого Ирвинга.

В таком хрупком мире, как театральное искусство, паутина неудач надолго тянется за актером, даже когда причины этой неудачи уже забыты.

В этот холодный вечер 25 ноября 1871 года «Колокольчики» пошли в не менее холодной обстановке. Пьесу давали второй, она занимала среднее положение между двух других. «Звездой» в тот вечер должен был стать Джордж Бэлмор, открывавший представление фарсом «My Turn Next», а также появившийся в «Пиквике» в роли Сэма Уэллера, в завершении вечера. В последнем выступал и Ирвинг в роли Джингла.

И вот начинающая программу комедия закончилась. Ирвинг, с его долгим опытом неудач и безызвестности, очень остро чувствовал безразличие публики. Дух скуки повис над аудиторией. Теперь ему предстояло сразиться с ее холодностью и расслабленностью восприятия, пробиться через завесу сонливости к сердцам и умам людей, окунув их в мир ужасных видений его героя.

Афиша гласила:

Эдвард Гордон Крэг пишет в своей книге о Генри Ирвинге, что видел спектакль «Колокольчики» более тридцати раз. Конечно, он не мог присутствовать на премьере, потому что на тот момент еще не родился. Но по описаниям спектаклей 1898—1900 годов можно довольно точно представить себе происходящее на сцене. Такого подробного описания игры Генри Ирвинга не встречается больше ни в одной книге. И это не странно: Крэг

THE BELLS.		Колокольчики.	
First acted at the Lyceum, 25th November, 1871		Премьера состоялась в театре Лицеум, 25 ноября 1871 года	
MATHIAS	Mr. Henry Irving.	МАТИАС	М-р Генри Ирвинг
WALTER	Mr. FRANK HALL.	ВАЛЬТЕР	М-р А. Таппинг
HANS	Mr. F. W. IRISH.	ГАНС	М-р Ф.В. Айриш
CHRISTIAN	Mr. H. CRELLIN.	КРИСТИАН	М-р Креллин
MESMERIST	Mr. A. TAPPING.	ГИПНОТИЗЕР	М-р Таппинг
DOCTOR ZIMMER		Д-р ЗИММЕР	М-р Диас
	Mr. DYAS.	НОТАРИУС	М-р Коллетт
NOTARY	Mr. COLLETT.	ФРИЦ	М-р Фазерингем

TONY Mr. FREDERICKS.	ТОНИ М-р Фредерикс
FRITZ Mr. FOTHERINGHAM.	СУДЬЯ М-р Гастон Мюррей
JUDGE OF THE COURT	СЕКРЕТАРЬ СУДА
Mr. GASTON MURRAY.	М-р Бранскомби
CLERK OF THE COURT	КАТЕРИНА Мисс Г. Паунсфорд
Mr. BRANSCOMBE.	АННЕТ Мисс Фанни Хейвуд
CATHERINE	СОЗЕЛЬ Мисс Эллен Майн
Miss G. PAUNCEFORT.	
ANNETTE	Акт I.
Miss FANNY HEYWOOD.	Постоялый двор бургомистра в
SOZEL Miss HELEN MAYNE.	Эльзасе.
ACT I.	Акт II.
The Burgomaster's Inn at Alsace.	Гостиная в доме бургомистра.
ACT II.	Акт III.
Best Room in the Burgomaster's	Спальня в доме бургомистра. ния,
House.	Суд, Эльзас, 1833 год.
ACT III.	
Bedroom in the Burgomaster's	
House. Vision, the Court. Period, Al-	
sace, 1833.	

присутствовал не только на спектаклях в качестве зрителя, но и на репетициях в театре, наблюдая за актером изнутри процесса. Крэг акцентирует внимание не столько на описании внешнего облика спектакля, сколько на переживаниях главного персонажа, выраженных в большей степени через пластику и мимику актера.

И действительно, несмотря на то, что спектакль являлся детищем викторианской эпохи, с ее «археологическим натурализмом» и ревностным отношением к внешнему виду малейшей сценической детали, актер все же занимал ведущую позицию. Он будто существовал на прекрасном живописном фоне, не сливаясь с ним. Представляется, что в какой-то мере это было странным и прекрасным зрелищем: будто на идеальном живописном холсте вдруг оживал персонаж, и начинал действовать, не выходя за рамы картин, сменяющих друг друга.

В начале первого действия все происходящее на сцене предвещает появление главного героя. Гостиная дома бургомистра в Эльзасе была оформлена в коричневых тонах.

«Вечер. Снаружи метет метель; с минуты на минуту должен вернуться домой бургомистр — значит, с минуты на минуту на сцену выйдет Ирвинг. Тем временем актеры, которые заполняют своей игрой четверть часа, предшествующие его выходу, делают это чрезвычайно умело.

Эти первые минуты спектакля всякий раз пленяли меня. Помоему, ни в одном другом спектакле наша труппа не проявляла себя с таким блеском, как в эти короткие четверть часа; и хотя актеры великолепно играли весь спектакль, лучше всего они были в сцене перед выходом Ирвинга.

С его появлением все они, оставаясь на своих местах, как бы отступали на задний план: теперь никто из них не должен был отвлекать на себя внимание публики. Ансамбль был создан, но он был создан ради чего-то, чему он мог бы оказывать поддержку; ансамбль, поддерживающий сам себя, являет собой довольно нелепое зрелище» [Э. Г. Крэг, 1988, с. 8].

Генри Ирвинг был главным действующим лицом этого спектакля. Впрочем, позже, став руководителем театра Лицеум, он всегда будет на ведущих ролях. Но в этот вечер «Колокольчики» — вот что было всецело его творением.

Эдвард Гордон Крэг пишет о том, что во всех спектаклях появление Ирвинга на сцене ознаменовывалось бурными овациями. В современном психологическом театре такая зрительская реакция могла бы показаться неуместной, но во времена Ирвинга умение выйти на сцену было одним из важных составляющих актерской профессии. Кроме того, Крэг абсолютно точно определяет, чем был спектакль «Колокольчики» — «не больше как серией вариаций на одну тему — Ирвинг» [там же, с. 109].

«Великие актеры умели так выйти на сцену, что сам их выход был чем-то необычайно значительным: выбор нужного момента для своего появления, соизмерение скорости и направления движения — все это задавало властный ритм.

Уходу тоже придавалось большое значение, очень большое, но оно не могло идти ни в какое сравнение с первостепенной важностью выхода актера на сцену.

Первые пятнадцать минут сценического действия в «Колокольчиках» были целиком посвящены подготовке этого выхода Ирвинга.

Все разговоры действующих лиц вращаются вокруг человека, который должен сейчас прийти, либо наводят на мысль о нем, либо каким-нибудь образом связаны с ним.

Буря, бушующая снаружи; внезапный звон разбитого стекла и падающей посуды в соседней комнате, когда особенно сильный порыв ветра распахивает там окно; взгляды, бросаемые на часы присутствующими, которые ждут запоздавшего путника; тягучая с паузами и заминками беседа вполголоса и, главное, необычное музыкальное сопровождение в виде поразительно драматичного тремоло — все это должно было так настроить зрителя, чтобы тот мысленно воскликнул: «Вот он!» А теперь внимание: посмотрим, что он будет делать, или, лучше, как он будет делать это, или, еще лучше, приглядимся к мимике его лица и к каждому движению его фигуры и постараемся постичь их скрытый смысл.

Теперь, когда он вышел на сцену и зал гремит рукоплесканиями, Ирвинг опускает руки, опускает голову, расслабляется, и мощь, которую он только что излучал, сменяется покоем неподвижности. Покуда грохочут аплодисменты, он дважды или трижды чуть-чуть сдвигает ногу (по-моему, правую) и этим едва заметным и, казалось бы, ничего не означающим движением указывает, что несмолкаемым аплодисментам пора утихнуть. При этом слабом движении ноги по всей фигуре человека, стоящего перед нами, пробегает легкий трепет, тоже едва заметный и как будто бы совсем несущественный. Но вот аплодисменты начинают стихать, и при первом же признаке этого актер сам обрывает их внезапным жестом: пробуждаясь от оцепенения, он как бы кладет конец тяжелому испытанию, которое так долго и терпеливо сносил. Отбросив шапку и кнут, он снимает шубу, разматывает шарф, а подбежавшие жена и дочь помогают ему раздеться» [там же, с. 111].

Матиас после свершенного им преступления становится сам себе судьей и палачом. Он спит один, в комнате с наглухо запертыми дверями, чтобы случайно не выдать себя, когда он говорит во сне. Он пристально следит за каждым своим движением, тщательно продумывает каждое слово. Всю свою жизнь, после переломного в его судьбе события он положил на то, чтобы сохранить тайну и оградить свою семью от страшной правды. Можно только поражаться твердости его характера. Руку единственной дочери

он отдает молодому сержанту Кристиану, который проявляет опасный интерес к загадочной истории о пропаже польского еврея в их деревушке. Благодаря свадьбе и родству с Кристианом, Матиас отведет от себя любые возможные подозрения. Но прошлое вновь напоминает о себе, когда бургомистр собирает приданное дочери, в котором явно хранится пара монет из кошелька того самого убитого им польского еврея.

«Сбросив с себя шубу и отряхнув снег на половике перед дверью, он проходит к стулу, стоящему в центре (Ирвинг всегда был в центре — он не страдал комплексом неполноценности), садится, стягивает с ног сапоги и надевает туфли.

Вероятно, вы сейчас подумали, что переобуться можно лишь одним-единственным способом, но, уверяю вас, Ирвинг делал это так, как не делал никто, ни до него, ни после.

В каждом его жесте, в каждой его позе, в том, как двигались его плечи, ноги, голова и руки, было нечто, в высшей степени гипнотическое. Это постепенно приковывало к нему наши взоры, и мы как зачарованные следили за малейшим его движением — точно так же мы зачарованно задерживаем внимание на каждом слогe произведения какого-нибудь удивительно тонкого писателя.

Актерское мастерство тут было отточено до полного совершенства.

Пока он стаскивает сапоги и надевает туфли, сидящие за столом мужчины, лениво попыхивая трубками и потягивая вино, медлительно рассказывают, что как раз перед его приходом они говорили о том, что не припомнят такой бури с той зимы, когда пропал польский еврей.

К тому моменту, когда говоривший добирался до этих слов — его рассказ был намеренно затянут, — Ирвинг успевал надеть вторую туфлю. Он сидел наклонившись вперед и длинными пальцами обеих рук застегивал на ней пряжки. Вдруг мы видим, как его пальцы замирают, не докончив своей работы; голова застывает в неподвижности... и вот ужасающе медленно, со скоростью улитки, его руки, все еще недвижные и оцепенелые, ползут вдоль ноги вверх... весь он, тоже как будто бы скованный оцепенением, постепенно, почти незаметно для глаза распрямляется, подается назад, слегка откидываясь на спинку стула.

Застыв в этой позе, он сидел с устремленным перед собой неподвижным взором, который был обращен на нас, зрителей, долгих десять-двенадцать секунд, — уверяю вас, эти секунды казались нам вечностью! — после чего произносил глубоким и непередаваемо красивым голосом: «Ах, вот о чем вы говорили». И как только смолкал его голос, откуда-то издалека раздавался монотонный вибрирующий звон колокольчиков.

Вот он сидит все в той же позе, глядя прямо на нас; вот сидят, покуривая и думая о чем-то своем, другие действующие лица, замершие в покойных позах, так что движется лишь дымок из трубок... и звенят, звенят, звенят колокольчики — только этот неумолчный звон, и ничего больше. И снова, уверяю вас, как бы нарушался естественный ход времени: время тянулось томительно медленно, как тянется оно, когда мы страдаем и хотим, чтобы время шло скорее, а оно стоит на месте.

И начиналась новая фигура его танца.

Медленно-медленно он отворачивается от нас (глаза его продолжают каким-то образом общаться с нами), наклоняя голову вправо, — это движение вмещает в себя долгое путешествие в поисках истины. Он всматривается в лица людей справа от него — нет, они ничего не слышат! И опять он медленно поворачивает голову, склонив ее вниз, — новое мучительное путешествие через тоннели мысли и страдания, — пока наконец его взгляд не упирается в лица людей слева от него, ... эти тоже безмятежны... нет, не слышат! Каждый занят своим делом: кто посасывает трубку, кто вяжет, кто мотает шерсть, кто тихо и неторопливо жует над тарелкой. Над всей этой сценой повисает бесконечно долгое, тягостное, разбивающее нам сердца молчание, и звенят, надрывно звенят колокольчики. Обескураженный, скованный тревогой, он встает, вернее, каким-то незаметным скользящим движением переходит в стоячее положение — никто и никогда не видел другой такой медленно поднимающейся фигуры! Слегка приподняв одну руку, чуткие пальцы которой красноречиво рассказывают о тревожащих его звуках, он спрашивает так, как спросила бы испуганная чем-то женщина, которая не хочет, чтобы ее страх передался окружающим: «Вы слышите? Слышите — колокольчики звенят на дороге?» «Колокольчики?» — бурчит себе под нос человек с трубкой. «Колокольчики?» — бормочет между двумя затяжками второй куриль-

щик. «Колокольчики?» — переспрашивает жена. Все они, кажется, слишком сонны, слишком убаюканы уютом, чтобы почувствовать что-либо... увидеть что-либо... что-либо понять... В тот момент, когда они вяло твердят, что ничего не слышат, он, вдруг пошатнувшись начинает дрожать всем телом; у него стучат зубы, а пряди волос, упавшие ему на лоб, извиваются, словно клубок маленьких змей. Все в комнате тотчас же вскакивают на ноги и бросаются на помощь: «Простудился»... «Отведем его в постель»... Так завершается одно мгновение великолепного и волнующего танца — лишь один короткий момент, — и тут же возникает следующий за ним — еще один; каждая фигура этого танца раскрывается во всем изяществе своего рисунка, во всей глубине своего замысла и завершается, чтобы смениться новой» [там же, с. 114].

Гордон Крэг удивительно подробно передает невербальное существование актера на сцене. Вся роль Ирвинга — это трагический танец. На рисунках и гравюрах, изображающих Генри Ирвинга в роли бургомистра Матиаса, он всегда изображен в динамике движения всего тела. Глаза и поза вновь напоминают о природе его актерского дарования — характерности.

Нужно сказать, что Ирвинг, при первом на него взгляде, не обладал выигрышной сценической внешностью. Вытянутое худое лицо с густыми нависающими бровями, долговязое телосложение. Не представляя своего существования без театра, он каждый свой выход на сцену превращал в победу над природными данными. Его внутренние духовные рвения были скованы несовершенством его тела. Плохая дикция, суховатый тембр голоса, звуки, произносимые в нос. Еще хуже обстояли дела с пластикой — от природы он волочил ногу. Уильям Арчер, автор книги «Генри Ирвинг, актер и режиссер. Критическое исследование» говорил о том, что Ирвинг «вовсе не умел ходить». И тем не менее, ему удалось разработать свой голос до бархатных басовых нот, и передвигаться по сцене раскованно, так что его недуг был практически незаметен. Свои природные недостатки он превратил в особенности своей индивидуальности. Не ощущая гармонии в самом себе (так как в несовершенном теле был заключен талантливый актер и режиссер) Генри Ирвинг отчаянно искал ее. И создавая образы своих героев, раскрывая их сущность, он в своем сценическом существовании обретал эту гармонию.

Самые удачные роли Генри Ирвинга несли в себе черты страдающего от своего духовного раздвоения, от несоответствия внешнего и внутреннего, от отсутствия гармонии между собой и окружающим миром героя. Матиас стал прорывом его скрытых доселе и духовных, и физических сил.

Никто другой не умел так вытанцовывать и пропевать свою роль. «Его манера была искусственной, если иметь в виду ее отличие от житейской естественности» [там же, с. 119]. Ступая на сцену, он преображался не только внутренне, но и внешне. Ирвинг придавал большое значение гриму, с помощью которого он до неузнаваемости мог изменять свое лицо. В его исполнении не было ни одного непредвиденного движения руки или лишнего шага. Рисунок роли был четко очерчен. Ирвинг не позволял себе тратить сценическое время на бессмысленные или спонтанные движения. С той же строгостью контролировалась и мимика актера. «Лица некоторых актеров расплывчаты и болтливы: они говорят все время, но ровным счетом ничего не выражают; его лицо было четко очерчено и ничего не выражало, покуда он не позволял ему заговорить; когда же это происходило, оно ясно выражало что-то одно в каждый данный момент» [там же, с. 122]. И в то же время никто не мог назвать его игру неестественной.

Современному читателю довольно трудно представить впечатление, которое производил Ирвинг на зрителей. Ужас от содеянного главным героем, возникающий в сердцах зрителей, сменялся сочувствием к человеку, который не был убийцей по своей природе.

Гостиная постоялого двора в небольшой и красивой деревушке Эльзаса, оформленная в приглушенных тонах, массивная крестьянская мебель, печь, часы (которые тикают и бьют в особо напряженных и драматических моментах) и огромное окно, через которое видно, как на улице падает снег. Словно в подтверждение слов постояльца о снегопаде, в зиму пропавшего еврея.

Главный герой существует в двух мирах — реальном и иллюзорном. Малейшее случайное напоминание о совершенном будит в Матиасе мучительные видения.

И вот уже в своем воображении он переносится в ту самую ночь, той самой зимой. К постоялому двору подъезжает упряжка польского еврея. На дуге саней звенят колокольчики. Гость при-

ветствует хозяина: «Мир вашему дому». Он распахивает мантию и выбрасывает свой тяжелый кошель, так что слышен звон золота, заключенного в нем. На тот момент Матиас находится на грани отчаяния. Он бедствует, ему нечем кормить семью и маленького ребенка.

Затем из рассказа одного из действующих лиц мы узнаем, что еврей исчез. Одновременно с этим загадочным исчезновением дела владельца постоянного двора начинают идти на подъем, так что со временем он становится бургомистром.

Под звуки зловещей музыки мсье Сингла, в полумраке сцены возникает следующая картина. Бургомистр Матиас проходит мимо огромного окна и входит в дом, неся длинную мантию, покрытую снегом, кепку из меха выдры, штаны и шпоры, волоча за собой огромный хлыст. Интересно то, что самой сцене убийства Ирвинг придал мистицизм. Он изображал человека, который понимает, какое решение принял. Но в момент самого убийства он будто движим какими-то потусторонними силами.

«Это я! Это я!»

И вот уже Матиас в своих воспоминаниях присутствует на представлении парижского гипнотизера, который погружает людей в сон и заставляет рассказывать то, что висело на их совести тяжким грузом. Гипноз был неотъемлемой частью представления, животрепещущим и интригующим зритель моментом.

Наконец, главный герой возвращается из своих воспоминаний в реальность. Все та же гостиная, он так же сидит на стуле. Когда друзья и родственники Матиаса покидали сцену, она всецело переходила в распоряжение ведущего актера. И вот он один.

«Колокольчики? Никого нет на дороге. Что это звенит у меня в ушах? Что сегодня за ночь? А, это та самая ночь — тот самый час.»

Часы, в подтверждение, бьют десять, как безмолвные свидетели всего пути главного героя.

«Я чувствую, как тьма сгущается вокруг меня. Я чувствую головокружение. Нужно позвать на помощь?»

И тут же он сам себе отвечает, в спешке и испуге останавливая самого себя: «Нет, нет Матиас. Храни спокойствие. Еврей мертв!»

Тем временем звук колокольчиков становился все яснее и неизбежно приближался. Свет сгустался, и на сцене открывалась новая картина.

Мост Vechem, заснеженная местность и речушка во льду. В стороне вспыхивает отсвет огня, теплящегося в печи для обжига извести. Еврей сидит в санях. Неподалеку виден человек с топором, одетый в коричневую блузу с капюшоном на голове. Еврей на первом плане поворачивает свое мертвенно-бледное лицо по направлению к Матиасу и пронзает его взглядом. Бургомистр падает без чувств.

Третий акт открывается веселым празднованием свадьбы Аннет, дочери Матиаса, и жандарма Кристиана.

В то время как все пируют, занавес поднимается, чтобы представить следующую картину, на этот раз в зале суда. В своем воображении, Матиас видит себя обвиняемым. Все улики указывают на него. Бургомистер убеждает всех в своей невинности, но тут для подтверждения приговора приглашают того самого гипнотизера с ярмарки в Рибовилле, который, введя его в транс, получает признание.

«В печь — как он был тяжел! Иди в огонь, Еврей! Смотрите, смотрите, смотрите — его глаза! Как они уставились на меня!»

Судья произносит приговор: «Матиас будет повешен за шею, пока не умрет». Звонят похоронные колокола, сцена затемняется — гости продолжают весело танцевать.

Зловещая музыка затихает, и Матиас встает с места, где уснул. В комнату вбегают жена и дочь. Бледный, словно призрак, он пошатывается и хватается себя руками за горло:

«Уберите веревку с моей шеи — уберите веревку с моей шеи!»

В удушье он внезапно опрокидывается, и Катерина, его жена, в испуге, приложив руку к его сердцу, говорит: «Мертв!» В этот момент перезвон колокольчиков в упряжке еврея перекрывается звоном свадебных колоколов. Преступление оставалось нераскрытым, но возмездие настигало Матиаса.

The Times лучше всех дала описание эффекта, произведенного этой пьесой на зрителей: «Мистер Генри Ирвинг сконцентрировал всю силу своего разума в созданном им характере, и работал шаг за шагом, передавая завершающие часы жизни, проведенной в мучительных и постоянных усилиях сохранить жиз-

нерадостный и спокойный вид, в муках совести, пока это не превратилось в мономанию. Он одновременно существует в двух мирах, между которыми нет связи — внешний мир, в нем он вынужден всегда улыбаться, и внутренний мир — пытка. Борьба несчастного преступника, не имеющего никаких надежд, передана мистером Ирвингом с наивысшей степенью чувств, которые держали зал в постоянном напряжении и ужасающей вере в происходящее» [*M. Bingham*, 1978, p. 88].

Тишина в зале рождалась от ужаса и абсолютной веры в происходящее, и вдруг как выстрел — бурные овации и шквал одобрительных отзывов. Когда занавес опустился, Ирвинг знал, что весь Лондон у его ног.

Ранее *The Times* не упоминала об Ирвинге более, чем как о хорошем характерном актере и исполнителе ролей светских негодяев. Теперь они же окрестили премьеру «Колокольчиков» рождением нового трагического актера.

Следует напомнить, что сама пьеса не содержала в себе ни трагизма, ни столь глубокого раскрытия внутреннего мира главного персонажа. Генри Ирвинг по сути создал свое собственное произведение. Двоемирие героя — одна из основных предпосылок классических трагедий. Субстанциональный конфликт между внутренним духовным миром персонажа, и нахождением себя в реальном мире. Генри Ирвинг шагнул дальше литературного материала и дальше прикрепленных к нему ярлыков «светского негодяя» и «хорошего характерного актера». Он не переставал быть гениальным характерным актером, но такая характерность приобретала черты истинного трагизма.

Практически все источники, упоминающие об Ирвинге, говорили о его гипнотическом воздействии на зал. Но до раскрытия в себе этой силы нужно было пройти длинный путь, состоявший из более чем 400 непризнанных ролей.

Эта премьера, безусловно, изменила жизнь Лицеума. Спектакль в первом же сезоне прошел 161 раз. И Генри Ирвинг продолжал в один вечер играть роли Джингла и Матиаса. После премьеры Езекия Бейтман опубликовал рекламные объявления о спектакле «Колокольчики», в которых перечислил все издания, обратившие свое внимание на это событие:

Athenæum	Court Journal	Echo
Army and Navy Gazette	Daily News	Era
Bell's Life	Daily Telegraph	Figaro
Civil Service Gazette	Examiner	Fun
Globe Punch	Morning Advertiser	Standard
Graphic	News of the World	Sun and Central Press
Hornet	Observer	Sunday Times
Illustrated London News	Orchestra	Times
Illustrated Times	Pall Mall Gazette	Vanity Fair
Illustrated Newspaper	Queen	Weekly Dispatch
John Bull	Reynolds'	Weekly Times
Judy	Shipping Gazette	Westminster Papers
Lloyd's	Sporting Life	
Morning Post	Sportsman	

Но дело даже не в количестве изданий, практически все критические отзывы были положительными. Если и возникали некоторые замечания по поводу самой пьесы или сложности восприятия одного актера в трагической и комической постановке в один вечер, то в одном все сходились — игра Генри Ирвинга была удивительно глубока и никого не оставляла равнодушным.

В то время довольно известный критик Даттон Кук написал для *Pall Mall Gazette* статью, в которой говорил о том, что «эту трагическую историю эльзасского бургомистра стоит посмотреть не ради самой истории, а ради неподражаемой игры мистера Ирвинга в роли бургомистра. Столь интеллектуальной и в то же время страстной игры Лондон давно не видел» [*D. Cook*, 1883, p. 133].

После того, как занавес закрылся, и овации стихли, Генри Ирвинг прошел в свою гримерную, осознавая, что его долгое сражение, наконец, выиграно. Волна вернулась. Его гримерная была набита друзьями и критиками. Он снял грим и, наконец, когда театр опустел, направился к экипажу, где его ждала жена, чтобы отправиться на ужин, дававшийся в честь премьеры.

«Колокольчики» — один из примеров в истории театра, когда уже немолодой 34-летний актер был признан всеми и на всю свою жизнь. Один вечер, один шаг на сцену, и популярность, продлившаяся с 1871 до 1905, года его смерти.

Список литературы

Bingham M. Henry Irving and The Victorian Theatre. London, 1978.

Cook D. Nights at the play. London and Bainbuckh, 1883.

Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988.

Мочалова Л. Г. Генри Ирвинг. М., 1982.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕАТР КАК ПРИНЦИП ТЕАТРАЛЬНОЙ СТУДИЙНОСТИ

В статье анализируется современное состояние театральной студийности в нашей стране и пути ее дальнейшего развития.

Ключевые слова: театр-студия, литературный театр.

S. Aronin. LITERARY THEATRE AS A PRINCIPLE OF THEATRICAL STUDIOINESS

The article describes modern aspects of theatrical studios in Russia and the ways of their further development.

Key words: studio theatre, literary theatre.

В современном театральном пространстве, где театральный продукт производится с изрядным неистовством, а индустрия поощрений (фестивали, премии, юбилеи) настолько широка, что пусть и по касательной, но проходит через судьбу большинства театральных деятелей, — в таком пространстве говорить об определённой системе ценностей, о борьбе направлений и взглядов, о манифестах и парадигмах становится весьма трудно. Театральная студийность как социальная ниша в театральном континууме исчерпывает свою бытность, продолжая с трудом существовать лишь как ниша культурная, как театральный феномен.

Театральная элита, словно по привычке или по чрезвычайной серьёзности отношения к делу (признаки кризиса культуры по Й. Хёйзинге), из года в год отмечает своим вниманием всё одних и тех же — кого-то возвеличивая, кого-то уничтожая, но всё одних и тех же. В этих «сливках» театрального сообщества среди прочих глубоко увязли на лидирующих позициях московские театры-студии такие, как «Театр-студия под руководством О. Табакова» (основан в 1987 году), «Мастерская П. Фоменко»

* Аронин Сергей Владимирович — аспирант кафедры истории и теории культуры Московского гуманитарного университета, e-mail: aronins@mail.com.

(основана в 1993 году) и «Студия театрального искусства» под руководством С. Женовача (основана в 2004 году). Все они основаны выпусками Российской Академии Театрального Искусства. Неким звеном, их объединяющим, является однокурсница О. Табакова, сподвижница П. Фоменко и учитель С. Женовача — Сузанна Павловна Серова, обучавшая и идейно вдохновлявшая все эти выпуски.

О процессе возникновения театральных студий и привнесения ими новых жанров она говорит, что студия, как и студень — нечто сохранённое в подлинности и однородности формы. В условиях современного театра, когда альтернативой средствам выразительности становится узнавание популярных и знаменитых артистов; когда повсеместно внедряется театральный жанр «любимые артисты в заграничных декорациях»; в таких условиях студия даёт возможность разговора со зрителем. Разговора предметного — об авторе, о пьесе. Первым стимулом служит первое ощущение от текста, причём как у авторов спектакля, так и у зрителей. А дальше начинается общение. Ведь даже если есть полное согласие с автором, всё равно над нами довлеют наши личностные начала и обстоятельства. И тогда в этом театральном общении появляется стереоскопичность...

Действительно, разговор со зрителем — не абстрактная формулировка, а конкретное отличие вышеуказанных театров-студий от пугающе академического большинства театров с вековой историей существования.

Жанр одного из последних спектаклей С. Женовача в СТИ (Студии Театрального Искусства) (платоновская «Река Потудань») обозначен как сокровенный разговор. Подобные тенденции присущи упомянутым театрам-студиям и объединяют многие их опыты.

Во-первых, это любовь к авторскому слову, отношение к нему и как к действию, и как к атмосфере, и как к первопричине спектакля. Текст как самоцель. Режиссёр выполняет то ли герменевтическую функцию, то ли просто внятно повествует.

По словам С. Женовача «книга — это то, с чего начинается все. Это огромный труд — быть один на один с книгой. Читательская культура, к сожалению, уходит. А театр вообще — то

место, где можно читать коллективно» [*С. Волков, Литература, 20.08.2007*].

В своём спектакле по Ч. Диккенсу «Битва жизни» (спектакль — лауреат премии «Золотая маска — 2009») Женовач выбрал ещё более странный приём: в руках у всех актёров белые тетрадки ролей. Нарочито неживыми голосами молодые актёры читают неживые викторианские сантименты. «При этом, не расставаясь с тетрадками своих ролей, актеры поначалу не сильно скрывают некоторое недоумение, и до самого конца — сохраняют дистанцию. Самые взволнованные слова в некоторых случаях произносятся наиболее обособленно, не раскрашено, время от времени актеры, будто бы увлекаясь, сближаются с текстом, но все-таки ни разу не переступают черту, за которой соединяются актер и герой» [*Г. Заславский, Независимая газета, 02.06.2008*].

Другой пример. «Инициатором возобновления спектакля 1989 года “Затоваренная бочкотара” в театре-студии под руководством О. Табакова в 2007 году стал сам художественный руководитель театра, пустивший в ход аргумент: “Я хочу, чтобы новое поколение «Табакерки» прочитало этот текст! И тут, надо полагать, в господине Каменьковиче (режиссёр спектакля) разыграл азарт: влюбить нынешних, возможно, никогда не читавших писателя Аксёнова актёров в текст «Бочкотары»» [*А. Шендерова, Коммерсант, 10.09.2007*].

А в 2009 году Е. Каменькович на сцене театра «Мастерская П. Фоменко» впервые в истории театра поставил 6-часовой спектакль по «Улиссу» Джойса. Из разных интервью с ним узнаём: «К «Улиссу» мы относимся как к поэме» [*А. Шендерова, Коммерсант-Власть, 9.02.2009*]. «Когда я прочел “Улисса”, причем все книги я обычно читаю за один день, а на эту ушла неделя, что меня просто взбесило. И уже тогда, например, глава “Циклопы” вызывала гомерический хохот. Возникло желание каким-то образом перенести этот текст на сцену» [*Е. Каменькович, Частный корреспондент, 4.02.2009*]. «Да, пожалуй, для нас в работе главными оказались “буквы”. Мои студенты-режиссеры сейчас спорят о получившемся в результате» [там же].

Такое почтение к авторскому слову и работа над прозаическими произведениями как приоритетная рождает определённый

ный театральный жанр коллективного рассказа, который влечёт за собой, не говоря о методе работы над спектаклем, иной способ актёрского существования и особые отношения актёра (или авторов спектакля) со зрителем. Рассмотрим возможные смыслы этого тезиса.

Размышляя о спектакле СТИ «Захудалый род» (по хронике Н. Лескова, режиссёр С. Женовач), критик говорит:

«Искусство медленного, намеренно неторопливого и внимательного чтения, которое не в первый раз демонстрирует этот режиссер, обретает сегодня особую ценность и значимость. Он заставляет и актера, и зрителя слушать и услышать текст, оценить авторское слово, наполненное в спектакле сердечным смыслом, а также тихим, но настойчивым пафосом нравственного усовершенствования. Театр, словно говорит нам режиссер, и есть та кафедра, с которой можно миру сказать много добра. С кафедры ведь необязательно громогласно проповедовать — услышат и тихий голос, если речь заденет за живое. Эту гоголевскую веру в слово на театре, обращенное к душам людским, разделяет и Сергей Женовач, а с ним его ученики, недавно окончившие ГИТИС и решившие стать театром» [*О. Галахова*, Литературная газета, 28.06.2006].

Однако кроме обращения к зрителям («телеграммы в зрительный зал») существует и другая сторона этого направления: по словам А. Лавровой «Женовачи в “Захудалом роде” на глазах у зрителей демонстрируют некий живой, объемный результат-символ, но и показывают процесс воспоминаний и процесс воспитания своей коллективной памяти. Этот процесс требует не только воли, но и труда. Но не суровое самоотвержение, не аскеза чувствуются в труде женовачей, а счастливое сосредоточение на постижении. И то же самое демонстрируют их герои. “Захудалый род” — коллективный поиск критериев и механизмов, дающих возможность выжить человеку в эпоху разрушения ценностей. Выжить человеческому в человеке» [*А. Лаврова*, Страстной бульвар, №10, 01.09.2006].

Разнообразие трактовок целесообразности такого приёма (или такого театра?) можно объяснить следующим предположением. Драматургия, как правило, закрывает «четвёртую стену» между сценой и зрительным залом, делая зрителя очевидцем какой-то истории, и в редких случаях — молчаливым партнёром.

Инсценированная проза, наличие такого персонажа как рассказчик, делает зрителя соучастником, т.к. выстраивается связь не «актёр-зритель», а «автор-рассказчик-актёр-зритель». Междialogическое пространство (реплики от автора или ремарки в драматургии) и создаёт ту среду обитания, где живут рассказчик, герой и должен зажить и сам зритель.

О спектакле «Рассказ о счастливой Москве» (Театр-студия п/р О. Табакова, режиссёр М. Карбаускис): «Роман не превращается в прямые диалоги, актеры читают его, просто разложив на голоса и иногда говоря о своем персонаже в третьем лице, но от этого ощущение становится только острее» [*Д. Годер*, Газета.ру, 2.05.2007].

Механизм, метод работы можно наблюдать на примере спектакля П. Фоменко «Война и мир. Начало романа. Сцены». «Когда спектакль задумывался, предполагалось, что он будет решён в жанре читки по ролям, но исполнители иногда будут отвлекаться от текста и разыгрывать отдельные сцены. Следы того замысла проступают во втором действии нынешнего спектакля, когда актёры, словно отстраняясь от ролей, зачитывают по книгам обрывки толстовского текста» [*Р. Должанский*, Коммерсант, 20.02.2001].

«Спектакль складывается из сцен, в которых актеры “Мастерской” играют по несколько ролей. Не потому, что в труппе недостаток актеров, — именно так подчеркивается принцип чтения. Пьесы не было, инсценировка складывалась во время долгого и подробного чтения, а вернее, вчитывания в роман» [*Г. Заславский*, Независимая газета, 21.02.2001.]

«Этюдный принцип чтения текста, лежащий в основе спектакля и метода Мастерской Фоменко вообще, заключается именно в том, чтобы сцена за сценой вытаскивать непосредственную драматургию эпизода, его прямой эмоциональный смысл» [*К. Рогов*, Полит. Ру, 11.02.2001].

В таком театре внимательного чтения, коллективного рассказа и открытой репетиции главным средством выразительности, главным атмосферообразующим фактором и признаком определённого стиля становится интонация речи, её манера и звучание.

Как гласят законы сценической речи — основой интонации являются действенный импульс и эмоциональная наполненность. Но и не только. В спектакле, как говорит С. Женовач, «Очень важно найти интонацию автора. Она у каждого автора своя. К тому же в стихотворной пьесе она особая, в прозаической — еще иная. Постигается природа мыслей, природа чувств персонажей. А потом ищется эквивалент пространственный, пластический. Вы в итоге сочиняете свой спектакль, с этими ребятами, с их природными данными, с их психологическими данными» [*О. Рогинская*, Русский журнал, 15.08.2007].

О том, что подобные слова не есть лукавство, и о том, насколько они подтверждаются практикой, можно судить из статьи А. Лавровой «Род воспитания»: «В интонации женовачей нет ироничной игривости и легкости, хотя они умеют простодушно шутить. Ее не назовешь музыкальной, хотя в ней живет некий общий для всех актеров ритм постижения. Она патологически органична, абсолютно проста, но в ней нет и намека на разговорную стертость улицы или бубнеж безыскусных учениц, читающих «без выражения». В ней нет заигрывающей достоверности, как нет и разъятия на отдельные слова, смысл каждого из которых акцентируется. Женовачи говорят так, будто бы силятся вспомнить ускользающий сон. Это вдумывание, вживание в каждый оттенок смысла произносимой фразы — перевод на глазах у зрителя искомого, ускользающего, но все же постигаемого смысла внутрь своего личного опыта, своей личной памяти, поиск соответствий, родственности, а потом извлечение уже из себя и только тогда произнесение. В результате и рождается ощущение этой неестественной, почти вкрадчивой естественности, когда каждое слово поддержано мощным внутренним открытием. Такое произнесение текста не кажется принадлежностью психологического театра, здесь нет отождествления актера с образом. Напротив — это органичное и одухотворенное транслирование идей автора, преображенное личной модуляцией» [*А. Лаврова*, Страстной бульвар, №10, 01.09.2006].

При всём богатстве и свободе выражения, которое предлагает театральная студия так называемый литературный театр (театр

слова, многословности и говорения), есть и его краеугольные камни. Пожалуй, главный из них это вопрос инсценировки. Ведь неизбежно появление режиссёра между книгой и читателем (в случае постановки прозы, а не драматургии), то есть появление фигуры посредника, навязывающего ему свою собственную логику, образы, с ним (читателем) не совпадающие. В таких случаях, конечно, ещё помогает студийная коллективность: при постановке «Улисса», как говорит режиссёр Е. Каменькович, Полина Кутепова выступила ещё и как инсценировщик своей главы (финальный монолог Молли), а в процессе работы они ожесточённо спорили — Каменькович делал акцент на горячих и вкусных местах, Кутепова акцентировала другой мотив: не вождление, но ожидание.

Вторая проблема, связанная с инсценированием текстов, проявляется в том, что эпистолярный и эпический жанры автоматически упрощают работу по переводу прозы в пьесу, самое важное здесь — швы, то есть ритм, соединения. Из критических отзывов об «Улиссе»: «Театральный закон здесь непреложен: из романа выбираются те его фрагменты, которые легче всего разыграть — превратить в монолог персонажа, в диалог или, выигрышнее всего, в сцену с несколькими, по очереди произносящими реплики персонажами» [*Р. Должанский*, Коммерсант, 4.02.2009]. А дальше — читаем в критическом отзыве о «Захудалом роде» Женовача: «Большие массивы текста и минимум диалогов раскладываются на голоса; слова проговариваются в ускоренном темпе, иллюстрируя происходящее, когда второе и третье лица переносятся в первое: актеры произносят абзацы, посвященные своим персонажам в качестве прямой речи и посылов окружающим» [*Д. Бавильский*, Новый мир, 22.02.2008].

И наконец, третьей проблемой инсценировки прозы является склонность (а уж в данных театрах-студиях она переросла в фирменный стиль) к минимизации актёрского состава в спектакле, т.е. многие артисты зачастую исполняют в спектакле 5-6 ролей, едва успевая переодеваться. В некоторых случаях это превращается скорее в демонстрирование зрителю своего немалого актёрского потенциала, чем исполнение полноценной роли, скорее намёка на темперамент, чем его проявление. Спектакль превращается в некую галерею портретов, лёгких эскизов, акварельных набросков.

Другой сложностью литературного театра является зритель, авансом возвышенный создателями спектакля, надеющимися на его образованность, начитанность, способность к пониманию в большей степени, чем готовность к развлечению. Изобретатель жанра «сокровенный разговор» С. Женовач говорит: «Здесь особая роль зрителя, здесь не может быть зрителя как собрания людей. Это собрание индивидуальностей...» [*М. Тимашева*, Радио «Свобода», 18.02.2009]. «Мы стараемся заниматься серьёзным поисковым театром, погружаться в мир автора, придумывать спектакль на основе авторского мироощущения, вести какой-то несуетный разговор, и в то же время не замыкаться в театре ради театра, а идти к зрителю. И тот, кто идёт нам навстречу — наш зритель» [*С. Волков*, Литература, 20.08.2007].

В результате, как в случае с «Чёрным квадратом» Малевича, вмещающим все возможные смыслы, вся сюжетная канва, весь ассоциативный ряд, эмоциональное поле персонажей и прочие составляющие театрального повествования переносятся со сцены посредством просто сказанного слова во внутренний мир зрителя, в пределы его фантазии. Он уже не наблюдает наполненную страстями жизнь, а ассоциирует и сам сочиняет её в своём сознании.

Вторая проблема, увеличивающая дистанцию между сценой и зрительным залом, связана опять-таки с текстом, с его способностью со временем утрачивать понятность и юмор. «Бочкотара сейчас звучит примерно как “ендова” — понятно из какой области слово, но как эта ендова, то бишь бочкотара, да еще и затоваренная, выглядит, не знают ни зрители в зале, ни актеры на сцене. А значит, весь авторский — несколько многословный — юмор падает в вату непонимания. Между залом и происходящим на сцене — дистанция огромного размера» [*О. Егошина*, Новые известия, 11.09.2007.]

Рассмотренные нами театры-студии с их примерами-спектаклями можно назвать провозвестниками литературного театра. Ещё не придуман термин для этого феномена, на новом уровне переосмыслившего принципы брехтовского отстранения и принципы психологического погружения в авторский текст. Но он — авторский текст — остаётся главной задачей его «прочитателей», главным источником вдохновения и стимулом работы. В жанре

коллективного рассказа внявшие тексту да донесут мысль до жаждущего её в тёмном зале зрителя, столь же начитанного и в текст влюблённого. Главным же доносчиком будет Интонация, скромная-лёгкая-кружевная. И если инсценировка не противоречащая, то и зритель не запротиворечит, да пойдёт восвоится счастливый. Красота?

С. Женовач: «Театр — искусство коллективное, это искусство ансамбля. Важно вместе сочинять что-то, слышать друг друга и в то же время идти за своим капитаном. Если совпадут все эти моменты, то спектакль возникнет...» [О. Рогинская, Русский журнал, 15.08.2007]. «Студийное ощущение — летучее, сегодня оно есть, а завтра его нет. Но это единственное, что делает театр осмысленным, не местом работы, но местом радости. И надо быть готовым к тому, что в какой-то момент это чувство потеряешь» [Р. Должанский, Коммерсант, 24.05.2006].

Список литературы

Бавильский Д. Опыты преобразования классической прозы в театральные постановки // Новый мир. 2008. 22 февраля.

Волков С. Поисковый театр Сергея Женовача // Литература. 2007. 20 августа.

Галахова О. Не стоит театр без праведника // Литературная газета. 2006. 28 июня.

Годер Д. Девушка-электричество // Газета.ru. 2007. 2 мая.

Должанский Р. Сергей Женовач: «Театр — это коллекция людей» // Коммерсант. 2006. 24 мая.

Должанский Р. Театр одного романа // Коммерсант. 2009. 4 февраля.

Должанский Р. Толстовство в чистом виде // Коммерсант. 2001. 20 февраля.

Евгений Каменькович: «Я не считаю наш путь единственно верным» // Частный корреспондент. 2009. 4 февраля.

Егошина О. Тара для счастья // Новые известия. 2007 11 сентября.

Заславский Г. Не до конца // Независимая газета. 2001. 21 февраля.

Заславский Г. Старая, старая сказка // Независимая газета. 2008. 2 июня.

Лаврова А. Род воспитания // Страстной бульвар. 2006. №10. 1 сентября.

Марина Тимашева. В театр Сергея Женовача зашел Андрей Платонов // Радио «Свобода», эфир 18.02.2009.

Рогинская О. Там, где начинаются формулировки, заканчивается театральный процесс // Русский журнал. 2007. 15 августа.

Рогов К. О шестом англезе, дурочке из дома отдыха и механике эпизода // Полит. Ру. 2001. 11 февраля.

Шендерова А. Кантовать и перекантовывать // Коммерсант. 2007. 10 сентября.

Шендерова А. Публика уходит — так мне и надо! // Коммерсант-Власть. 2009. 9 февраля.

РОЛЬ СИМВОЛИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ В СПЕКТАКЛЕ

Предметом исследования в статье являются действия актеров, несущие двойной смысл и воспринимаемые как символические. Анализ произведен на основе спектаклей российских, молдавских и румынских режиссеров на рубеже XX—XXI веков. Цель исследования — изучение роли символического действия в формировании особой смысловой структуры спектакля и создание символического образа — метасимвола.

Ключевые слова: символическое действие, символизация, метафорическая связь, символический образ, метасимвол.

V. Alesenkova. THE ROLE OF SYMBOLIC ACTIONS IN A PERFORMANCE

The article explores actors' meaningful physical actions that bear certain symbolic implication. The analysis is based on several stagings made by Russian, Moldavian and Romanian theatre directors on the verge of the 21st century. The article is centered around the role of symbolic actions in creation of drama's semantic message as well as in formation of a special symbolic image, that is, a metasymbol.

Key words: symbolic action, symbolisation, metaphorical connection, symbolic image, metasymbol.

Символические действия — это такие визуальные действия актеров, которые придают происходящим на сцене событиям новый, идущий иногда вразрез с текстом, параллельный смысл, отражающий концепцию режиссера. Создавая динамику развития значений, действие в спектакле может входить в структуру символизации объектов или само быть объектом символизации. При этом оно может оставаться псевдо-символическим или же преобразовываться в символическое действие.

В процессе изучения смысловых физических действий в театральных постановках российских, молдавских и румынских ре-

* Алесенкова Виктория Николаевна — соискатель, преподаватель кафедры мастерства актера Театрального института Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л. В. Собинова, e-mail: alesenvic@yahoo.com

жиссеров рубежа XXI века было отмечено, что основная часть примеров демонстрирует действие, осуществляемое как ассоциативная связь, когда внешнее действие (означающее) является иллюстрацией внутреннего действия (означаемого). Такие действия было бы правильным называть **ассоциативно-символическими**. При этом значение рождается в представлении зрителя об объекте. Особенно выделяются два аспекта ассоциативно-символического действия: отражение психической активности персонажа и действия, которые можно назвать пластической материализацией слова, так как они имеют в своей основе речевую идиому или метонимию, напоминая при этом «индексальные знаки» Ч. Пирса [Ч. Пирс, 2000] и «случайные символы» Э. Фромма [Э. Фромм, 1992]. Это значит, что внешнее действие актера, даже когда оно не участвует в символизации объекта, все равно имеет отношение к символу, ибо само проецирует область значений в область представления и даже образа. Такие действия, как правило, взаимосвязаны с другими элементами, особенно со смыслом произносимых слов, демонстрируя зрителю подоплеку намерений персонажа или его душевные переживания.

Чтобы понять, какие действия являются символическими, целесообразно рассмотреть примеры параллельно-действенного способа их образования подробно, с выявлением функций.

а) *Отражение психической активности*

К. Г. Юнг отмечал, что «символы появляются не только во сне, но и в любых психических проявлениях. Бывают символические чувства и мысли, действия и ситуации» [К. Г. Юнг, 2006, с.51]. Хотя западный театр давно характеризуют как психологический, по-настоящему психологией он только начинает заниматься, а именно: изучает феномены человеческого подсознания. Иначе как охарактеризовать тенденцию режиссеров выявить мотивацию тех или иных поступков персонажей или желание заглянуть в их мысли и чувства, как бы приоткрывая для зрителя то, о чем сами персонажи не всегда догадываются?

Когда зритель в спектакле Петру Вуткарэу *Ревизор*¹ Н. Гоголя наблюдает, как Хлестаков (В. Дручек) кружит дочку Городничего

¹ Театр «Ежен Ионеско», г. Кишинёв, премьера 1997 г. (ретро-премьера сезона 2006/07).

на бильярдном столе, объясняясь ей в чувствах, понятно, что он кружит ей голову, и намерения его серьезны не более чем азартная игра. Похожие ассоциации возникают в постановке Ильи Шаца *Вишневым садом*² А. Чехова, когда Петя Трофимов (С. Кирюшкин) кружит Аню (М. Сташок) на роликовой доске, увлекая своими новаторскими идеями. Внешнее действие отсылает к внутреннему действию, за гранью произносимых персонажами слов, обнаруживая свое символическое значение. И если Трофимов без повода набрасывает бильярдный кий на Лопухина (К. Харет) или благословляет набожную Варю (А. Туз) крестом из игральных карт, это воспринимается не как неудачная шутка Трофимова, а как попытка режиссера приоткрыть зрителю истинные чувства и отношения персонажа, стоящие за его правильными, вдохновенными речами о прекрасном будущем. Или, например, зачем Фирс (С. Тиранин) ходит по сцене, собирая и складывая вещи в маленький, похожий на гробик, ящик? — Не иначе, как хоронит прошлое, единственный из всех готовится к переходу в иной мир, а значит, понимает, что переход этот неизбежен: в конце концов, в финальной сцене только он, Фирс, остается без черной повязки на глазах, единственный провидец духа среди незрячих.

Внутренняя мотивация поступков демонстрируется в спектакле Петру Вуткарэу *Елизавета Первая*³ по пьесе П. Фостера. Руки придворных подняты над головой коленопреклоненной Елизаветы (А. Меньшиковой), их пальчики шевелятся в момент принятия ею решения о казни сестры, отчего у зрителя возникает ассоциация, что придворные дергают за невидимые нити, пытаются руководить Елизаветой как марионеткой, открывая внутренние механизмы политической жизни, жертвой которой становится королева. И нас еще раз в этом убеждает режиссер, моделируя ситуацию казни и ужас Елизаветы, когда в корзину с секиры палача падает подписанный приговор, будто голова Марии Стюарт. Зритель как бы становится свидетелем душевных мук и терзаний «железной леди», которая открывает свои настоящие чувства, а по сценическому действию — снимает с лица железную маску.

² Государственный русский драматический театр им. А. П. Чехова, г. Кишинёв, премьера 2004 г.

³ Театр «Эжен Ионеско», г. Кишинёв, премьера 2004 г.

В постановке Ильи Шаца *Король Лир*⁴ У.Шекспира Эдмонд (К. Харет) по внешнему действию поджигает на себе одежду (*Король Лир* И. Шаца), по внутреннему действию — зажигает животный огонь страсти, зависти, жажды власти. Это действие воспринимается как символическое, потому что иначе надо было бы воспринимать Эдмонда как неизлечимого параноика с маниакальной склонностью к самоубийству. В сцене, когда Эдмонд колет кинжалом спинку трона, рассуждая о социальном превосходстве брата, он обнаруживает свои чувства и намерения по отношению к Эдгару, а трон воспринимается в ракурсе этих отношений как атрибут власти, превосходства. И когда Эдмонд в финале надевает на трон снятые с себя после победной битвы доспехи, он идентифицирует себя с властью. (К слову, этот и последующий примеры демонстрируют понятие «симпатической магии», описанное Э. Кассирером в «Философии символических форм» и заявленное им как следствие мифологического представления о мире [Э. Кассирер, 2001]).

Похожий прием идентификации объекта используется Юрием Бутусовым в постановке *Король Лир*⁵: Регана (А. Стеклова) душит куклу в красном, получив вести от дворецкого Гонерильи о ее любовной связи с Эдмондом. Кукла ассоциируется с красным платьем Гонерильи (М. Дровосекова) и поэтому действие, производимое над куклой, воспринимается как клокочущее внутри персонажа Реганы намерение. Намерения персонажей — Эдмонда и Эдгара (А. Осипов, М. Аверин) — читаются в их внешнем сценическом действии, когда оба наносят на лица черную краску, другими словами, «боевой раскрас». Действие происходит не в джунглях среди солдат спецназа, и не в племени дикарей, но само действие заимствует эти ассоциации, сообщая зрителю заранее о воинственном настрое братьев.

Интересно в том же спектакле разобрать сцену бури, когда Лир (К. Райкин), Кент (Т. Трибунцев) и Шут (Е. Березнова) рвут в клочья газеты и перекатываются по сцене под завывание ветра. Зачем они рвут газеты? В общепринятом понимании, газета — пе-

⁴ Государственный русский драматический театр им. А. П. Чехова, г. Кишинёв, премьера 2003 г.

⁵ Московский театр «Сатирикон», премьера сезона 2006/07 г.г.

чатный орган государства, посвященный политическим и общественным событиям, а государства Лира уже нет, оно разорвано на части, как эта газета. И само действие ассоциируется с осмыслением своего положения персонажами — их жизнь стала использованной газетой, макулатурой, которую треплет по земле ветер, они — вчерашний день, устаревшие вести, мусор. Совершенно очевидно, что режиссер реализовал в этой мизансцене собственные ассоциативные размышления о сути событий, выводя их на вешний план действия, приблизившись к созданию образа, замещающего персонажи.

В современной режиссуре все чаще стала появляться склонность к переложению литературных или словесных идиом и метонимий на язык сцены, когда популярное или привычные в обиходе выражения воспроизводятся в буквальном смысле, а считаются уже в переносном.

б) *Пластическая материализация слова*

Нельзя утверждать, что режиссер сознательно стремится к иллюстрации какой-то конкретной идиомы. Вполне вероятно, что в процессе размышлений над драматическим материалом у него возникают ассоциативные характеристики тех или иных событий, ситуаций, и он для себя определяет их внутреннее действие. К примеру, Городничий, приняв Хлестакова за ревизора, буквально «вляпался» в неприятное, грязное дело, и на сцене (*Ревизор* Петру Вуткарэу) вдруг развивается целый пластический номер, в стиле комедии dell'arte, как Городничий вляпался в дерьмо перед дверью Хлестакова. Большая пластическая сцена в спектакле отведена вариациям прыжков Хлестакова (В. Дручека) с дочерью и женой Городничего (Н. Козару, А. Меньшикова), а также и на самом Городничем (С. Козуб). Лишенная эротизма сцена не вызывает эмоционального напряжения у зрителя, напротив, вызывает логическое осмысление происходящего, будто режиссер воспроизвел известное в обиходе выражение: «всех поимел», которое применяется (хоть и не совсем эстетично) в случае, когда кого-то нагло обманывают, используют в корыстных целях или интересах.

Когда *Гамлет*⁶ в спектакле Вуткарэу играет черепом Йорика в футбол — он словно «играет со смертью»; а когда в физическом

⁶ Театр «Ежен Ионеско» совместно с KAZE Theatre Company, г. Токио, премьеры 2004 г.

столкновении Гамлета и Лаэрта между ними оказывается, в буквальном смысле, труп Офелии, осуществляется метонимия: между ними пролегла, встала смерть Офелии, то есть она стала причиной их вражды. В совместной постановке Юрия Любимова и Анатолия Васильева *Антигона*⁷ Софокла, хрупкая Антигона (А. Смирдан), вся в белом, воспроизводит известное всем понятие, когда пытается «проломить» своим телом сплошную черную «стену», вступая в борьбу с законами Креонта.

В упомянутом выше *Короле Лире* Ильи Шаца Лир—В. Гаврилов, отказываясь от царства в пользу дочерей, снимает с себя корону (знак своей власти и привилегий) и выбрасывает в ведро. Фактически, с самого начала зритель получает информацию, что отказ Лира от царствования равнозначен тому, что все его привилегии теперь «окажутся в мусорном ведре». Дочь Лира, Регана (В. Марьянчик), ластясь к отцу, в буквальном смысле принимает пищу из его руки, кусая за пальцы, что пластически иллюстрирует значение словесной идиомы «ест с рук», в то же время содержит добавочную характеристику, близкую к понятиям «кусать руку дающую» или «дашь палец, она и руку оттяпает». В том же спектакле Эдмонд (К. Харет) покрывает трон красным плащом, демонстрируя метонимию: «трон, покрытый кровью», власть достигнута кровавыми жертвами. В постановке того же режиссера *Вишневый сад* Аня (М. Сташок), призывая к новой жизни, складывает матери руки на груди как покойнице, — изначально «хоронит» идею о лучшей жизни, светлом будущем; а действия Лопухина (К. Харет), когда он буквально вкладывает в прозрачный ящик-макет сада денежные купюры, читается как метонимия: «вкладывает деньги» в сад, то есть вкладывает денежные средства в приобретение сада и его переустройство.

В *Короле Лире* Юрия Бутусова герцог Корнуэльский (К. Третьяков) и Эдмонд (М. Аверин), сговорившись, плюют под ноги и метут метлами, как заправские дворники, словно «сор из избы выметают» или делают (проводят) «чистку» в рядах претендентов на трон и их приверженцев. Регана (А. Стеклова) и ее дворецкий Освальд (Я. Ломкин), сговариваясь с Эдмондом, месят его на столе как тесто, как будто «замешивают» его в свои коварные планы,

⁷ Московский театр драмы и комедии на Таганке, премьера 2006 г.

чтобы «состряпать» дело. Эдгара (А. Осипова) режиссер буквально заставил выкупаться в помоях, помогая осознать, в какие «помои человеческой жизни» тот окунулся, а Кента (Т. Трибунцева) раздевают почти донага и бросают в яму — лишают всех полномочий и прав и «выбрасывают на помойку» (дно жизни), так же, как позже поступают с самим Лиром. Когда Лир (К. Райкин) после оскорбительных слов Гонерильи спускает с себя штаны, он не только «демонстрирует свой позор», но и заявляет своим видом, что дочь бесстыдно «раздела его до исподнего».

Рассматривая ассоциативно-символическое действие как независимую языковую единицу театрального языка, следует отметить, что отражение психической активности и пластическая материализация слова, не отличаясь по количеству применений, заметно отличаются в структурном отношении. Первое, демонстрируя состояние психики персонажа, осуществляет ассоциативную параллель в область представления и, как правило, дает причинную характеристику тех или иных последующих действий этого персонажа, реализуя образ персонажа. Пластическая материализация слова, демонстрируя режиссерское отношение и осмысление тех или иных событий, — ассоциативная параллель не только в область представления, где соотносится с традиционным значением идиомы, замещающей действие, но и, давая сущностную характеристику происходящего, является составной частью сложной знаковой структуры, создающей символ-образ.

Можно сказать, что ассоциативно-символические действия чаще всего бывают псевдо-символическими, но иногда действительно перерастают в самостоятельный символический образ. Так происходит в спектакле *Анна Каренина*⁸ по роману Л. Толстого, поставленном Санду Василяки. Пластические действия актеров массовки воспринимаются не столько в значении толпы как таковой, сколько создают проекцию смысла в область подсознания персонажа или в область создания образа. Безликая масса, преследующая героев, здесь вызывает у зрителя ассоциативную параллель, направленную к прообразу (архетипу) и тем самым прямо подпадает под определение условного символа.

⁸ Кишиневский Национальный театр им. М. Еминеску, премьера 1995 г.

Актеры в серых обезличивающих масках, в серых пальто и цилиндрах с тростями, присутствуют практически во всех сценах спектакля, как античный хор, то оставаясь в полумраке сцены, то выдвигаясь на передний план, активно взаимодействуя с персонажами и даже вступая с ними в диалог. На их фоне без всяких декораций разворачиваются отношения четырех действующих лиц спектакля: Анны, Каренина, Вронского и маленького Сережи.

Само понятие толпы по замыслу режиссера вмещает полярность значений. С одной стороны, это проекция внешних событий и впечатлений на внутренний психологический пласт сознания персонажей, — Анна (С. Лука) встречается в этой толпе со своими тайными мыслями о смерти в виде своего «павшего» отражения. С другой стороны, это и человеческое общество, законы которого зачастую противоположны божественным законам, это и социум, который противопоставляется воле индивидуума, это и инстинкты, страхи и суеверия и многое другое, что может вместить в себя явление толпы, как образное сочетание признаков универсального порядка.

В финале выставленные вперед актерами «толпы» трости окружают персонажей непреодолимой стеной, и ритмичный стук их об пол создает атмосферу преследования, охоты на зверя, и одновременно напоминает звук приближающегося поезда. Падение Карениной после вознесения ее как на распятие (этот жест стереотипно узнаваем), становится переломным моментом спектакля. Зритель становится свидетелем, а может, даже и соучастником, той фатальной роли, которую разыгрывает объект-толпа в судьбе персонажей.

Объект символизации (толпа), неотделимый от производимых действий, становится условным символом, а сами действия трансформируются от ассоциативно-символических до абстрактно-символических, формируя образ, приближающийся к символическому. Следовательно, напрашивается вывод, что символические действия являются наиважнейшим элементом формирования театрального символа. Но, к сожалению, в спектакле Анна Каренина весь смысл сосредотачивается на формировании единственного образа, можно даже сказать, в ущерб истории персонажей, роль которых весьма пассивна. При этом само главное

действующее лицо спектакля — толпа — не претерпевает развития и разнообразия форм, не видоизменяется. Заявленный как живой организм, действует несколько примитивно и однообразно (здесь сказывается наличие пластической материализации слова), тем самым, лимитируя диапазон процессов познания в зрительском восприятии. В итоге, «толпа» действительно становится объектом символизации и формируется в самостоятельный образ, который может быть замещен символом в том случае, если законы социума, предложенные зрителю, сформируют ассоциативную параллель с универсальными законами человеческого бытия.

Действие — проводник значения объектов из области представления в область символического образа, оно не только осуществляет метафорическую связь между объектом и представлением, но и само в процессе символизации воспринимается в своей символической проекции. Смысловое физическое действие, вне зависимости от произносимого текста, осуществляет проекцию первоначального своего значения (означаемого) из области представления в область образа, создавая вторичное (символическое) значение. Такое действие далее будет называться абстрактно-символическим, поскольку в восприятии его символического значения более всего задействовано абстрактное мышление. Именно абстрактно-символическое действие осуществляет процесс символизации (особенно в случае символа-метафоры) и побуждает зрителя воспринимать объекты (означающие предметы) в их символическом значении, благодаря чему эти предметы в рамках спектакля возводятся в статус условного символа.

Особенность абстрактно-символического действия заключается в том, что *смысловая параллель в область образа выстраивается всегда с учетом предполагаемого символического значения объектов (предметов, персонажей)*. Под областью образа понимается тот уровень зрительского восприятия, на котором индивидуумом моделируются ассоциативные осмысления существующих в Природе явлений (процессов), действующих по универсальным, характерным, узнаваемым законам.

Область образа включает в себя целый ряд идей, характеризующихся как фиксация философской мудрости, попытка человека заглянуть в непроявленный мир духа, познать смысл человеческой жизни на земле и законы, по которым существует

его душа. Символ, сформированный в области образа, является метасимволом, способным накапливать и аккумулировать заряд мысли. Но, в противоречие утверждению М. Элиаде, что «символы всегда несут в себе некие послания: они открывают нам священное толкование космических ритмов» [М. Элиаде, 1994, с.87], мы убеждаемся, что символы в театре могут быть трансляторами как универсальных, так и субъективных представлений о божественных законах и человеческой душе.

Любой, почувствовавший на себе энергетическую мощь *Фауста*⁹ И. В. Гёте в постановке Силвиу Пуркарете, скажет, что спектакль глубоко символичен. Но вопреки стереотипному ожиданию изобразительных объектов-символов, режиссер добивается создания символического образа не столько статичными символами, как пентаграмма над дверью, манекен носорога или свиные головы и туши, сколько создает новые смысловые связи с помощью символизации действий в спектакле. Режиссер действительно добивается того, что вторичная смысловая структура спектакля становится единственно возможной реальностью, но реальностью негативной, наполненной энергией разрушения и дисгармонии.

В интервью Нелли Купер на Эдинбургском фестивале (2009 г.) С. Пуркарете признался, что адаптированный им текст Фауста базируется только на первой части поэмы, наиболее драматичной, а «вторая часть была написана И. В. Гёте, когда он был не в своем уме, и она вовсе не драматична» [Edinburgh Festival Guide]. Это отчасти объясняет, почему концепция режиссера выстраивается на половине сюжета драматурга, но не оправдывает разрушения концепции самого Гёте. Ведь если остается непонятным, чем заслужил Фауст заступничество светлых духов, похитивших его душу у Мефистофеля, то смысл постановки теряется.

Почти все действия в спектакле воспринимаются как символические. Они отражают причины происходящего, формируют внутренний план сознания персонажей, дают характеристику событий. Действия заставляют зрителей видеть знакомые предметы в ином смысловом ключе, возводя их в статус символа.

Сцена покрыта белым саваном, который сдерживает под дикий всплеск хохота солидный на вид мужчина в белом ко-

⁹ Национальный театр «Раду Станка», г. Сибиу, премьера 2007 г.

стюме, белой шляпе и черных перчатках, впоследствии оказавшийся г-ном Дьяволом (которого нет в пьесе). Зрителю открывается комната с тремя большими арочными окнами, вдоль которых за партами сидят ученики перед открытыми ноутбуками, а рядом с ними замер Фауст (Илие Георге). В комнате важны все детали: ворох макулатуры под ногами Фауста, сваленные в кучу стулья возле человеческого скелета, полки с разваливающимися книгами и другими принадлежностями доктора, дверь, обложенная по периметру белым кирпичом и шкаф с чучелом совы, на котором сидит Мефистофель (в уникальном исполнении Офелии Попий). Интонация и манера произношения гипнотизируют зрителей, голос Мефистофеля кажется нечеловеческим. Технические звуковые эффекты дополняют аудио-впечатление.

Дверь открывается, и в луче света входит девушка, которая становится объектом внимания Фауста и всех его учеников. С помощью учеников, в нависшем напряжении, Фауст вводит ей в вену какое-то лекарство, после чего она умирает, и ее тело как будто привычно укладывают под доски сцены. Именно через тело этой девушки Мефистофель с заклеенными глазами будет разговаривать с Фаустом, вытрясая пыль-прах из волос девушки и двигая ее безжизненными руками. Оттуда, из-под пола, сдвинув доски, покажется множество рук с зажженными свечками, наводящие зрителей на мысль о немалом количестве подобных «операций» в жизни Фауста. Видимо, в очередной раз он прогоняет своих учеников и остается наедине с обрушившимися с полки ненужными книгами, бутылочкой вина и луной с лицом Мефистофеля в окне, где только что отчетливо был виден городской пейзаж. Позже за окнами будут плыть облака, пылать костер, оттуда будут заглядывать духи, но пейзажа уже больше не будет. С этого момента мы начинаем воспринимать дом Фауста не как жилье, а как место пребывания его души.

Дом в различных верованиях и в психологии К. Юнга соотносится с человеческим телом, так нам и предлагает его рассматривать режиссер (в финале станет ясно, что это часть его замысла). Мефистофель, темный дух, не сумев войти через дверь, на которой Фауст нарисовал пентаграмму, проникает сначала из-под пола, потом в образе пса, и, пойманный Фаустом, извивается черным пламенем в ворохе печатных листов, пока не

снимает свою капроновую черную кожу, оставшись голым краснокожим гермафродитом. После подписания договора Мефистофель в черном костюме, с тростью из козьей ножки, раздваивается, но лишь на время; красное платье и почти корона в форме сердца будут на нем в Вальпургиеву ночь. В доме Фауста хозяйничают духи, они раздевают его и совершают обряд посвящения, омывая и раскрашивая его как покойника, после чего обновленный Фауст знакомится с девочками, совсем юными, с фонариками в руках, одну из которых выбирает. Это Маргарита.

После проникновенных ритмичных песен девочек и духов под музыку Василе Сирли, Фауст обнаруживает в своем доме макенен носорога, что знаменует начало Вальпургиевой ночи, на которую духи со свиными головами и сам г-н Дьявол приглашают всех зрителей пройти в гигантский проем, открывшийся в задней стене сцены. Можно сказать, режиссер уделил Вальпургиевой ночи особое внимание. Здесь, похоже, воплощены все большие фантазии И. В. Гёте и превосходящие его фантазии самого режиссера, захватывающая музыка не оставляет шанса на равнодушие. Зрители становятся свидетелями целого представления всевозможных телодвижений и действий, в том числе кровавых, которые отражают предполагаемые законы пребывания в аду. Там же появляется призрак Маргариты и Фауст, который ведет себя среди этого фейерверка разврата, надо сказать, совсем не подобающим образом.

Зрители и Фауст возвращаются на свои места. Дом Фауста осквернен: вдоль стены — свиные туши, возле стула и вдоль авансцены полно черепов. Ученики стругают гроб. Мефистофель вращает ручку мельницы, и из шкафа появляется четыре мужские фигуры в черных платьях с удлиненными рукавами, а из глубины сцены въезжает смерть с точным макетом дома Фауста, откуда она вынимает глиняную фигурку доктора. Доктор Фауст присутствует при этом и смотрит сверху и даже щупает фигурку прежде, чем она рассыпается. Фаусту теперь заклеивают глаза и укладывают в гроб, который оказывается несколько короче, и не вмещает тело Фауста. Мефистофель, замороженный ангельским пением и белыми перьями, упавшими на него, пропускает момент исчезновения души Фауста, который в последний раз заглядывает снаружи в свое окно.

В финальной сцене нам окончательно становится ясно, что все, что происходит в спектакле, происходит в сознании Фауста, отражая все движения его души, его помыслы и фантазии, возникавшие в его голове. И тогда дом воспринимается как символический образ (метасимвол) материальной плоти, телесной оболочки души, объединяя понятие храма и мистического центра пребывания духа. Дом, безусловно, выстраивает параллель в область архетипа. Тогда и все предметы в этом доме должны проецироваться с внешнего плана на внутренний, осуществляя метафорические связи. Например, книжный хлам может стать хламом знаний или наук; ученики — интеллектом, рассудком или даже греховными помыслами; убиенные девушки — загубленными мечтами, идеями, убитыми надеждами и т.д., причем понятно, кто или что именно виновны в их гибели.

Концепция режиссера, который на реальном (визуальном) плане формирует мистическую историю конкретного человека Фауста, заключается в том, что события и действия складываются в представление о невидимом мире человеческой души, которая живет в своем измерении собственной индивидуальной жизнью.

И тогда совсем иначе будет восприниматься появление Мефистофеля, разговаривающего с Фаустом через тела этих девушек, воскрешая в сознании Фауста давно забытые светлые воспоминания или нереализованные амбиции, или грешные помыслы. И даже Вальпургиева ночь превращается в бред больного воображения, агонию или в страшное предвидение, которого можно еще избежать. Недаром с самого начала в спектакле фигурирует шприц, переходя от Фауста к Мефистофелю и наоборот. Фактически, все действия Фауста перестают быть реальными событиями, а проявляются как события его внутреннего мира, которые заставляют нас воспринимать все персонажи и предметы в символическом смысле. Каждый персонаж накапливает символические значения, прежде чем сформироваться в метасимвол. И все это происходит благодаря ключевой символизации объекта-дома, которая совершается на протяжении всего спектакля и завершается в сцене со смертью.

Действия в спектакле одновременно воспринимаются на материальной визуальной плоскости и в плоскости сознания, то есть имеют разную степень материализации, двойное бытие.

Символическое действие обеспечивает это двойное бытие и объектам, с которыми оно связано, трансформируя их в символы.

Результаты исследования примеров символизации в театральных постановках показали, что российские, молдавские и румынские режиссеры не только пользуются символами познания европейской культуры, что объясняет преимущество традиционного символа, но и пробуют создавать новые (условные) — символы субъективного познания мира, которые принимают непосредственное участие в образовании метасимвола. Именно символическое действие является связующим материалом и необходимым фактором театрального символа, отличающим его от любого другого (не оговаривая кинематограф).

Важным для театроведения является новый взгляд на структуру динамичного театрального символа, где помимо общего понятия знака работает принцип метафорической связи, немислимый без смысловых физических действий актеров. Если до сих пор театральная критика ставила вопрос: как те или иные символы работают на концепцию режиссера, то теперь становится возможным распознавать концепцию режиссера через создаваемые им метасимволы, отражающие процессы метафизики. Ни один из объектов метафизики не может быть познаваем в статике, поэтому действенная основа театрального символа — это принципиально важный результат исследования, показывающий достижение современной режиссуры.

Список литературы

Кассирер Э. Мифическое мышление / *Философия символических форм*, т. 2. М.; СПб., 2001.

Пирс Ч. Начала прагматизма / *Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ*. СПб., 2000.

Фромм Э. Забытый язык // *Душа человека*. М., 1992.

Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994.

Юнг К.Г. К вопросу о подсознании // *Человек и его символы*. М., 2006.

 *ЖИВОПИСЬ*

ОБРАЗ КЛЕОПАТРЫ В РУССКОМ ЖИВОПИСНОМ
ПОРТРЕТЕ XVIII — НАЧАЛА XX ВВ.

В данной статье речь идет об эволюции в русской живописи XVIII — начала XX веков одного из самых интригующих исторических образов — царицы Египта, последней представительницы династии Птолемеев, Клеопатры. Изменения в подходах к ее изображению прослеживаются на фоне традиции западноевропейского портретного искусства, влияния литературных произведений и театральных постановок.

Ключевые слова: образ Клеопатры, портрет, живопись эпохи рококо, романтизма и символизма, опера, основные художественно-смысловые детали «змея» и «жемчужина».

**V. Dubrovina. THE IMAGE OF CLEOPATRA IN THE PORTRAIT ART
OF THE XVIII — EARLY XX CENTURY**

This article explores the evolution of the Russian art of the XVIII — early XX century and one of the most intriguing historical characters - the Queen of Egypt of the last of Ptolemaic dynasty — Cleopatra. The changes that occurred in the representation of her image are outlined in parallel with the tendencies which dominated in Western European tradition of portraiture, taking into consideration both the impact of literary works and theatre productions.

Key words: the image of Cleopatra, portrait, painting of the rococo, romanticism and symbolism, opera, iconographic details.

Образ царицы Египта Клеопатры широко представлен в мировом искусстве: это многочисленные портреты, скульптуры, драмы, опера и балет, а в XX в. и кино. Интерпретация образа Клеопатры менялась и была тесно связана с культурными и эстетическими представлениями каждой конкретной эпохи. Иконография этого образа в европейском портретном искусстве XVI—XIX вв. претерпела существенную эволюцию и отразила изменения внутри самого жанра, возрастающий интерес к этой

* Дубровина В. А. — аспирант кафедры истории искусств МГХПА имени С. Г. Строганова. e-mail: v.a.dubrovina@gmail.com.

теме связан с углублением знаний о Древнем Египте¹ и его культуре в целом.

Образ Клеопатры в русском искусстве, литературе и театре начал формироваться позже, чем в Европе, только лишь в середине XVIII в., когда национальная культура широко взаимодействовала с европейской и творчески осваивала ее достижения. Первые портреты русских мастеров, связанные с этой исторической фигурой, опирались на традиции, заложенные в живописи Италии и Голландии (Гвидо Рени, Рубенс, Якоб Йорданс, Д.Б. Тьеполо).

Западноевропейские художники XVI—XVIII вв. не создали портрета египетской царицы в современном понимании этого жанра. История сохранила египетский барельеф, на котором она предстает в виде богини Исиды, серебряные и медные римские монеты с ее профилем давали только приблизительное представление о ее внешности. Не было достоверно известно, как же выглядела женщина, покорившая сердца двух политических соперников, великих римских полководцев Юлия Цезаря и Антония². Живописцы каждый раз по-своему представляли ее внешность, и все они множили легенды о Клеопатре, ее красоте, страстности, гордой и непокорной натуре, о роковой роли в судьбе истинного римлянина и воина Антония. Основой мифа послужили сочинения историка Плутарха, а популяризации — трагедия У. Шекспира «Антоний и Клеопатра» (1608). Великий английский драматург, как давно замечено, построил сюжет своей пьесы, максимально придерживаясь жизнеописания Антония в сочинении Плутарха [*Плутарх*, 1994. Т. II. См. также: *Ф. Зелинский*, 1904, с. 212–226].

¹ Эпоха Птолемеев, последней представительницей династии которых была Клеопатра VII, выходит за исторические рамки этой древней цивилизации, считает известный отечественный ученый-египтолог М. Э. Матъе [см.: *М. Э. Матъе*, 2010, с. 575].

² Специалисты Кембриджского университета считают, что им удалось получить наиболее достоверные изображения Клеопатры из всех существующих. Основой для создания компьютерной модели послужили портреты царицы на древних артефактах, в том числе на кольце возрастом 2000 лет. В результате исследования и моделирования трёхмерного изображения Клеопатры получилось изображение красивой молодой женщины. Она не была чистой европейкой. В ее лице отражаются как греческие, так и египетские черты.

Плутарх не дает описания внешности Клеопатры, хотя и упоминает о многочисленных ее изображениях, в достоверность которых он, по-видимому, не очень верил. Избегая портретных деталей, историк делает акцент на исключительном обаянии царицы: «Красота этой женщины была не тою, что зовется несравненною и поражает с первого взгляда, зато обращение ее отличалось неотразимою прелестью, и потому ее облик, сочетавшийся с редкою убедительностью речей, с огромным обаянием, сквозившим в каждом слове, в каждом движении, накрепко врезался в душу. Самые звуки ее голоса ласкали и радовали слух, а язык был точно многострунный инструмент, легко настраивающийся на любой лад» [там же].

Возможно, именно отсутствие сколько-нибудь исторически точного изображения Клеопатры более всего и вдохновляло мастеров прошлого. Это давало возможность художникам в ее образе воплощать собственное представление о красоте и ее неодолимой силе, а ее яркая судьба стала поводом для размышления о вечных проблемах бытия и природе прекрасного. Традиция вольной интерпретации облика красавицы уходит в глубокую древность; уже в эллинистических бюстах царица Египта изображается в соответствии с античным идеалом красоты молодой женщиной с типично греческими чертами лица. Европейские мастера очень по-разному представляли Клеопатру: то светлой и белокожей с пышной фигурой (Рубенс), то с волосами с медным отливом, облачали ее в одежды по моде своего времени (Якоб Йорданс).

Появление полотен с изображениями Клеопатры приходится на эпоху Возрождения, с ее систематическим интересом к античности. Ярчайший пример — это работа Пьеро ди Козимо «Портрет Симонетты Веспуччи в образе Клеопатры» (до 1520 г.), одной из самых красивых женщин эпохи Ренессанса, ставшей моделью Венеры для Боттичелли. Существуют разные варианты интерпретации этого посмертного портрета, обвивающую ее шею змею трактуют как символ ранней смерти.

Портрет приобрел характер автономного светского жанра в форме станковой картины. Чаще всего портреты царицы интерпретировали мотивы ее смерти, тогда как многофигурные композиции, как правило, изображали сцены пира или первую ее встречу с Антонием. Ни в эту эпоху, ни позднее художники не

ставили своей задачей воссоздать колорит места и времени действия и исторический костюм.

Отдельные работы итальянских мастеров, запечатлевших образ Клеопатры, в середине XVIII в. были приобретены русскими коллекционерами и привезены в Россию. Некоторые из них были подлинными шедеврами. Например, полотна выдающегося флорентийского живописца Джованни Баттиста Тьеполо (1696—1770), украсившие усадьбу Юсуповых в Архангельском³. Известность художнику принесли декоративные ансамбли. Наиболее знаменитой стала его роспись палаццо Лабиа в Венеции (конец 40-х годов XVIII века), где он использовал сюжеты истории Антония и Клеопатры. Его кисти принадлежат и две картины на эту тему, купленные русским ценителем искусства. Размеры картин очень велики (3 х 6,3 м), что побудило Юсуповых специально для их размещения подготовить зал. Картины посвящены неоднократно привлекавшим Тьеполо эпизодам из жизни египетской царицы: «Пир Клеопатры» (1744) и «Встреча Антония и Клеопатры» (1747).

Обе картины отличаются яркой колористичностью. Тьеполо по-своему трактует первый сюжет, распространенный в живописи еще со времен барокко. Клеопатра, желая поразить Антония, в доказательство своего богатства растворяет жемчужину в уксусе у всех на глазах. На второй картине представлено красочное, пышное зрелище: в центре — фигуры Антония и Клеопатры, подчеркнутые интенсивным красочным контрастом. Ярко-красный плащ Антония, темно-зеленые кипарисы подчеркивают блеск золотого платья и серебристый шлейф царицы, которая инсценировала свое появление, представ перед полководцем в образе богини любви Афродиты. Этот эпизод подробно описан Плутархом и занимает важное место в пьесе Шекспира. Центральные фигуры оттеняет живописная свита. Об историческом времени, отраженном на картине, свидетельствуют некоторые детали костюма римлянина Антония. Клеопатра же изображена в роскошном европейском платье, а античные развалины не имеют ничего, указывающего на «египетскую» древность.

³ По семейному преданию, две картины были приобретены князем Н. Б. Юсуповым у сына художника за 500 тысяч рублей.

С этими портретами перекликаются доставленные в Россию работы других авторов. Например, изящный салонный «Портрет А. Е. Демидовой в образе Клеопатры» Помпео Батони (1708—1787) должен был подчеркнуть богатство Демидовых. На портрете молодая супруга известного заводчика и мецената, одетая со всем блеском и по моде своего времени, готовится, подобно Клеопатре, пожертвовать драгоценной жемчужиной. Портрет был заказан во время путешествия Демидовых в Европу в 1771—1773 гг. у одного из наиболее выдающихся художников эпохи. Батони был самым ярким представителем итальянского искусства эпохи Просвещения, написавшим портреты многих известных и влиятельных личностей того времени, и одним из основателей неоклассицизма [Е. Федотова, 2002].

Обращаясь к образу Клеопатры, русские художники XVIII — первой трети XIX в. тоже не стремились к воссозданию исторически достоверной обстановки древнего царства. Возможно потому, что знания о Древнем Египте были тогда весьма скромными. Сильнее всего русских авторов привлекал мотив самоубийства царицы, который трактовался в общефилософском плане как эмоционально напряженный поединок вечности и тлена, красоты и всеразрушающей смерти.

Его распространенности немало способствовало развитие театра, на сцене которого в жанре трагедии, балета, оперы интерпретировались сюжеты, связанные с легендарной царицей Египта. Например, опера известного в то время итальянского композитора Д. Чимарозы «Клеопатра» была написана в Петербурге во время пребывания там композитора и поставлена в 1790 г.

Одним из первых обратился к этому мотиву И. П. Аргунов, крепостной художник графа П. Б. Шереметева, принадлежащий к основателям жанра портрета в русской живописи. Портрет «Умирающая Клеопатра» (1750 г.) изображает молодую полуобнаженную женщину в томной позе во всем блеске красоты в момент, когда ее жалит змея. Портрет, написанный в мягких перламутровых тонах «в русле рокайльной живописи», претворяет трагический сюжет «в легкое и изящное произведение» [Н. Преснова, 2006. № 77].

Много позднее один из самых ярких художников, работавших в жанре портрета, О. Кипренский изобразил великую рус-

скую трагическую актрису Екатерину Семенову в античном (но не египетском) одеянии, в короне, полной достоинства царственной позы со змейкой, обвинившей ее руку («Портрет Е. С. Семеновой в роли Клеопатры»). Актриса, творчество которой стало вехой в развитии русского национального театра, с блеском исполняла героинь, погибающих в непримиримом конфликте с судьбой, но не отступающих перед суровыми обстоятельствами (Антигона, Федра, Клитемнестра и др.). Однако «Клеопатру она никогда не играла» [См.: *А. А. Гозенпуд*, 1986, с. 48]. Почему Кипренский изобразил Екатерину Семенову в образе египетской царицы, является загадкой. Остается считать, что в данном случае имеет место метафорическое толкование образа, ставшего символом роковой красоты.

Русские художники, как и европейские, видели Клеопатру трагической фигурой, которая предпочла смерть позору (известно, что Август желал видеть ее в качестве главного трофея в триумфальном шествии в Риме в честь победы над Антонием). Они рисовали своих героинь с русских моделей, далеких от египетского типа.

Особенностью иконографии египетской царицы стали не детали внешности, а атрибут ее смерти, змея, жалящая или готовящаяся укусить молодую женщину, либо жемчужина — символ богатства. Змея как деталь имеет двойной ассоциативный ряд, отсылая и к историкам древности, и к Шекспиру. В его трагедии змея является постоянным атрибутом Клеопатры и упоминается не только в финальной сцене, когда слуга приносит царице корзину с фруктами, но и в других эпизодах. Антоний называет возлюбленную «змейкой Нила». Клеопатра часто клянется именем могущественной египетской богини Исиды, важной принадлежностью изображения которой является змея⁴. Однако присутствия Исиды на полотнах XVIII—XIX вв., трактующих сюжеты из жизни и смерти Клеопатры, не наблюдается. И это несмотря на широкое распространение в творческой среде масонства⁵, в таинствах которого богиня играла важную роль.

⁴ Клеопатра, когда появлялась на людях, часто бывала в священном одеянии Исиды; она и звала себя новой Исидой [см.: *Плутарх*. Т. II, с.54].

⁵ Российская Академия художеств и Московский университет были главными очагами масонства в XVIII — начале XIX в. [См.: *В. С. Турчин*, 2001, с. 293—301].

На рубеже XVIII—XIX вв. в русской культуре складывается иное толкование образа Клеопатры. Она предстает роковой, бездушной и порочной «блудницей на троне», поставившей себя вне условностей поведения. Примером может служить трагедия весьма плодовитого, но бездарного немецкого автора А. Коцебу «Октавия, или Редкий пример супружеской верности и героического патриотизма в одной благородной римлянке» (1801). Пьеса ставилась на русской сцене в первой четверти XIX века. Трагедия Коцебу прославляла благородство Октавии, жены Антония, и осуждала бесстыдство и распутство Клеопатры. Действие сосредоточено вокруг царицы Египта, которая полна коварства, ради своих целей идет на самые жестокие поступки, разрушая счастье других [А. А. Гозенпуд, с. 48].

В начале века утверждавшийся в русском искусстве романтизм развил интерес к характерам, противопоставлявшим себя общественной морали. Именно такое — демоническое — понимание образа Клеопатры сформировалось в художественном сознании А. Пушкина, которое тоже опирается на исторические источники. Известно высказывание римского историка Аврелия Виктора о крайней порочности и развращенности царицы. Сюжет о правительнице, продававшей свои ночи любому в обмен на жизнь, впервые был реализован Пушкиным в стихотворении «Клеопатра» (1824). Как пишет исследователь творчества поэта М. Ю. Лотман, «работа над замыслом произведения о Клеопатре продолжалась до 1828 г.» [М. Ю. Лотман, 1995, с. 717]. В восьмой главе романа «Евгений Онегин» светская львица, «блестящая» Нина Вронская названа «Клеопатрой Невы». Ее красота является «ослепительной», то есть бесспорной, к тому же поражающей роскошью и блеском драгоценностей. Отсылка к сюжету с жемчужиной представляется в данном случае уместной.

В дальнейшем Пушкин вернулся к образу Клеопатры в повести «Мы проводили вечер на даче» (повесть не окончена) и в повести «Египетские ночи» (1835). Ее центральная часть (импровизации) использует раннее стихотворение поэта.

Этот мотив получил дальнейшее развитие и новую интерпретацию в эпоху русского модерна в живописи и в балетном спектакле. Художники пытались обнаружить существование тайного и непонятого в человеке, природе, искусстве, во вселенной, не

поддающегося рациональному пониманию, но улавливаемому чутким художником. Особенно притягательным образ Клеопатры стал для русских символистов, так как она (Клеопатра) отвечала их представлениям о губительной власти красоты. Большое распространение получил мотив роковой красоты, любви-смерти, в центр выдвинулись образы Саломеи, женщины-сфинкса, Кармен.

Иконография образа Клеопатры этого периода весьма богата, и существенно отличается от предыдущей эпохи. Она вобрала в себя все разнообразие исторических и культурных свидетельств о судьбе царицы, основанное на знакомстве с египетскими коллекциями Европы, личных впечатлениях писателей и художников от поездок в Египет, явлении «египтомании», глубоком знании мифологии, истории европейского и отечественного искусства. В то же время живопись ярко отразила рост популярности восточных мотивов, привнося в уже известные сюжеты новый бытовые сцены. На фоне этого нередко размывается историческая грань между античностью (периодом правления Клеопатры) и исламской историей Египта. Интересен сюжет картины Александра Кабанеля «Клеопатра испытывает яд на приговоренном к смерти» (1887 г.), который представляет беспощадную и одновременно готовящуюся к собственной смерти царицу. Обращают на себя внимание такие детали, как оформление дворца, в котором акцентируется египетская тематика (портики в форме пилона, пальмовидные колонны, характерный орнамент, крылатые диски). И другие известные полотна, повторяющие классический сюжет смерти Клеопатры, выполнены под влиянием «египтомании», уже явно присутствующей в европейской культуре. Авторы стремятся изобразить быт и традиции египтян как можно достовернее («Клеопатра перед Цезарем» Жан-Леон Жером 1866 г., «Антоний и Клеопатра» Лоуренс Альма-Тадема 1885 г., «Смерть Клеопатры» Реджинальд Артур 1892 г., «Клеопатра на террасе» 1896 г. и «Процессия в честь Исиды» Фредерик Артур Бриджман 1903 г.).

Насколько серьезно углубилось в России представление о культуре Древнего Египта, показывает издание «Брокгаузом-Эфроном» в 1904 г. полного собрания сочинений Шекспира под редакцией С. А. Венгрова. Трагедия «Антоний и Клеопатра» иллюстрирована в нем рисунками, воспроизводящими подлинный древнеегипетский орнамент, монетами с профилем царицы, ста-

туэткой Исиды, изображениями актрис, исполнявших роль Клеопатры, в разные эпохи. Помещаются изображение Клеопатры в виде Исиды, копирующее египетский барельеф ее эпохи, фотография античной статуи царицы, хранящейся в Британском музее.

В поэзии К. Бальмонта Клеопатра предстает как «чаровница и блудница», у В. Брюсова — «буйная блудница» и «женщина в мечтах поэта» одновременно, и он ее «верный раб». А. Блок дал выразительное определение этому всеобщему поклонению: «Русь, как Рим, пьяна тобой» («Клеопатра», 1908) [см.: *Л. Г. Панова*, 2006]. В русле поэтики символизма передан образ роковой красоты одним из самых ярких художников эпохи М. Врубелем. Он стал выразителем мироощущения нового стиля в живописи, соответствующего символизму в поэзии.

К юбилейному изданию трехтомного собрания сочинений А. С. Пушкина (1899 г.) он выполнил черную акварель «Клеопатра на ложе» для иллюстрации стихотворения «Египетские ночи». Художник использовал две краски, черную и белую — черную акварель и белила. Клеопатра в белом легком одеянии, во всем блеске красоты и богатства возлежит на ложе в «позе сфинкса» и взирает «с холодной дерзостью лица» на невидимых нам участников пира. Выбор красок диктовали возможности печати. Но этот выбор не противоречил колористике Врубеля, на полотнах которого преобладает «ночное освещение», придающее им настроение тоски и усиливающее атмосферу роковых предчувствий [см.: *Н. М. Тарабукин*, 1974]. Акварель передает основное качество произведений мастера — повышенную выразительность художественной формы, насыщенность магическими ритмами и трепетность пластики, акцентирующей духовное начало.

Одним из важнейших знаковых явлений символизма является стремление к синтезу искусств, к сочетанию поэтического слова с художественными образами и музыкальными звуками. Постановка балетного спектакля по пушкинской повести «Египетские ночи» стала не только попыткой расширить реализацию данной темы, но и важным шагом на пути поисков новых художественных решений в танце. Тут главная роль принадлежит реформатору балетного театра начала XX в. Михаилу Фокину и его ученице Иде Рубинштейн. В балете «Египетские ночи» Фокин старался соединить пантомиму и танец, использовал пластику, заимствованную

с древнеегипетских барельефов. Ида Рубинштейн воплотила на сцене образ роковой красоты. Роль Клеопатры стала ее бесспорной творческой удачей. Балет был эффектной частью репертуара первого русского балетного сезона, организованного С. Дягилевым в Париже в 1909 году, где он ставился под новым названием «Клеопатра» и имел огромный успех. Постановка представляла собой гармоничный «синтез хореографии, музыки и живописи» [см.: *Б. А. Илларионов*, 2008]. Ида Рубинштейн воплощала величественную красоту и одновременно создавала эротический образ, танцевала торжество красоты женщины-вамп.

Русская культура вписала свою страницу в воплощение образа царицы Египта. К трактовке ее личности и судьбы обращались выдающиеся художники разных эпох и разных областей искусства (А. Пушкин, О. Кипренский, М. Врубель, М. Фокин, И. Рубинштейн и др.). Эволюция образа Клеопатры отразила не столько научные поиски, развитие египтологических знаний, сколько обобщенно-поэтическое представление о жизни и судьбе роковой красавицы.

Список литературы

Гозенпуд А. А. Пушкин и русский театр десятих годов XIX в. // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986.

Зелинский Ф. Антоний и Клеопатра // У. Шекспир. Полн. собр. соч.: В 5 т. Т. IV. СПб., 1904.

Илларионов Б. А. Три века петербургского балета. СПб., 2008.

Лотман М. Ю. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарии. // Лотман М. Ю. Пушкин. СПб., 1995.

Матье М. Э. Искусство Древнего Египта. М., 2010.

Панова Л. Г. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина. Кн. 2. М., 2006.

Плутарх. Сравнительные жизнеописания в двух томах. Т. II. М., 1994. [Издание второе, исправленное и дополненное].

Преснова Н. Все Аргуновы. // Наше наследие. 2006.

Тарабукин Н. М. Врубель. М., 1974.

Турчин В. С. Александр I и неоклассицизм в России. Стиль империи или империя как стиль. М., 2001.

Федотова Е. Батони. М., 2002.

Curl Revival. London, 2005.

Humbert J.M. L'egyptomanie Dans L'art Occidental. Paris, 1989.

АНАЛИЗ ЭСТЕТИКИ АСКЕТИЗМА НА ПРИМЕРЕ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ВИЗАНТИИ

Данная статья исследует специфику эстетики аскетизма на примере монументальной живописи Византии. Одним из самых ярких примеров такого искусства являются мозаики монастыря Осиос Лукас, построенного в X—XI вв., являющиеся образцами монашеского провинциального искусства с монументальными качествами ансамбля, красотой мозаичной палитры и интенсивностью красок.

Ключевые слова: эстетика аскетизма, спиритуализм образов, новые критерии эстетического наслаждения, мозаики, Осиос Лукас.

O. Cherkas. THE AESTHETICS OF ASCETICISM IN THE MONUMENTAL BYZANTINE PAINTING

The present article is an attempt to understand specific aesthetics of asceticism being one of the main features in the monumental Byzantine painting. One of the most spectacular examples of this period is the mosaic of the monastery Hosios Loukas, which was built in the X—XI centuries. The most widespread impression of the mosaics of the monastery is them being severe and distant. In this article the author wants to unfold the peculiar beauty of these patterns disengaging from modern aesthetic categories, which allows to elaborate on some special criteria of aesthetic enjoyment.

Key words: aesthetic of asceticism, spiritualism of icons, new criteria of aesthetic enjoyment, mosaics, Hosios Loukas.

В период, обозначенный Г. Маркузе как «культура нулевого цикла», когда «одномерный человек» [см.: Г. Маркузе, 2002] находится в условиях намеренного ограничения себя от взаимодействия с духовным прошлым, нам видится особенно актуальным обращение к наследию Византии, этому островку надежды на духовное возрождение человека и обретение «центра», который, как указал Зедльмайр Х. [см.: Х. Зедльмайр, 2008],

* Черкас Ольга Владимировна — аспирантка Литературного института им. А. М. Горького, e-mail: kybaba@mail.ru.

европейцы теряют с середины XVIII века. Особенно актуальным это обращение выглядит потому, что Византия является нашим духовным ядром, которое стало определяющим в формировании культуры Древней Руси, непосредственной преемницы накопленного опыта великой империи.

Оглядываясь на свои духовные корни, мы делаем смелую попытку анализа не просто эстетики Византии, а эстетики аскетизма, чей парадокс, как указал С. С. Аверинцев, состоит в том, что «она обращена против своих собственных основ... Как может развиваться эстетика, самое имя которой (от греческого αἴσθησις — «ощущение») говорит о чувственности, в рамках аскетического умонастроения»? [С. С. Аверинцев, 2004, с. 32] Именно этот вопрос волнует нас в этой статье большего всего.

Но для того, чтобы обратиться к анализу эстетики аскетизма, необходимо рассмотреть содержание самого понятия «аскетизм».

В этом нам представляется полезным обратиться к фундаментальному исследованию русского богослова начала XX в., профессора Петербургской духовной академии С. М. Зарина «Аскетизм по православно-христианскому учению», в котором автор дает подробное описание происхождения понятия «аскетизм», за исключением противоречия, которое скрывается внутри этого внешне однозначного термина. Но именно это противоречие, на наш взгляд, и порождает живописное многообразие внутри самого искусства.

Истоки аскетизма, оказавшего мощное воздействие на религиозную практику и искусство Византии в частности, мы находим в истории восточного монашества, на что и указывал видный историк и теоретик христианской культуры, протопресвитер И. Мейендорф [см.: *И. Мейендорф*, http://krotov.info/library/13_m/meu/yendorf_003.htm#2 (дата обращения 30.10.2010)]. Мы узнаем, что тот институт монашества, который уходит в глубь крайнего аскетизма энкратитов (движения II в.), секты мессалиан, а позже евстафиан, сирийский аскетизм ярким проявлением которого являются «столпники», «стилиты» (греч. στύλος — «столп») далеко отстоит от традиций христианской Церкви, которая отвергала подобный экстремизм. Окончательный отказ от аскетизма, в котором тело мыслилось не как вещество, способное к преобразению, а как «мертвая кожа», которую надо сбросить, утвердил Гангрский собор (ок. 340) в Каппадокии. Этот момент

раннего понимания аскетизма остался за скобками исследований С. М. Зарина, хотя его следы как раз мы и находим в эстетике аскетизма на примере ряда монументальных памятников византийского искусства.

Аналогичным образом рассматривает аскетику и С. С. Хоружий, известный философскими и богословскими исследованиями мистико-аскетической практики исихазма. В своей книге «К феноменологии аскезы» он разрабатывает словарь основной аскетической терминологии именно с позиций признания за ней положительного смысла, закрепленного не только Гангрским собором, но и опытом святых отцов каппадокийцев.

Что же касается С. М. Зарина, то он происхождение аскетизма выводит из этических представлений стоической школы, которая видела и понимала аскетизм в свете этики, а не мистики, или эстетики. Как показало исследование Г. В. Хлебникова, внимание стоиков в духовных упражнениях, главным образом, было сосредоточено на медитации как форме развития ума, фиксирующего изменения и отклонения человека в поступках, не предусмотренных практикой Стои, а также физические ограничения, связанные с привыканием к холоду, голоду и другим лишениям. В некотором смысле, эта практика выглядит как самоцель: «Ее цель — не решение абстрактных и теоретических вопросов, а создание ситуации, в которой человек ощутил бы необходимость вести жизнь стоика» [Г. В. Хлебников, 2007, с. 161].

Но не было в этом аскетизме того, что развила позднее святоотеческая литература, видевшая цель и задачу аскета не в видах лишения, не в достижении «счастья в виде нравственной свободы и свободы от страстей», а в *конечности, итоге* жизненного пути, где, собственно, и получает дыхание новый идеал спасения (ἡ σωτηρία). «Вот почему от опытных подвижников желали иноки, прежде всего — и даже исключительно — узнать, как спастись» [С. М. Зарин, 1907, с. 4].

Помимо стоического представления об аскетизме, бытовало еще чисто греческое, связанное с жизнью атлетов, занимавшихся закаливанием и различными упражнениями, необходимыми для успешного состязания на арене. В целом же, происхождение слова «аскетизм» связано с глаголом «ασχέω», что значит искусно и старательно перерабатывать, обрабатывать грубые материалы.

С появлением и распространением христианства святые Отцы развили аскетизм до значения духовного упражнения, причем не только такого, которое связано с монастырской средой, но в своем общехристианском значении, для каждого, впитывающего евангельское слово. Что же касается монашества, то это как раз подвижничество, осуществляемое внутри данного института с определенным уставом. Целью же такого подвижничества было «спасение в жизнь вечную». Как заметил С. М. Зарин: «Само по себе «спасение» — отвлеченное понятие, получающее свой конкретный смысл от дополняющего определения, отвечающего на вопрос: *от* чего? Русское слово «спасение» соответствует греческому σωτηρία, от глагола σώζω. Последний, в свою очередь, одного корня с прилагательным σως (σάος), означающим собственно здоровый (лат. sanus). «Σωτηρία», следовательно, означает собственно «оздоровление», в смысле освобождения от болезни, порчи» [там же].

Экскурс в историю формирования понятия «аскетизм» видится нам необходимым условием дальнейшего анализа эстетики аскетизма.

Один из крупнейших современных исследователей в области эстетики Византии В. В. Бычков утверждает, что эстетика аскетизма — «интериорная» (от лат. interior — внутренний) ригористическая эстетика, сложившаяся в среде византийского монашества на основе «эстетики отрицания» ранних христиан [В. В. Бычков, 2010, с. 59]. Таким образом, основное поле понятий данной эстетики, ее эстетический объект находятся внутри самого эстетического субъекта и напрямую зависят от этического и мистического элементов. При этом В. В. Бычков не исключает понимание аскетизма в духе С. М. Зарина, — лишь подчеркивает наличие еще одного важного фактора, который в дальнейшем сыграет свою роль во многих памятниках искусства.

При анализе монументальной живописи Византии IX — XV вв., эстетику аскетизма мы также склонны понимать в ее интериорном значении, восходящем, как было указано выше, к ранним векам христианства и связанную с монашеством Сирии, Египта.

Из работ, посвященных анализу византийского искусства, мы знаем, что выстраивание магистральных линий в византийском искусстве не имеет смысла, но говорить об оппозиции:

аскетичное, иератичное и сенсуалистическое, экспрессивное — мы можем.

Мы знаем, что для византийца художественное произведение не было самоцелью. В работе «Богословие иконы» [см.: *И. К. Языкова*, 1995] И. К. Языкова отмечает, что существует несколько уровней прочтения иконного образа: буквальный, аллегорический, символический, анагогический («*Ἀναγωγή*» — возвышение духа до созерцания небесных предметов). Эстетика аскетизма далеко отстоит от буквального уровня, когда необходимо лишь распознать изображение, взирать на него как на Библию для неграмотных. Ее уровень лежит в плоскости анагогии. Интериорный характер данной эстетики, особенностью которой является то, что эстетический объект находится внутри самого субъекта, подводит нас к логическому вопросу о возникновении потребности выражения. Но и сама потребность лежит в плоскости этого восхождения. Образы для византийца — духовные помощники. А для монаха-аскета помощником могло быть такое же аскетичное, близкое к его духовным задачам и представлениям, искусство.

Трудно сказать, где находятся территориальные истоки аскетизма как типа искусства. Вероятно, он родился вместе с искусством столичного образца уже в ранний период формирования византийского стиля. Особенный акцент на аскетичности образов будет сделан мастерами в послеиконоборческий период, в период поиска богословской определенности и чистоты мысли, вызванных и спровоцированных этим важнейшим периодом византийской истории в целом.

Аскетичные образы мы встречаем еще в катакомбные времена (катакомбы Комодиллы), в памятниках Рима, особенно Равенны, которая, как известно с 540 г., и до ее окончательного захвата лангобардами в 750 г., была в ведомстве Византии. Если мы сравним иератичные, совершенно фронтальные образы Осиос Лукас, одного из самых радикальных памятников в свете интересующей нас эстетики, то мы, несомненно, найдем много общего с той же отрешенностью и скованностью ракурсов, что и в ранних мозаиках Равенны. Иератизм образов, их фронтальность и суровость могли быть вызваны не только тем, что Равенна тяготела в сторону, отличную от эстетических устремлений Константинополя с его стилистической утонченностью, лю-

бовью к античному прошлому, — ей больше было понятно народное искусство, местная традиция, отличающаяся упрощением и меньшим изяществом. Кроме того, появление таких образов, весьма отличных от Константинопольских, могло быть связано с особым богословским символизмом самого Предания, где за внешне скупым и сдержанным всегда скрывается бесценное духовное богатство (притча о горчичном зерне). Об этом говорит хотя бы то, что мастера Равенны были знакомы с идеями монашеской среды, пожалуй, не хуже, чем жесткий и суровый мир Сирии, Палестины и Каппадокии. «Святой Иероним и община ученых и благочестивых женщин, которой он руководил в Риме и Вифлееме, распространяли восточные монашеские идеалы. Такие выдающиеся епископы, как святой Амвросий Медиоланский, святой Августин Иппонийский и святой Павлин Ноланский одобряли и сами эти идеалы, и те группы христиан, которые стали стихийно им следовать. В Галлии святой Мартин до избрания его епископом Турским (ок. 371) руководил скитом и, будучи уже епископом, служил примером аскетизма. Епископы святой Иларий Арльский и святой Ексуперий Тулузский активно поддерживали монашеские общины... Кассиан перенес с Востока на Запад идею, что монашество, по сути, тождественно самой христианской жизни, что оно и есть наиболее совершенное и полное ее выражение» [*И. Мейендорф*. Единство империи и разделения христиан по изданию: История церкви и восточно-христианская мистика. <http://ksana-k.narod.ru/Book/mejendorf/02/22.htm>].

«Шаг за шагом новый плоскостной стиль освобождается от последних пережитков пространственного *double entendre*» (фр. двойное понимание) эллинистической традиции. Этому стилю, изысканному и аскетичному, было суждено стать важным элементом системы послеиконоборческого времени» [*О. Демус*. Мозаики византийских храмов. Интернет источник. URL: http://nesusvet.narod.ru/ico/books/demus/demus_2.htm (дата обращения 14.08.2010)].

В. Н. Лазарев все-таки склонен утверждать, что черты нового стиля мозаик Равенны (Сант Аполлинаре Нуово) нам следует искать в процессе варваризации, которая происходила в свете особых исторических событий. «Бросается в глаза огрубление

мастерства и нарастающий упадок вкуса, вызванные процессом варваризации общества. Как ни преклонялся Теодорих (около 486 — 533/534) перед античной культурой, как ни стремился он собрать вокруг себя людей типа Кассиодора, Боэция и Симмаха, сам он оставался варваром...» [В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Гл. IV.5. Равенна: Арианский баптистерий, Архиепископская капелла, Сант Аполлинаре Нуово. Интернет источник. URL: http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=29&chap=5&ch_12=5 (дата обращения 14.09.2010)]

Оживленный интерес к искусству аскетического типа особенно проявится в послеиконоборческий период. Как известно, такими историками, как А. Lombard, L. Brehier часто отмечался положительный момент иконоборчества. По их словам, это была настоящая попытка очистить образ от всего сенсуалистического, яркого и динамичного античного прошлого. Во многом это было связано с тем, что в этот напряженный для Византии период страной правили выходцы из Армении и Сирии, которые всегда нетрадиционно относились к возможности изображений. Не случайно, программа Осиеос Лукас [ил.1, ил.2, ил.3] и мозаики Софии Киевской, которые уже давно считаются синонимической парой в искусстве, стали, может быть, долгожданным синтезом антропоморфизма, сочетающего в себе глубокую духовность и чистоту самого первообраза. «Несмотря на краткую классицистическую реакцию в лице возрожденного эллинизма ранней Македонской династии, с середины X века окончательно наметился процесс формирования того нового искусства, которое легло в основание стиля XI — XII веков и которое представляет наиболее закономерную форму выражения византийской религиозности. Появление этого спиритуалистического искусства сделалось возможным лишь после эпохи иконоборчества, когда впервые было выдвинуто требование такого искусства» [В. Н. Лазарев. Гл. V. Эпоха иконоборчества (730—843). Интернет источник. URL: http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=29&chap=6&ch_12=1 (дата обращения 14.09.2010)].

В некотором смысле, *эстетика аскетизма в свою раннюю пору и в эпоху Македонского Ренессанса всегда ставит перед собой четкую задачу, заставляющую ее определиться в отношении к телу. И ответ этого отношения не всегда однозначен. Еще в позднеан-*

тичный период встал этот вопрос, когда мысли о потустороннем явно оттенялись мыслями о теле, как о чем-то низшем по отношению к духу. Во многом таким представлением мы обязаны неоплатонизму. «Мессалианский» уклон монашеского идеала был в принципе устранен. Однако идеи Оригена, основанные на неоплатонической интерпретации духовной жизни как возврате духа к первоначальному состоянию созерцания, оставались популярными. Они предполагали предсуществование души и исключали библейское учение о творении» [*И. Мейендорф*. Единство империи и разделения христиан по изданию: История церкви и восточно-христианская мистика. Интернет источник. URL: <http://ksana-k.narod.ru/Book/mejendorf/02/22.htm> (22.10.2010)].

И даже в послеиконоборческий период вопрос о теле остается актуальным. Мозаики Осиос Лукас решают его в достаточно жестком стиле: «тело — темница». Образы этого архаического памятника отличаются своим нарочитым избеганием всего материального, чувственного, нежного, приближенного к гамме вечно стоящей перед монахом оппозиции. Может, поэтому мозаики Осиос Лукас свидетельствуют не о тяжелом пути аскезы, который проходит обращенный, «они скорее объясняют цели духовной аскезы, раскрывают итог аскетического пути; они являются не образом аскезы, но скорее образом духовной победы тех, кто шел по столь трудному аскетическому пути» [*О. С. Попова*, 2006, с. 294].

Период паламистских споров, закончившийся, как известно, победой Г. Паламы, пожалуй, уже навсегда утвердил каноническое понимание аскетического пути как преображения всего человека, и тела, как его составляющей. Неудивительно, что исихастская традиция завершающего этапа развития византийского искусства родила столь гармоничное представление о духовности человека, приобретаемой как подвиг и дар очищенной плоти. Если мы сопоставим фрески церкви Св. Апостолов в Пече, фрески храма Афендико в Мистре, фрески руки Феофана Грека, иконы Андрея Рублева — прямого наследника исихастской традиции, и памятники Македонской эпохи, мы увидим эту трансформацию в рамках самой эстетики аскетизма, связанной с разными полюсами отношения к телесной оболочке. На смену индивидуальной нивелировке, отсутствию всякой личной активности приходит личность с индивидуальным путем спасения, ре-

лигиозного прозрения и опытом индивидуальной молитвы, индивидуального художественного метода. «Восточный аскетизм подавлял всякую активность. Монашество ближе всего стоит к богу, потому что оно дальше всех отошло от мира. Его идеалы глубоко пассивны, оно имеет лишь одну цель: спасти свою душу и подготовить ее к грядущей жизни» [*В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Гл. II. Византийская эстетика. Интернет источник. URL: http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=29&chap=3 (дата обращения 28.12.2010)].*

В доиконоборческие времена борьба с сенсуалистической эстетикой не была столь явной. Для византийца, уже пусть и знакомого с языком символической реальности, не было необходимости в дематериализации сакрального изображения. Ему было комфортно делать поправки в таком родном для него антикизирующем наследии, не прибегая к насилию над своим импрессионистическим прошлым. Но в условиях иконоборчества, монастырская программа Осиос Лукас, Неа Мони на Хиосе стала необходимой. Это была зрелая богословская система образов, разлившихся непреходящим золотым фоном на стенах монастыря. Это уже была сформировавшаяся теория образа, не терпящая былого антропоморфизма и качания из стороны в сторону миметических и символических изображений. Теперь всюду начинает доминировать абстрактный характер, во всем подчеркивается аскетическое начало. Импрессионистическая легкость красок сменилась плотными локальными чистыми цветами — все ближе мы подходим к ноуменальному уровню изображений, что затрудняет былое скорое прочитывание росписей.

«В послеиконоборческой Византии образно-символический подход распространился и на живопись. Уже упоминавшийся Николай Месарит усматривал в настенных росписях храмов два уровня: изобразительный (феноменальный) и смысловой (ноуменальный). Он поясняет это, описывая изображение «Воскрешение Лазаря»: «Правая рука Иисуса простерта, с одной стороны, к феномену — к гробу, содержащему тело Лазаря, с другой, — к ноумену — к аду, вот уже четвертый день как поглотившему его душу». Феномен (гроб) все видят изображенным на стене храма, а ноумен (ад) остается за изображением, он может быть лишь представлен в уме подготовленным зрителем»

[В. В. Бычков, 2009, с. 34]. Именно этого требует холодность и дистанционность мозаик Осииос Лукас.

То, к чему не могли прийти византийцы в силу своей духовной незрелости в ранние периоды, и потому они активно использовали наработки античных представлений об идеальной красоте, так называемые миметические изображения, то стало возможным в свете изменившейся духовной атмосферы в послеиконоборческий период. Правда, никогда византийцами не была забыта антика. И Никея, после взятия крестоносцами Константинополя ставшая оплотом многих бежавших из столицы византийцев, еще раз убеждает нас в том, что античность представлялась им корнями, которые в трудные для империи годы способны в который раз вознести их на новый духовный уровень.

Но борьба иконоборцев была не чем иным, как борьбой за строго спиритуалистическое искусство. И такое искусство вскоре появилось.

Об особых требованиях, которые выдвигает эстетика аскетизма своему объекту, говорит, прежде всего, его антипод: круглая античная пластика, культ тела, а не головы; идеал движения вместо символической статуарности как следствия достигнутого божественного покоя, — все это указывает на то, что смысл аскетического искусства совершенно иной. Отклонения в стиле всегда бросаются в глаза. Посмотрите на фрески Сопочан, этот шедевр XIII в., преддверие Палеологовского рождения с их пастельными прозрачными тонами, необыкновенной световой заряженностью: порывистые вздутые формы персонажей росписи явно выпирают за границы четко очерченных линейных и столпообразных фигур Осииос Лукас или Неа Мони, церкви Панагии тон Халкеон в Фессалониках, собора Сан Марко в Венеции и Санта Мария Ассунта в Торчелло. Острее выглядят росписи церкви Богоматери Перивлепты в Охриде, где по-настоящему выпуклой становится драматическая экспрессивная окрашенность образов, появляется чрезмерная пестрота цвета в сравнении со скупыми локальными цветовыми пятнами аскетического направления. Глядя на развивающиеся складки мозаики Хора в Константинополе или мозаики церкви Св. Апостолов в Салониках или более ранний памятник, фрески Капельсеприо, с их неповторимой свободой движений и ракурсов, мы никогда не

скажем об аскетизации этих образов. Точно так же драматизм и многообразие оттенков переживания, эмпатии, вчувствования в происходящие события, легко узнаваемые во фресках церкви Св. Пантелеймона в Нерези [ил.4] или во фресках храма Св. Георгия в Курбинове [ил.5], в образах Владимирской Божьей матери, Богоматери Одигитрии (XII в.) [ил.6] и Богородицы из Деисуса (Хорватия, XII в.) [ил.7], выдают своей экспрессией либо обостренные поиски новых идеалов в рамках классики, либо рождение аскетики в новом, преображенном свете исихастов, которое произошло накануне гибели империи.

Можно сказать, что происходит возвращение к античной гармонии (с ее пониманием единства духа и тела, где тело рассматривалось как одновременное проявление духовной красоты), но в рамках «христианского средневековья», где на смену «καλοκαγαθία» приходит необходимость «αλοκαταστάσις», восстановления, жестко поставившего вопрос о постоянной работе над душой.

На долгое выяснение отношений между духом и телом не могло, конечно же, не повлиять соседство с такими культурами, как сирийская, иранская, месопотамская. «Захватывая в орбиту своего притяжения Месопотамию, Палестину и Каппадокию, арамейцы, чьим исходным центром была Сирия, всюду утверждали свои пуристические, не терпящие компромиссов вкусы, почти всегда враждебные эллинизму» [В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Гл. III. Позднеантичное искусство и истоки христианского спиритуализма. Интернет источник. URL: http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=29&chap=4&ch_12=5 (дата обращения 5.02.2011)].

Отто Демус, австрийский историк искусства, уделивший большое внимание в своих работах культуре Византии, указывает в происхождении излюбленной фронтальности аскетического искусства Македонского Ренессанса именно восточные истоки: «Древнейшее полное живописное изображение не только божества, но еще и жрецов и донаторов во фронтальных позах находится в Месопотамии, в Дура-Европос» [О. Демус. Мозаики византийских храмов. Интернет источник. URL: http://nesusvet.papod.ru/ico/books/demus/demus_2.htm (дата обращения 20.02.2011)].

Эстетика Византии вся насквозь пропитана идеей уровней. Еще Платон в «Пире» показал некую систему восхождения от чув-

ственного к духовному; более углубленное представление о пути — у Плотина, Оригена, пока, наконец, она не получит свои основные черты в более позднее время, когда решение Халкидонского собора навсегда закрепит в истории представление о личности Христа в своем равновеликом единстве духа и плоти. У отягощенного грехом человека идея восхождения выльется в греческое «αλοκατάστασις», связанное с восстановлением утраченной с грехопадением чистоты. В искусстве же найдет применение термин «αναύωγία» — возвышение духа до созерцания небесных предметов. Самым высшим уровнем эстетического прочтения образа станет анагогический, возводящий к изображаемому предмету. Вероятно, в памятниках Македонской эпохи этот уровень созерцания достигается труднее всего. Что же касается аскетики в целом, то система уровней будет касаться преодоления страстей, разворачивающихся по принципу «прилога»¹. Своего рода водоразделом между путем вниз (в сторону греха) и вверх (в сторону Бога) является «μετάνοια», покаяние, которое является начальной отметкой восхождения к уровню «σωτηρία», спасения.

В случае с памятниками Македонского Ренессанса важно доказать не то, что перед нами модель возвращения к традиции отказа от тела, и возвращение к восточному представлению раннего института монашества, а именно то, что на нас взирает красота преображенных тел. Во многом миф о противоречивости духа и тела порождает проблему соотношения этики и эстетики.

Именно здесь начинается истинный раскол между классической эстетикой и эстетикой аскетов, путь к которой прокладывается по дороге вечного стяжания и непрестанной борьбы с чувственной красотой. Искушение очами занимает главное

¹ Принцип «прилога» рассмотрен подробно в книге С. М. Зарина. Состоит он из следующих ступеней: 1) собственно прилог (προσβολή) или приражение — представление к.-л. предмета или действия, соответствующих одной из порочных наклонностей природы человека; 2) «сдружение», «сочетание» (συνδυασμός) — постепенное развития страсти; 3) «изъявление» или решимость, «согласие души с представившимся помыслом» (συγκάθεσις); 4) энергия (ἐνεργεία) — производство дела, удовлетворение возникшего и созревшего страстного греховного желания; 5) борьба (πάλη) между страстным влечением к известному объекту и противоположными добрыми влечениями и наклонностями своей природы; 6) пленение (αἰχμαλωσία) — страсть является в полном развитии.

место в генеалогии страстей монахов, цель и причина борьбы с которыми становится делом их жизни.

Еще одно свидетельство разрыва между этикой и эстетикой мы находим у В. В. Бычкова: «Знаменитая, многократно повторенная оценка творения самим творцом в первой книге Бытия по тексту “Септуагинты”: “И увидел бог, что [это] прекрасно”, или: “И увидел бог все, что он создал, и вот [это] прекрасно очень”. Это “прекрасно” (то καλόν) только в “Септуагинте” имеет, как справедливо отметил В. Татаркевич, эстетическую окраску. И “tov” древнееврейского оригинала, и “bonum” “Вульгаты” больше соответствует тому, что в старославянском переводе было передано как “добро” (или “добра зело”), т.е. положительную оценку в самом широком смысле слова. Греческое “καλόν” имеет тот же широкий спектр значений, но в нем и *чисто эстетический смысл*» [В. В. Бычков, 1981, с. 216–217].

Что касается Г. Паламы, богослова, давшего философское оформление мистическому учению исихазма, то чувства для него «необходимая принадлежность тела, а, следовательно, и души и тела; полное бесчувствие убивает молитву и не приводит к Богу» [В. В. Бычков, 1999, с. 540].

Как видим, в рамках самой эстетики аскетизма существовала некая неопределенность. И между аскетикой, выраженной искусством Македонского периода и Палеологовского, едва ли мы найдем много общего.

Мы не наблюдаем в мозаиках Осии Лукас и других памятниках данной эпохи того религиозного экстремизма с его отрицанием телесного, какой был свойственен сектам энкратитов, мессалиан, а позже евстафиан» [И. Мейендорф, Единство империи и разделения христиан по изданию: История церкви и восточно-христианская мистика. Интернет источник. URL: <http://ksana-k.narod.ru/Book/mejendorf/02/22.htm> (дата обращения 17.02.201)], но говорить, что данные мозаики сродни стилю фресок в Нерези, Курбинове, мы тоже не вправе.

Еще личность Максима Исповедника (580—662) оправдала динамический мир Капельсеприо, оправдала динамику пути — восхождения к Богу. В то время как Осии Лукас своим величием будут всегда говорить, несмотря на внешнюю суровость и аскетизм, — о его радостном и блистающем завершении.

«Максим дерзновенно утверждает, что чувственный мир — не умаление или искажение духовного. Оба мира одинаковы по своему составу, внутренне гармоничны, и лучшим выразителем этой гармонии является человек» [*Г. С. Колпакова, 2005, с. 203*].

О. С. Попова в главе, посвященной аскетическому направлению [*О. С. Попова, 2006, с. 149–210*], проводит разграничение между классическим и аскетическим направлением византийского искусства, но, на наш взгляд, в рамках самого аскетического направления была та неоклассика, которая тоже вытекает из аскетической среды. Различие мы делаем в способе изображения, но не сути.

Что же касается образов Осиос Лукас, то они «возвещают не столько о блаженстве духовного созерцания, сколько о трудном пути отказа от всех мирских связей, приводящем к мистическому созерцанию» [там же, с. 161].

О. С. Попова склоняется к мысли, что памятники такого рода как Осиос Лукас должны были появиться под влиянием какой-либо влиятельной богословской личности, например, жившего в это время Симеона Нового Богослова. Правда, тут же она замечает, что по характеру образ мысли Симеона Нового Богослова сильно отличен от того, что является нам в кафоликоне Осиос Лукас.

Не стоит забывать, что в истории византийской эстетики была личность не намного предшествующая интересующему нас искусству. Это Иоанн Дамаскин. Его богословская программа, во многом ориентированная на лучшие достижения Аристотелевского «Органона», вполне могла вылиться в логическую и стройную эстетическую программу соответствующих росписей. Отношение к образу, совершенно определенное и ясно сформулированное, наконец, Дамаскином, вполне могло стать соответствующим акцентом в монументальной живописной системе.

Как пишет Ф. И. Буслаев: «Восточное искусство, в эпоху иконоборства очистив себя от примеси языческой и выработав в церкви норму в типических сюжетах, стремится к однообразному их представлению, охраняя икону от личного произвола художественной фантазии» [*Ф. И. Буслаев, 2001, с. 146*]. И, хотя памятников, стилистически напоминающих Осиос Лукас немного, а живописцы более поздних периодов все-таки ринулись в поиски

новых художественных решений, — византийцы никогда не отклонялись от общего канона, от которого так резко отходили венецианская и болонская школы.

Почему существуют образы более доступные эстетическому анализу и образы, требующие определенного усилия?

Часто созерцательно-созидательные взаимоотношения с трудом устанавливаются между иконой, фресками, мозаикой и реципиентом. Они требуют от него настроения, превышающего настроение посетителя картинной галереи. Ведь перед ним — предмет веры...

Отстраненность мозаик Македонского Ренессанса на примере Осиео Лукаса долгое время наталкивала нас на мысли о нарочитой нивелировке классического принципа красоты, что и заставляло считать искусство этого типа лишь назидательной попыткой ограничить «пагубное» влияние привычной гармонии линий, включения человека в поле сострадания и миметического переживания религиозной истории.

Кьеркегор, на наш взгляд, несмотря на западную систему мышления, поставил очень важный и для эстетики аскетизма вопрос — вопрос о соотношении веры, этики и эстетики. Вероятно, выделяя при этом каждую в отдельную сферу. В религиозном искусстве во взаимодействии оказываются все три, но всегда чувствуется некая «абсурдность» того, что бессильно объяснить с позиции этики и эстетики. То есть для этого необходимо совершить тот самый кьеркегоровский «прыжок веры», на который решиться может только абсурдный Авраам. В европейской эстетике произошел распад греческого атома красоты на три составляющие: истину, добро, красоту; распалось то, что некогда составляло таинственное единство. С этим распадом встала очень важная проблема критериев красоты.

Если вспомнить раннюю работу Эль Греко «Успение Богородицы», сделанную еще в тесной связи с византийской выучкой, можно убедиться, что для анализа ее нужны критерии, принципиально отличные от тех, которые мы выбираем для анализа его картин в духе итальянской живописи.

Трудность всегда возникает из-за того, что икона — всё то же искусство, и, стало быть, к ней применимы те же художественные критерии, которые работают и в оценке светского искусства. С

другой стороны, икона — художественное откровение религиозного опыта, и, стало быть, должна оцениваться исходя из такого же религиозного опыта, что, зачастую, не имеет универсального характера среди тех, кто созерцает их.

«Особая художественная структура иконы способствует тому, что она становится зеркалом универсального порядка, особой структурой, через которую проступают “иные сияния”, особая энергетика архетипа, свидетельствующая о его реальном присутствии. Этим икона, по существу, и отличается от религиозной живописи, в которой нет такого “присутствия”. В каждом произведении искусства реализуется “треугольник эстетического имманетизма”, который состоит из: 1. художника, 2. произведения, 3. изображенного персонажа. В своей литургической функции икона разрушает этот треугольник и его имманетизм, она возбуждает не эмоцию, как обычная картина, но мистическое чувство, *mysterium tremendum* (“ужасающее таинство”), высвечивающее четвертый принцип эстетического отношения — присутствие трансцендентного, мистическую теофанию. “Эпифаническое присутствие” — характерный принцип иконы, на котором основывается все ее богословие в православном мире, и именно его-то не поняло и не приняло западное христианство» [В. В. Бычков, 2009, с. 474].

«Икона находится несколько в стороне, так же, как и Библия — по отношению к мировой литературе и поэзии» [П. Евдокимов, 2005, с. 99].

Так происходит и с мозаиками Осиос Лукас. Глядя на них, ощущаешь совершенную беспомощность в использовании классической меры совершенства.

Во многом Македонский Ренессанс объясним, исходя из самого строя психологии византийца: «отсутствие эмоциональной напряженности, экстаичной взвинченности; вместо этого — рассудочность, высокомерный рационализм и молчаливость» [Г. С. Колпакова, 2005, с. 20]. Но, как мы имели возможность убедиться, эта психология не всегда была таковой.

Уже мозаики Дафни, принадлежащие следующей за Македонским Ренессансом эпохе Дуков и, несомненно, являющиеся удивительными памятниками византийского искусства, Отто Демус оценивает как своего рода уход от того типа богословия,

суровой аскетической программы и глубины иконописи, которые присущи Осиио Лукас. Если выразиться языком классической западной эстетики, то, в некотором смысле, — это то самое приближение к заказам светской среды, близость к «человеческому» [Х. *Ортега-и-Гассет*. Дегуманизация искусства. Интернет источник. URL: <http://www.philosophy.ru/library/ortega/dehume.html> (дата обращения 10.11.2010)], отсутствие нужной дистанции между миром этим и символической средой, единственно благоприятной для подлинного искусства и красоты в древнем ее понимании, как тесной связи с истиной.

«Таким образом, идеал эллинистического изящества постепенно вытесняет идеал иератического величия. Угас и тот пыл, которым первоначально были охвачены иконопочитатели. И даже новое искусство Дафни ускользает из рук монахов и заискивает перед эллинизирующим придворным обществом. Сами же мозаичисты забывают, что их служение сродни священническому. Они становятся желающими нравиться мастерами-виртуозами» [О. *Демус*. Мозаики византийских храмов. Интернет источник. URL: http://nesusvet.narod.ru/ico/books/demus/demus_2.htm (дата обращения 20.05.2010)].

Постепенно уходя вглубь XII века «византийская традиционная образность теряет, быть может, полноту внутренней сосредоточенности и строгость духовной дисциплины, приближается к миру более теплых чувств — шаг, на который Византия никогда не шла (в отличие от Запада) и который все-таки сделала в конце своего существования, шаг, для византийской духовности и византийской художественной образности почти рискованный, но... очень трогательный» [там же].

Вообще надо отметить, что слов, свидетельствующих о красоте Осиио Лукас, находится мало, если вообще находятся. В основном, внимание искусствоведов замыкается на техническом аспекте их исполнения, чего нельзя сказать о богатых и нежных, порой трогательных описаниях фресок, икон, мозаик Комниновской и Палеологовской эпох.

Мозаики Осиио Лукас для многих и до сих пор остаются загадкой. Чего они ждут, чего требуют они для оценки этого нового типа красоты?.. Может быть, вливания свежей крови в тело самой эстетики, может оно ждет новой эстетики или старой, но

давно позабытой наследниками византийской культуры, которыми по праву стали русские земли. Может эстетика аскетизма как раз и дает разгадку, в чем состоит смысл и значение аскетического направления.

Так как в аскетике очень четко сформировалась генеалогия страстей, то соответственно борьба со страстями — главный духовный смысл аскетического пути. Поэтому образы аскетического искусства пытаются сохранить в себе слуг только одной энергии: благодатной энергии Бога в его предельном успокоении и бесстрастии.

Список литературы

- Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. СПб., 2004.
- Буслаев Ф. И.* Древнерусская литература и православное искусство. СПб., 2001.
- Бычков В. В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства М., 2010.
- Бычков В. В.* Феномен иконы. История. Богословие. Эстетика. Искусство. М., 2009.
- Бычков В. В.* Эстетика поздней античности. М., 1981.
- Бычков В. В.* 2000 лет христианской культуры. М.-СПб., 1999.
- Евдокимов П. Н.* Искусство иконы. Богословие красоты. Клин, 2005.
- Зарин С. М.* Аскетизм по православно-христианскому учению. СПб., 1907.
- Зедльмайр Х.* Утрата Середины. Революция современного искусства. Смерть Света. М., 2008.
- Колпакова Г. С.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб., 2005.
- Маркузе Г.* Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества. М., 2002.
- Попова О. С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006.
- Хлебников Г. В.* Античная философская теология. М., 2007.
- Языкова И. К.* Богословие иконы. М., 1995.

Интернет ресурсы

Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. http://nesusvet.narod.ru/ico/books/demus/demus_2.htm

Лазарев В.Н. История византийской живописи. http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=29&chap=4&ch_12=5

Мейендорф И. Единство империи и разделения христиан. http://krotov.info/library/13_m/mej/yendorf_003.htm#2

Мейендорф И. Единство империи и разделения христиан по изданию: История церкви и восточно-христианская мистика. <http://ksana-k.narod.ru/Book/mejendorf/02/22.htm>].

Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. <http://www.philosophy.ru/library/ortega/dehume.html>

 *KUHO*

ОТРАЖЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ
В СЮЖЕТАХ ИСТОРИЧЕСКИХ ФИЛЬМОВ
(на примере фильма П. Лунгина «Царь»).

Автор анализирует драматургические проблемы, которые приходится решать кинематографистам при создании фильмов об историческом прошлом. На примере фильма «Царь» П. Лунгина рассматривается трансформация исторической реальности в сюжете фильма. Автор определяет общие причины, по которым интерпретация литературных текстов и иных источников об историческом событии или персонаже приводит к тому, что зрителю становится непросто извлечь смысл из предложенного текста кинопроизведения. Основное внимание автора посвящено отображению образа исторической реальности в сюжетах кинопроизведений.

Ключевые слова: интерпретация, образ, историческое событие, историческая реальность, сюжет.

**T. Ovsiannikova. THE REFLECTION OF REALITY IN A PLOT
OF A HISTORICAL FILM**
(on the basis of “TSAR” — film directed by P. Lungin)

In the present article the author analyses several high priority problems that have to be solved by cinematographers when creating films about the past times. Transformation of a historical reality in a film is shown on the example of “Tsar” — the film directed by P. Lungin. The author outlines a few general causes that lead to difficulties in apprehension of the message on the part of a viewer. The main attention of the author is devoted to the representation of historical realities in the film plots.

Key words: interpretation, image, historical event, historical reality, plot.

Период последних лет был отмечен повышенным вниманием отечественной культуры к историческому прошлому. Однако

* Овсянникова Татьяна Леонидовна — аспирантка кафедры драматургии кино и ТВ Всероссийского государственного университета кинематографии им. С. А. Герасимова, e-mail: qidzi-t@jandex.ru.

автор фильма часто отталкивается от истории, чтобы создать новую — художественную реальность, вытесняющую реальность историческую. И тогда в создаваемых образах исторических персонажей происходит свободная трактовка их поступков, характеризующих исторических личностей, а историческое событие не находит правдивого отражения.

Тенденция такова, что исторические события и персонажи используются только как основа для создания сюжета, где автора больше, чем познание прошлого в его связи с настоящим, занимает познание себя, самовыражение. Жизнь показывается, как текст, состоящий из знаков и цитат, не всегда поддающихся деконструкции. Как верно отметила Н. Маньковская в статье о современном кинематографе: «Постоянные колебания между мифом и пародией, непреходящим смыслом и языковой игрой, архетипическими экзистенциальными сюжетами и сюрреалистически-абсурдистским автобиографизмом создают особое напряжение между садомазохистским профанированием официальных клише и запредельным сомнамбулизмом умозрительно-декларативных конструкций» [Н. Маньковская, 2009, с. 495].

В этой тенденции противопоставлять существующей идеологии миф или другую реальность не учитывается, что из обращения не вышли фильмы другой конструкции, и предложенная интерпретация не отменяет прежнего осмысления исторической реальности. И такая смысловая множественность затрудняет и путь к самопознанию нации через историческое прошлое, и извлечение смысла из предложенной интерпретации прошлого.

Так и случилось с фильмом П. Лунгина по сценарию А. Иванова «Царь». Фильм «Царь» позиционируется как «исторический фильм», а значит, ориентирует зрителей на достоверность событий, максимальное соответствие персонажей реальным прототипам.

Это кинопроизведение состоит из четырех новелл, у каждой свое название: «Молитва царя», «Война царя», «Гнев царя», «Веселье царя». В логике смены новелл выражается авторская концепция сюжета — смена названий глав как сюжетный ход создает иллюзию движения, смену мест действия, заменяет строительство сюжета.

Титры фильма вводят зрителя в круг событий 1565 года: польский король Сигизмунд завоевывает русские города, в стране

царит голод, опричники залили страну кровью. В отличие от фактически успешных для России военных действий, имевших место на самом деле, в фильме представлены непонятно откуда взявшиеся неудачи в сражениях.

Фильм начинается с момента, когда Русская Православная Церковь остаётся без митрополита, и Иван IV призывает в митрополиты игумена Соловецкого монастыря Филиппа Колычёва.

С этого момента по концепции фильма начинается столкновение двух антагонистических жизнепониманий: царя и митрополита, противостояния власти церковной и власти государственной.

Основной конфликт разворачивается после взятия врагами города Полоцка. И только лишь этой драматургической необходимостью можно объяснить сдачу города Полоцка полякам на 14 лет раньше (!) фактической даты.

Есть хронологически смещенное историческое событие, есть надуманная мотивация. Но конфликт в фильме сглаживается, а не обостряется, как того требует драматургия, и в угоду которой трансформируются исторические факты.

Царь в гневе намеревается казнить якобы сдавших город воевод, а прежде он уравнивает свою власть и полномочия митрополита, говоря: «Ты осудил, я осудил. <...> Это не важно». Филипп, зная свое влияние на царя (он друг детства), вместо того, чтобы открыто заступиться за воевод, укрывает воевод у себя, обрекая их на смерть, а себя на лишение сана и ссылку в монастырь.

Митрополит не ищет средства воздействия на царя, не обличает в жестокости правителя. Его действия — это функции призыва к милости и готовность к жертве! [Его поведение — призыв к милости и готовность к жертве.] Шут Вассиан принимает смерть без ропота. Готовность к жертве читается и в согласии воевод с обвинением их в измене. Митрополит не совершает подвига заступничества за невинно осужденных, когда воеводы единодушно признают свою несуществующую «вину» перед царем. При этом подчеркивается, что оговаривают они себя не под пытками.

Следует отметить, что племянник Филиппа хронологически попал в опалу и был казнен уже после заточения Филиппа в монастырь. Его гибель в фильме раньше времени можно снова оправдать драматургической необходимостью. Реплика (несоот-

ветствующую историческому факту), произнесенная ранее: «Нас из Колычевых двое осталось, — ты да я», добавляет напряжения, когда Филипп оказывается перед выбором — оговорить себя, признав вину, и тем самым облегчить страдания племянника, или сохранить твердость и опровергнуть теорию царя — «Все виноваты, Филиппушка».

Эта жертва без осмысления перспективы действий героев лишает фильм живого пафоса, позволяющего зрителю непосредственно пережить её героическую ценность. Жертва не приобретает свой наглядный смысл, непосредственно увязанный с настоящим. Остается непонятным — во имя чего — Филипп погибает по приказу царя от рук Малюты Скуратова. Опричники сжигают запертых в церкви монахов, не захотевших отдать тело митрополита. Мельницы по проекту Филиппа Колычева тире Леонардо да Винчи переделаны в орудие массовых пыток. Зло торжествует. В финале фильма царь приходит в пыточный городок и в одиночестве ждет «веселья».

В фильме явное несоответствие реалиям прошлого: не мог царь, наместник божий, отдать приказ о сожжении церкви; Тверской Отрочий монастырь, где умер Филипп, не сжигался и простоял еще много лет, мощи Филиппа, которым поклоняются верующие, и сейчас находятся в Успенском Соборе Кремля. Нет подтверждения насильственной смерти митрополита.

Чтобы понять предложенную интерпретацию прошлого попробуем проанализировать художественное произведение по законам, установленным автором.

В своем интервью журналу «Эхо Планеты» Лунгин сказал: «Со своей стороны, я тоже делал кино о предчувствии Апокалипсиса. Ведь время Ивана Грозного было наполнено непонятной и необъяснимой жестокостью, бесчеловечным зверством, сродни антихристовому» [*Л. Павлючик*, Эхо планеты № 39 (URL: <http://www.ekhoplanet.ru/movie>)].

Царь в фильме — это не конкретное историческое лицо, а собирательный образ, характерный для жанра притчи. Конструирование образа царя происходит таким образом, который стал бы понятен для всех, а не только для одной культуры. Н. Хренов назвал такой образ «образом странника» [*Н. Хренов*, 2008, с. 254].

Особенность интерпретации автора фильма «Царь» Лунгина заключается в том, что событие, имевшее место в исторической

реальности, легло в основу сюжета о конце Света, персонажи из истории оказались соотношенными с персонажами из Библии. Более привычно современных героев наделять чертами героев из мифов, легенд или жития. Здесь происходит с точностью наоборот — персонажей из Библии наделили характерными признаками известных исторических персонажей. В образе царя Ивана Грозного узнается дьявол. Историческая эпоха представлена как конец света, апокалипсис из евангельского Откровения. Свита царя — это слуги дьявола. Подвал Малюты Скуратова — это не что иное, как ад в подземелье, где содержат грешников, пытая их всеми немыслимыми способами.

Присутствие масок-персонажей следует воспринимать как отражение другого бытия: все, что они делают и говорят, имеет переносное значение. Показательна в этом смысле сцена искушения царя. В роли искушителя выступает шут Вассиан, сравнивая царя с Богом. Филипп стоит по правую руку и выступает ангелом-хранителем, который пытается усмирить и наставить Грозного на путь истинный.

Цитирование Апокалипсиса сменяется чередой аттракционов: камера акцентирует внимание на собачьих головах, привязанных к лошадям опричников, возникает непрерывный калейдоскоп кадров, в которых мелькают виселицы, куры с отрубленными головами, пыточный городок... Движение в фильме доведено до бешеного темпа-ритма, действия персонажей доведены до абсурда, когда смешное становится страшным. Все направлено на уничтожение порядка, нет оценки происходящих событий, только данность событий и отстраненность от них.

Несомненно, период правления Ивана Грозного, как и сама фигура российского царя, интересны сами по себе. Лунгин для успеха своего фильма у аудитории выбрал в качестве опоры еще и религиозную тематику, симбиоз естественного и сверхъестественного. Но чудо не оправдывает авторский расчет, хотя польские знамена удалось захватить лишь благодаря иконе, которая под поляками мост разрушила: та же икона не спасает девочку Машу в противостоянии с медведем. Надо ли искать подтекст гибели блаженной девочки от медведя или понимать символичность сцены, когда с горящей церкви падает маковка с крестом, как конца православия, вряд ли ответит однозначно и сам автор.

«Поскольку даже самый примитивный фильм является многослойной структурой, содержащей разные уровни латентной информации, обнаруживающей себя лишь во взаимодействии с социально-политическим и психологическим контекстом» [М. Туровская, 1996, с. 98-106].

Вопреки ожидаемому успеху у зрителя в большинстве своем происходит неприятие предложенной интерпретации прошлого. И дело не только в том, что из ограниченного пространства, созданного американским оператором Томом Стерном, хочется вырваться, освободиться, становится тесно, душно, некомфортно. Эстетическая составляющая фильма передает гнетущую атмосферу власти. Власть здесь — метафорическая власть современности. Несмотря на то, что П. Лунгин пытается сделать отсылку на сегодняшний день, установки на современность не происходит. В фильме нет кода к раскрытию исторического иносказания, взгляда на события прошлого из настоящего во взаимосвязи с историческим опытом. Борьба Филиппа с заведомо несуществующим царем и его «свитой» мифологических персонажей-злодеев, приводят к общей недостоверности развития сюжета. Когда такая «свита играет царя», персонажи выглядят марионетками в руках автора, что не прибавляет им реалистичности. А ведь зрителю предлагают не просто историю некоего персонажа их прошлого, а конкретно-исторического лица, известного государственного деятеля — Ивана Грозного. Зритель, ориентированный на достоверность событий, не включается в предложенную автором историю. Происходит отстраненность от истории, где не узнается ни историческое время, ни действующие персонажи, ни события. А заимствованный из различных источников кинообраз подменяет образ исторической реальности.

Манипулируя чудом, автор фильма забывает о религиозных чувствах зрителей. Мало того, что подобная интерпретация Священного Писания является святотатством, в фильме все опричники, все ближние люди Царя и сам Царь заходят в Храм, не сняв головных уборов. Сам Царь стоит в Успенском соборе в шапочке, не соответствующей традиционному царскому головному убору.

Казалось бы, привлечение консультантов, — в титрах значится Александр Дворкин — заведующий кафедрой сектоведения Миссионерского факультета Православного Свято-Тихоновского

гуманитарного университета, а также участие священнослужителя Охлобыстина, исполнителя роли шута Вассиана, помогут избежать подобных ошибок, но этого не произошло.

В начале фильма на экране идет текст, и закадровый голос вводит в курс событий. Среди прочего звучит: «От Рождества Христова год 1565-й. От ужаса опричных злодейств слагает с себя сан митрополит Афанасий». Фактически митрополит Афанасий оставил кафедру не в 1565 г., а в мае 1566 г. Владыка жил в Чудовом монастыре Московского Кремля, скончавшись в период между 1568 и 1575 гг. «Сложение сана» тождественно отречению от Христа, «оставление кафедры» предполагает уход по иным причинам, достоверно не известна причина оставления им кафедры.

Есть ряд и других неточностей и искажений, таких, как обряд одевания царя, когда царское оплечье бармы, с изображением Христа в центре надевают задом наперед, ничем не мотивированная подмена дочери сыном у Малюты Скуратова, как и само неоправданное присутствие ребенка в пыточной. Вместо роскоши царских хором — скромные царские покои и ободранная стена извне, вместо царя в расцвете сил, каким был Иван IV в 35 лет, — беззубый дряхлый старик.

Все сделано не просто вопреки историческим фактам, а с точностью до наоборот, — это еще раз подтверждает, что в фильме не историческое время, а совсем другое. Очевидна интерпретация Священного Писания: власть зла, по представлению автора фильма, описанная в Откровении Иоанна Богослова в Новом Завете, наступила с момента правления Ивана Грозного и продолжается сейчас, так как написано «тысяча лет». Проведена некая параллель периода царствования Ивана Грозного и интерпретирован текст из «Откровения», где сказано «Горе живущим на Земле и на море! Потому что к вам сошел дьявол в сильной ярости...» [Новый завет. Откровение Иоанна Богослова. Глава 12, стих 12]. Первый Русский царь (Иван Грозный — первый царь, венчанный на царство) и царь, сошедший с небес ангел зла.

И вот уже масштабы таковы, что охватывают не только мир живых, но и все остальные миры, создается общая система ценностей, образов, понятных всем. Образ добра и зла принимает человеческий облик. Но в попытке изобразить некую действительность, получилось ложное подобие. Переодетые актеры,

кровавые сцены, подлинность природы и укрупненные физиологические подробности — все это вряд ли может считаться чем-то имеющим отношение к понятию История.

Говорить о том, что фильм сделан на фактах, нет смысла, герои фильма, хотя и носят исторические имена, к своим историческим прототипам имеют отдаленное отношение. Из-за того, что в конкретно-историческое событие встраивается событие библейского сюжета и имеет признаки времени сакрального (мифологического), исторический персонаж отражает черты персонажа мифологического — изображение входит в конфликт с содержанием, происходит кодировка текста фильма. Воображаемые (предсказанные и воспринимаемые как события будущего, но не прошлого или настоящего) события перечеркивают действительность реально происходивших событий, не увязываются, не идентифицируются с настоящими событиями — ведь, принимая концепцию автора фильма, придется осознать свою жизнь как существование в тысячелетии власти библейского Зла.

Автор фильма «Царь» Лунгин выстраивает собственную концепцию истории, но истории не получается. Погружая зрителей в беспросветный ад времени правления Ивана Грозного, автор фильма не проясняет драматизм положения персонажей в предлагаемых обстоятельствах, лишает мотивировки поступков героев. У героев отсутствуют попытки понимания ситуации, никто не пытается ее исправить или противостоять обстоятельствам. В этой статичности теряет смысл жертва Филиппа, надежда на преобразование действительности. Жизнь показывается в калейдоскопе аттракционов, реальность теряется в театральности, художественная реальность не осмысливается как условность.

Авторская концепция трактовки прошлого всегда вызывает много вопросов, например, почему происходит отбор одних событий и игнорирование других, не менее драматичных событий. Не многие, выдающиеся в художественном отношении фильмы, выдерживают испытание на историчность. «Исторический фильм — произведение киноискусства, сюжет которого основан на изображении реальных событий и, как правило, реальных персонажей исторического прошлого» [Кино: энциклопедический словарь, 1986, с. 156]. Однако было бы неправильным считать

фильм Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» историческим только потому, что в нем есть исторический персонаж Иван Грозный. Вопрос в том, можно ли считать фильм историческим только благодаря использованию в нем исторических фактов, политических аллюзий, отсылок к бытовым реалиям, достоверным деталям, костюмам изображаемой эпохи.

Позиционирование фильма как исторического, делает его привлекательным и в большей степени предназначено для рядового зрителя, чем для профессионала. Возникает путаница, которой и так достаточно в нагроможденной жанровой системе кинопроизведений. Уместное употребление термина «исторический фильм» оградило бы авторов от критики в их адрес с претензией на достоверность и закрепило бы за автором — художником фильма свободу интерпретации прошлого.

Как в целом, так и в частности, в историческом кино сейчас идет поиск киноязыка, поиск взаимодействия исторических источников и кино в современном контексте. При обращении к прошлому, важно понимать, с чем связана та или иная интерпретация текста в историческом фильме, как осмысленное художником прошлое в фильме проецируется на современность и осознается зрителем.

Важно точно определиться с теоретическим определением «исторический фильм» и его художественным назначением. Зритель хочет понимать, почему именно так действуют герои фильма, смысл их поступков должен быть ему понятен. В противном случае среди исторически узнаваемых, «своих» декораций будут действовать персонажи, которые не имеют отношения к исторической реальности, связывающей зрителя по линии исторической преемственности. Ответ, как все это связано с нашей жизнью, всегда должен быть прост и ясен для потомков, поскольку в противном случае это уже не наша история. Тогда доступ к осмыслению исторического прошлого останется за рамками интерпретации, сохранится эксплуатация аттракционов и их привлекательность, но не осмысление истории и себя в этой истории.

Список литературы

- Добренко Е.* Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М., 2008.
- История отечественного кино / Учебник. СПб.; М., 2005.
- Кино: энциклопедический словарь. М., 1986.
- Маньковская Н.* Постмодернизм как мифогенная практика // Вестник ВГИК. 2009 – №1.
- Маньковская Н.* Феномен постмодернизма. М.; СПб., 2009.
- Новый завет. Откровение Иоанна Богослова. Глава 12, стих 12.
- Огнев К.* Реалии истории в зеркале экрана (Основные типологические модели). М., 2003.
- Павлючик Л.* Эхо планеты № 39 [URL: <http://www.ekhoplanet.ru/movie>]
- Плахов А.* Метаморфозы Кончаловского // Кончаловский. 1989. №9.
- Прожиго Г.* Концепция реальности в экранном документе. М., 2004.
- Соловьев С.* Избранные труды. М., 1983.
- Туровская М.* Фильмы «холодной войны» // Искусство кино. 1996. № 9.
- Хренов Н.* Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов. М., 2008.
- Шилова И.* Пафос замещения // Киноведческие записки. 1988. №1.

■ *музыка*

ОПЕРА-КАНТАТА
«СКАЗАНИЕ О ГРАДЕ ВЕЛИКОМ КИТЕЖЕ
И ТИХОМ ОЗЕРЕ СВЕТОЯРЕ» С. Н. ВАСИЛЕНКО

Данная статья исследует малоизученное явление отечественной музыки начала XX века. Анализ оперы-кантаты «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» с опорой на материалы из личного архива Сергея Василенко, позволяет создать полное впечатление об этом сочинении, сыгравшем значимую роль в жизни композитора.

Ключевые слова: Серебряный век, синтетический жанр, музыкальная критика, опера-кантата, жанровая трансформация.

**P. Karpov. OPERA-CANTATA «THE STORY OF THE GREAT TOWN
OF KITEZH AND THE PEACE-FUL LAKE SVETOYAR»
S.N. VASILENKO**

This article completes the missing page in music history, addressing the phenomenon that existed in Russian music in the early 20th century. The analysis of the opera-cantata “The Story of the great town of Kitezh and the peaceful lake Svetoyar” is based on materials from the personal archive of Sergey Vasilenko, which enables to address thoroughly all dimensions of this work, which played a significant role in the composer’s life.

Key words: the Silver Age, intermedia genre, music criticism, opera-cantata, genre transformation.

Жизненный путь Сергея Никифоровича Василенко (1872—1956) протекал в сложные для России времена. Рубеж XIX—XX веков — преддверие грядущих катастроф и, в то же время, обжигающий ветер перемен нового искусства, совпал с началом его творчества.

Ученик С. И. Танеева, М. М. Ипполитова-Иванова, В. И. Сафонова, С. Василенко в ранние годы оставался во власти тради-

* Карпов Павел Евгеньевич — кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования Российской академии музыки имени Гнесиных (РАМ), e-mail: pkarпов_arsviva@mail.ru.

ций русской классики XIX века, богословских традиций московской хоровой школы (С. Смоленский). Интерес к древней русской культуре привел к изучению крюкового пения, что нашло отголосок в Первой симфонии (1906).

В дальнейшем творчество композитора в большей степени становится ориентированным на современные веяния искусства Серебряного века: обращение к поэзии Бальмонта и Блока в романсах; создание симфонической поэмы «Сад смерти» по О. Уайльду (1908).

Опера-кантата «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» — важнейшее сочинение на пути становления Василенко как композитора. Это, прежде всего, выражается в самостоятельном выборе сюжета для кантаты. Огромный успех «Сказания» на концертной эстраде не мог не утвердить молодого композитора в правильности избранного творческого направления. И в дальнейшем композитор в выборе тем для своих сочинений будет опираться на традиции классической русской школы. Одновременно с этим он активно реагирует на изменения в отечественной истории, пришедшие с Октябрем.

Обратимся к истории создания «Китежа» С. Василенко. В 1900/01 году композитор заканчивал Московскую консерваторию. Либретто для дипломной работы (кантаты или небольшой оперы) выбиралось директором с одобрения Художественного Совета консерватории, но В. Сафонов решил изменить правила и дать возможность дипломнику выбрать тему сочинения по собственному вкусу.

За год до окончания консерватории Сергей Василенко, под впечатлением курса Степана Васильевича Смоленского, увлекся древними русскими напевами и раскольничьим пением¹. В своих мемуарах композитор дает яркую, эмоциональную оценку урокам Смоленского: «Я редко видел таких фанатиков своего дела. Знаток и исследователь древних церковных “крюков”, он на своих уроках брал всех нас, что называется, “мертвой хваткой” и

¹ Смоленский С. В. (1848—1909), в 1889—1901 г. профессор Московской консерватории (история церковного пения).

уже крепко держал, не выпуская» [С. Василенко, 1978, с. 102]. Надо отметить, что у Смоленского учились хорошо все, но особое рвение выказывал Василенко. За это С. В. Смоленский отмечал молодого композитора особенным вниманием и наделял «подарками», которые состояли из найденных им крюковых мелодий, по его мнению, особо ценных. Позже Василенко стал посещать старообрядческие службы на Рогожском кладбище². «Как сейчас, помню сырые, туманные зимние утра, мрачную церковь, темные лики икон, огромные, пудовые ослопные свечи, горящие дымным пламенем, и это великолепное пение. Оно было прекрасно и по конструкции унисонных мелодий, иногда безнадежно-суровых, иногда экстатических, и по исполнению: мужчины — налево, женщины, все в темных платьях и белых платочках, — направо; у каждого коврик для коленопреклонений» [там же, с. 103].

В этот год композитор не писал своих сочинений, а собирал и гармонизовал крюковые мелодии, находя в них «григовские», а иногда, восточные отголоски. Естественно, что выбор для сюжета дипломного сочинения был решен в пользу Китежа. Сюжет дипломной работы нашел С. К. Шамбинаго³, но отказался его разработать, поэтому написать либретто было поручено правителю дел консерватории Н. А. Маныкину-Невструеву. Композитор очень внимательно относился к тому, что делал либреттист. Итоговое либретто, а это единственный машинописный вариант, найденный в личном архиве Василенко, свидетельствует об этом. Аккуратным почерком (черными чернилами) композитором вписаны все ремарки. Но самое главное, до последнего дня происходила правка текста. Например: в квартете — Кн. Георгий, Княгиня Апраксия, Княжич и его невеста (II картина, № 2), в машинописном тексте Невесты — «Сокол, княжичь мой прекрасный, Вновь тебя увижу я?» Слово «Сокол» зачеркнуто чер-

² Рогожское кладбище — один из главных центров старообрядчества с конца XVIII века (основано при Екатерине II). На нем никогда не прерывалась богослужебная практика, в том числе и певческая. В начале XX столетия здесь проходили старообрядческие Соборы и съезды, на которых обсуждались вопросы церковно-певческого искусства.

³ Сергей Константинович Шамбинаго, филолог. Близкий друг С. Василенко с университетских лет до кончины Шамбинаго в 1948 г.

ными чернилами рукой Василенко и сверху написано «Скороль»⁴ (орфография оригинала).

Предание о чудесном граде Китеже, которое легло в основу кантаты Василенко, было популярным в России, так как глубокий интерес к легендам и сказаниям русского эпоса стал типичным для эстетики Серебряного века. Так, к этому же сюжету одновременно с С. Василенко обратился и Н. Римский-Корсаков. В 1903 году, приехав с концертами в Москву, великий русский композитор попросил В. Сафонова исполнить для него кантату Сергея Никифоровича. После прослушивания Николай Андреевич подошел к Василенко: «Мне давно хотелось с вами познакомиться и услышать ваш “Китеж”... Дело в том, что я задумал написать большую оперу на тот же самый сюжет... Это совпадение меня беспокоило в том смысле, чтобы вы что-нибудь не подумали... Теперь я вижу, что трактовка сюжета у нас с вами диаметрально противоположна... Я ввожу в собственно “Сказание о Китеже” целый большой любовный эпизод о деве Февронии... Разработка самого Китежа у меня совсем иная. Китеж на глазах у татар не погрузился в озеро, а исчез, растворившись в призрачном тумане. Сцену отпевания я опускаю, но беру зато сцену в раю, где пишут письмо Гришке Кутерьме...» [там же, с. 145].

Предпоследняя опера Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» созревала довольно долго. Первое упоминание о сюжете оперы-легенды относится к 1892 году, а в 1898-м рождается идея объединения сказания о нашествии Батые на Поволжье со сказанием о Февронии Муромской. Саму же работу над «Китежем» Николай Андреевич начинает весной 1903 года и полностью завершает в 1905 году. Такую длительную работу над либретто с В. И. Бельским Римский-Корсаков вел впервые. И это объяснимо: «Ведь древнерусские сказания давали лишь скудную канву событий и образов, а все остальное требовалось найти или сочинить. Метод работы над либретто “Китежа” был примерно тот же, что у Мусоргского в “Хованщине”»: древние сказания насыщались подлинными материалами истории и народного

⁴ ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 52, ед. хр. 165. Невструев. Н. Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре. Опера в одном действии и двух картинах. Либретто, 1901 г. (лист 3, оборот).

творчества, вплоть до мельчайших единиц — слов, выражений, инкрустированных в текст либретто, и параллельно вырабатывалась драматургическая концепция оперы» [М. Рахманова, 1995, с. 221]. Первые постановки оперы-легенды в Мариинском (1907) и Большом (1908) театрах были неудачными, но Б. Асафьев, угадав гениальность сочинения, сравнил новую оперу Римского-Корсакова «с впечатлением от выхода в свет тех или иных крупнейших явлений русской литературы, например, романов Льва Толстого» [Б. Асафьев, 1954, с. 218].

Не случайно оба художника обратились к христианской китежской легенде. Языческие обряды и образы, воспетые Римским-Корсаковым в предыдущих операх, ушли в прошлое. Рубеж веков, омраченный надвигающейся катастрофой Первой мировой войны, а также новый романтизм Серебряного века, выдвигали свои требования к художникам. Поэтому обращение к легендам отечественной истории, где воспевались победы русских воинов или иные патриотические идеи, вышли на первый план. Исследуя композиторский облик Римского-Корсакова, М. Рахманова очень осторожно касается его религиозных воззрений: «В творчестве Римского-Корсакова всегда был религиозный пафос — в виде восторженного отношения к миру как целому... но христианскими элементами он пользовался лишь случайно...» [М. Рахманова, 1995, с. 223]. В архиве Василенко также нет ни одного материала или упоминания о принадлежности и отношению к той или иной религиозной конфессии. Следовательно, обращение к данному сюжету диктовалась осознанной внутренней необходимостью художников, их гражданской позицией.

Два «Китежа», написанные в одно время, совершенно различны по концепции. И, прежде всего, это прослеживается в либретто: гениальный представитель могучей кучки готовил себя к «невидимому граду»⁵ более десяти лет, собирая исторические и фольклорные материалы, тогда как соискатель консерваторского диплома сочинил свою кантату за один год. Вероятно, сравнения здесь весьма условны, так как масштаб задуманных работ различен. У Василенко это кантата, а впоследствии «неудачная» опера-кантата; у Римского-Корсакова — синтетический жанр,

⁵ Авторская характеристика произведения, данная в письме к Ф. И. Гусу (управляющему делами издательства М. П. Беляева). См.: Рахманова М. П.

где историко-героическая драма сочетается с образами народной легенды. Драматургию первого действия «Китежа» Николая Андреевича Б. Асафьев сравнил с вечерней, где хвала Создателю достигает наивысшей кульминации в «Великом славословии» Февронии, а первую картину третьего действия (сцена в Большом Китеже) — с пением акафиста [Б. Асафьев, 1922, с. 130]. Это сравнение символично: Римский-Корсаков заканчивал творческий путь «славянским Парсифалем»⁶; будущий маститый композитор начинал свою долгую творческую жизнь с того же сюжета. Преемственность поколений очевидна.

Известно, что легенда о Китеже, сложившаяся в среде старообрядцев и оформившаяся в керженских скитах в виде «Китежского летописца», существовала в разных вариантах. В фабуле своей оперы Римский-Корсаков объединяет два памятника — «Китежский летописец» и «Повесть о Петре и Февронии». Для сочинения Сергея Василенко ценным, хотя и небольшим материалом для либретто послужили «Предания о граде Большом Китеже», и «Китежский летописец», напечатанные в примечаниях к 4-му выпуску Песен, собранных П. В. Киреевским (М., 1862). Некоторые места либретто, например, ария Гусяра, взяты почти дословно из повести «В лесах» П. И. Мельникова-Печерского, где говорится о Великом Китеже.

Работа над Китежем двигалась быстро, Василенко сочинял с большим увлечением, до трех-четырех часов утра. В этой работе композитора поддерживал сокурсник и друг Юрий Сергеевич Сахновский. Именно с подачи Ю. Сахновского Китеж начинается с рассказа гусяра: «...Гусяр! Понимаешь, старый, седой гусяр в лесу у озера Светояра поет слушателям, сидящим у костра, рассказывая всю историю “Китежа”...» [С. Василенко, 1978, с. 104] (изначально Василенко написал большую увертюру к Китежу).

Как за Волгой-рекой за широкою,
В вековых лесах, в темных зарослях,
Стоит озеро чистое, тихое,

⁶ Сравнение с оперой Вагнера присутствует во многих рецензиях на премьеру «Китежа» Римского-Корсакова. Сам композитор сравнивал свою Февронию со «славянским Парсифалем».

Улыбается небу высокому,
Светояром зовется то озеро.

Другим помощником Сергея Никифоровича стал его лакей Сафиул Феткулов. Узнав из разговора Василенко с Сахновским, что для кантаты нужны татарские мелодии, он привел к композитору двух татар, один из которых «визгливо играл на скрипке», а второй «пел, уныло подпершись рукой». Из всех татарских песен композитор выбрал старинную песню, как царь Батый на Казань ходил. «Оказалась замечательная старинная татарская мелодия пронзительного, воинственного характера. Мы записали ее с Сахновским в фонограф, и она легла в основу татарского марша в Китеже» [там же, с. 105].

Оркестровал свою кантату Василенко очень тщательно, просяживая над одним тактом многие часы. Итогом этого стали придуманные им новые, «небывалые» для того времени эффекты — *glissando* в тромбонах, *frulato* в кларнетах и др. В первых числах мая 1901 года кантата «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» была закончена. Партитура включала более трехсот страниц. Клавир был сделан для двух роялей, на одном хоровые и сольные голоса, на другом — сопровождение.

Экзамен проходил 15 мая 1901 года в кабинете директора Московской консерватории Василия Ильича Сафонова. Кроме консерваторских профессоров, на экзамене присутствовали выдающиеся композиторы и музыканты: А. Т. Гречанинов, А. Д. Кастаньский, Н. Р. Кочетов, Н. Д. Кашкин, С. Н. Кругликов, И. К. Альгани (дирижер Большого театра), У. И. Авранек (хормейстер Большого театра) и др. Заканчивал консерваторию один Василенко. Исполнялся «Китеж» на двух роялях. Первую партию играл А. Б. Гольденвейзер, вторую — Василенко. Когда прослушивание кантаты было закончено, Сафонов попросил всех остаться: «У нас не может быть совещания, — начал он тихим, взволнованным голосом. — Мы прослушали сочинение оканчивающего ученика... Но это не экзаменационная работа, а произведение крупного мастера, произведение мирового масштаба...» [там же, с. 107].

Для музыкальной Москвы это событие стало столь значительным, что в «Русских Ведомостях» за 1901 год (рубрика «Новости дня») был опубликован Акт консерватории: «В текущем году окончили курс: по классу свободного сочинения, проф. Ипполи-

това-Иванова — Сергей Василенко, причем его работа признана настолько выдающимся произведением, что экзаменационная комиссия постановила ходатайствовать о непременно исполнении его экзаменационной кантаты в одном из симфонических собраний будущего сезона»⁷. От консерватории С. Н. Василенко получил диплом I степени и золотую медаль.

С ноября 1901 года Сергей Василенко начал разучивать свою кантату с хором Московской консерватории⁸. Партии солистов были поручены в основном студентам консерватории: Гусяр, Княжич — солист императорского Большого театра Л. Д. Донской; князь Георгий — студент консерватории Михаил Драгош; Невеста Княжича — студентка А. И. Добровольская; Княгиня — студентка Н. Д. Белевич; Честной отшельник — В. Р. Петров; Головщик — студент П. И. Галактионов.

На первой оркестровой репетиции Василенко переделал вступление к кантате: задуманные унисоны струнных и синкопы медных духовых совершенно не звучали. Композитор заменил струнные на унисоны трех труб и трех тромбонов с синкопами всего остального оркестра. Зазвучало, по словам Сергея Никифоровича, как «трубы архангелов». Особенно хорошо звучало глиссандо тромбонов в сцене погружения «Китежа». «На ударах фортиссимо оркестра Китеж погружается в воды Светояра. Шум и волнение затихают, сменяясь журчащим движением альтов и скрипок на тихом колебании духовых, как уже было во вступлении. На этом фоне вступают голоса дивящихся чуду и отшельника, зовущего воспеть хвалу Богу. Широкий, торжественный ансамбль солистов и хора, оканчивающих произведение, постепенно затихает, как бы удаляясь; все постепенно исчезает и вместе с последними звуками оркестра хор перенимает *pianissimo* последний аккорд, как последнее отражение видения, и замирает в едва слышном звуке»⁹.

⁷ ГЦММК им. М.И. Глинки. Ф. 52, ед. хр. 790. Альбом рецензий, программ, писем с 1894 по 1912 г. (лист 2).

⁸ По словам композитора, хор консерватории был большим, первоклассным по качеству коллективом с железной дисциплиной.

⁹ ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 52, ед. хр. 790. Альбом рецензий, программ, писем с 1894 по 1912 г. (лист 6, № 19-23). Н. Кашкин. Московские Ведомости (19 февраля 1902 г.).

16 февраля 1902 года в Симфоническом собрании Музыкального общества с большим успехом прошла премьера кантаты Василенко под управлением Сафонова. Об этом событии красноречиво говорит композитор: «Солисты — прекрасные. Соединенные хоры консерватории, студентов Московского университета и капеллы С. П. Губонина — грандиозны. Уже вступительная ария Гусяря в исполнении Донского имела успех. После нее в зал начали входить запоздавшие... Сафонов сошел с пульта и выглядывал из-за него, как тигр, пока все не уселись... По окончании я выходил несчетное количество раз! Мне поднесли корзины цветов и четыре венка: от Русского хорового общества, от дирекции, от студентов Московского университета и от группы друзей» [там же, с. 117].

Эта премьера сделала имя Сергея Никифоровича Василенко знаменитым. Газеты и журналы вместе с хвалебными рецензиями поместили портреты композитора. Известный музыкальный критик Н. Д. Кашкин в день исполнения кантаты в «Московских Ведомостях» (рубрика «Театр и музыка») опубликовал большую статью «Новый русский композитор», в которой подробно описал состоявшуюся премьеру: «Мы не можем перечислять в музыке отдельные замечательные эпизоды, ибо их слишком много, но скажем вообще, что Сказание г. Василенко представляет настолько выдающееся явление в русской музыкальной литературе, что оно одно может дать имя своему автору, в котором мы приветствуем нового композитора, очень много объединяющего и уже создавшего замечательное произведение как по оригинальности и зрелости замысла, так и по его мастерскому выполнению»¹⁰. В других публикациях (С. Н. Кругликова, Ю. Д. Энгеля, А. Ф. Струве) особенно отмечался редко применяемый по тому времени эффект хора — пение с закрытым ртом. Именно это отмечено в статье Ю. Энгеля («Русские Ведомости» за 18 февраля 1902 г.), где критик пишет, что Василенко «несомненно обладает даром изобретения: мелодии его красивы и певучи; гармонии не шаблонны; на всей музыке, по общему характеру примыкающей к Бородину и позднему Рим-

¹⁰ ГЦММК им. М.И. Глинки. Ф. 52, ед. хр. 790. Альбом рецензий, программ, писем с 1894 по 1912 г. (лист 3, № 6-8).

скому-Корсакову, лежит отпечаток свежести и благозвучия... Оригинальный эффект инструментовки применен в финале кантаты (хор погружающихся в озеро китежан). Автор в конце заставил здесь всю хоровую массу петь с закрытым ртом, что дает своеобразное и сильное впечатление, — точно пение доносится действительно откуда-то из-под воды»¹¹.

На одном из обедов, данных в честь Василенко, было зачитано поздравительное стихотворение:

«Стихотворение Люли Василенко, прочитанное ею на обеде у С. Н. Василенко, после исполнения кантаты “Китеж”¹²

Автору Кантаты «Град Китеж»

Пусть откликнутся чудные звуки
В нашем сердце горячей волной,
Пусть твои вдохновенныя муки
Откровеньем звучат над толпой.
Пусть ты сам, своей песней сраженный,
В ней почувешь волненье Творца,
Пусть и в жизни, душой просветленный
Будешь стоять и лавр и венца.¹³

Вскоре М. М. Ипполитов-Иванов предложил С. Василенко переделать кантату «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» в оперу, для этого Н. А. Мамыкин-Невструев расширил текст либретто.

Сделаем небольшое отступление, чтобы сказать несколько слов о декорациях к «Китежу», созданных А. Васнецовым¹⁴.

¹¹ ГЦММК им. М.И. Глинки. Ф. 52, ед. хр. 790. Альбом рецензий, программ, писем с 1894 по 1912 г. (лист 8, № 25-26).

¹² Ф. 52, ед. хр. 790. Адрес подписан, скорее всего, позже самого стихотворение, так как написан красными чернилами другим почерком, похожим на почерк Василенко; стихотворение анонима — черными чернилами.

¹³ ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 52, ед. хр. 790. Альбом рецензий, программ, писем с 1894 по 1912 г. (лист 3, оборот, № 9).

¹⁴ Темой о затонувшем в годы монголо-татарского нашествия Китеж-граде одним из первых увлекся художник и археолог Николай Константинович Рерих, сблизившийся с композитором Н. А. Римским-Корсаковым во время работы последнего над оперой «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии». В 1913 году для новостроящегося в Москве Казанского вокзала он пишет огром-

С Аполлинарием Михайловичем Васнецовым композитор познакомился в декабре 1902 года, когда дирекция Частной оперы поручила ему написать декорации к опере-кантате. «Эскизы, тогда им только начатые, поразили меня богатством красок и проникновенностью в древнерусский стиль. После постановки я приобрел у него два эскиза: озеро Светояр и площадь в Китеже. Третий эскиз — видение Китежа ночью — в чудесных зеленовато-голубых тонах — украли в театре» [там же, с.131]. Позже, к премьере оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» художник создает четыре огромных занавеса-панно, где озеро Светояр с отраженным в его водах городом изображено на занавесе для третьего действия, а перед тем были виды из мирной жизни града-Китежа с причудливыми рублеными теремами и часовней на берегу озера.

22 марта 1903 года состоялась премьера оперы Сергея Никифоровича Василенко в Солодовниковском театре. По воспоминаниям композитора, либретто Маныкина-Невструева оказалось никуда не годным, и поэтому он ограничился вставкой нескольких ансамблей и написанием музыкального антракта ко второму действию. Сравнивая оперу с первоначальным дипломным замыслом, следует отметить, что кантата имела большой успех; перенесенная на оперную сцену, она поблекла. Причины тому мы находим в размышлениях самого автора: «Не спасли ни прекрасные декорации Аполлинария Васнецова, ни отличный состав исполнителей. Главный дефект — отсутствие динамичности, завязки, развития сюжета. Статичность содержания, выгодная для кантаты, где только слушают музыку, здесь оказалась вредной. Драматических моментов никаких. Потрясающая сцена самоотпевания (“Вели отпеть себя и рать...”) имеет чисто психологическое значение. Исчезновение Китежа в водах Светояра — только картина, но не действенная сцена. Вторжение полчищ татар могла иметь значение, если бы можно было показать всю эту бесчисленную, ужасную лавину, подавляющую своим страшным натиском, но в небольшом театре, да еще Частной оперы, это было немыслимо» [там же, с. 130].

ное панно на тему «Сеча при Керженце» (сохранился лишь эскиз). В 1911 году занавес «Сеча при Керженце» украшал сцену русского театра С. Дягилева в Париже.

Подтвердим слова композитора фрагментом из постпремьерной статьи Ю. Энгеля в «Русских Ведомостях» (рубрика «Театр и музыка», 24 марта 1903 г.): «Переделка эта — и счастье, и несчастье для оперы. Счастье — потому, что музыка кантаты была очень хорошей музыкой и почти вся перешла в оперу; несчастье — потому, что кантата со стороны построения была очень хорошей кантатой и, стало быть, лишь насильственно, с очевидными следами членовредительства могла быть втиснута на прокрустово ложе оперы»¹⁵. Подобные высказывания находим и в другой публикации («Московский листок» 23 марта 1903 г.) с рецензией на премьеру оперы С. Василенко: «В приспособлении к сцене “Град Китеж” ничего не выиграл, едва ли сохранив в полной мере тот интерес, который несомненно может представлять как музыкальное произведение. Этому препятствовали и рамки сценической условности, и полное отсутствие действия в “Китеже”... товарищество (имеется в виду частная антреприза. — П. К.) не особенно вдумчиво отнеслось к постановке произведения г. Василенко, чем интерес к “Китежу” был, конечно, ослаблен»¹⁶. Получился рассказ, сопровождаемый видениями, и никакого действия. Композитор с юмором отмечает положительные отзывы прессы на эту премьеру, ведь нельзя, после хвалебных статей на кантату, ругать одно и то же произведение. Поэтому пресса, говоря о прошедшей премьере, обходила сюжет, отсутствие в нем динамичности, отмечая музыку и воскрешение древних мелодий времен протопопы Аввакума. «Вчера в первый раз была поставлена опера молодого композитора С. Василенко “Сказание о граде Китеже и тихом озере Светояре”... В музыке талантливого композитора строго выдержан колорит русской былины, и вся опера производит сильное и цельное впечатление. Хорошо повествование гусяря в прологе, напоминающее по характеру песню баяна в опере “Руслан и Людмила”...». («Русское слово», 23 марта 1903 г.)¹⁷.

¹⁵ ГЦММК им. М.И. Глинки. Ф. 52, ед. хр. 790. Альбом рецензий, программ, писем с 1894 по 1912 г. (лист 18, № 57).

¹⁶ Там же. Лист 17, № 52.

¹⁷ ГЦММК им. М.И. Глинки. Ф. 52, ед. хр. 790. Альбом рецензий, программ, писем с 1894 по 1912 г. (лист 17, № 51).

Опера-кантата Сергея Василенко «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре»¹⁸ состоит из трех картин, которые образуют стройную трехчастную композицию, где первая картина выступает в роли вступления. Отсутствие увертюры продиктовано изначальным замыслом композитора. Вторая картина вбирает в себя все основные события оперного действия — от героической народной сцены на площади Китежа до мистической кульминации, погружения града в святые воды озера Светояра. Третья, заключительная картина, основывающаяся на материале хоровой сцены «Слава Предвечному Творцу», живописует сказочное очарование чудесно преобразованного града.

Структура оперы-кантаты такова:

Картина I

Вступление и ария Гусяра. *Maestoso, h-moll.*

1. Интермеццо. *Andante, a-moll — c-moll.*

Картина II

2. Хор народа и ариозо князя Георгия. *Allegro, f-moll.*

3. Квартет. *Andante, c-moll.*

4. Ария Отшельника. *Lento, es-moll.*

5. Молитва перед боем и сцена погружения Китежа. *Andante alla breve, a-moll.*

6. Появление татар. *Allegro marziale, C-dur.*

Картина III

7. Появление града Китежа из глубин Светояра. *Maestoso, As-dur.*

Заключительный хор. *Maestoso, As-dur.*

Сравнительно небольшие временные и драматические рамки историко-эпического действия кантаты объясняют как ее скромные размеры, так и ограниченное число действующих лиц. Помимо хора, выступающего в разных функциях, здесь всего семь персонажей, имеющих самостоятельные вокальные партии: Князь Великого Китежа Георгий (баритон), Княгиня Евпраксия, супруга его (меццо-сопрано), Княжич, их сын (тенор), Невеста

¹⁸ Анализируется по клавиру. М., Юргенсон, 1902.

Княжича (сопрано), Головщик (тенор), Честной отшельник (бас), Гусяр (тенор). Но индивидуальную мелодическую характеристику, представленную арией, ариозо или каким-либо иным сольным эпизодом, имеют лишь некоторые из них, а именно — Гусяр, Князь Георгий и Отшельник. Драматические образы остальных героев ограничены музыкальным материалом ансамблевых сцен.

Развитие драматургической линии «Сказания» определено древнерусской эпической традицией былинных преданий, которые немыслимы без фигуры рассказчика-гусяра. Поэтому закономерным для вступления (I картина) является обращение С. Василенко к яркому, национально самобытному образу русского баяна-сказителя Гусяра. Не участвуя более в основном действии оперы, он задает тон музыкальной драматургии произведения. Его ария «Как за Волгой рекой за широкою», являющаяся центральным эпизодом вступления, составляет суть мелоса и сюжетной линии второй и третьей картин, повествующих о тех чудесных событиях, которые произошли с градом Китежем.

Былинное пророчество Гусяра, его рассказ, сопровождаемый аккомпанементом арфы, выдержан в стиле старинного эпического сказа. Музыкальный образ Гусяра строится на основе распевно-декламационных, специфически былинных оборотов. Особый колорит, присущий именно русским песням и сказаниям, придает сочетание натуральных гармоний и плагальных оборотов. Дополним характеристику Гусяра фрагментом из статьи Н. Кашкина («Московские Ведомости» 19 февраля 1902 г.): «После первых характерных тактов вступления оркестра, гусяр запекает былинку о граде Китеже, рассказ, порученный тенору, прозрачно поддерживается оркестром, имеющим иногда и самостоятельное значение дополнительных к рассказу картин. Очень поэтичен самый текст рассказа или былинки. В тон целого это вступление уже обрисовывает до известной степени композиционный облик г. Василенко, выдвигая на первый план мужественную простоту, очень здоровую и сильную, и отсутствие какой-либо изысканности»¹⁹.

¹⁹ ГЦММК им. М.И. Глинки. Ф. 52, ед. хр. 790. Альбом рецензий, программ, писем с 1894 по 1912 г. (лист 6, № 19-23).

В начале второй картины (№ 2) композитор представляет два русских образа, объединяя их единой сценической драматургией (Хор народа и ариозо князя Георгия). Логически выстраивая драматургию оперы-кантаты, Василенко дает обобщенный образ русского народа в трагической хоровой сцене «Горе постигло лихое...», которая перетекает в призывное ариозо лидера народного возмущения князя Георгия. Восемь страниц динамического звучания хора уравниваются тремя страницами ариозо Князя Великого Китежа.

Братья! за веру умремте,
Ляжем за Китеж родной!
Смело на бой мы пойдёмте,
Честный, последний наш бой!
Друга прости, моя милая лада,
Если виновен я в чем пред тобой,
Пусть тебе будет в сознании отрада,
Что жизнь положил я за Китеж родной...
Сын мой любимый,
С невестой простися,
Вместе с тобою
В бой мы пойдём.

Из двенадцати поэтических строк ариозо князя Георгия видно, что, обладая явной трехчастностью (деление на три четверостишия) они формируют структуру вокальной формы. Князь Георгий обращается к народу Китежа (первое четверостишие), и его интонация приобретает решительный характер экспрессии и остроты, которая возникает в теме благодаря построению вокальных фраз на основе звуков септаккорда, а также присутствию в вокальной партии хроматизмов. Оркестр дополняет диссонирующими гармониями и октавными унисонами, придавая музыкальному образу героя характер силы и застенного драматизма. Во второй («Друга прости, моя милая лада»), и в третьей («Сын мой любимый») разделах формы Князь обращается к своей жене и сыну. Неторопливо льющиеся фразы, баркарольные покачивания шестидольного метра смягчают характер музыки ариозо. Князь Георгий предстает уже не только мужественным правителем своего народа, но и любящим отцом и супругом (традиция Бородина — ария Князя Игоря).

Отметим, что вышеописанное ариозо Князя Великого Китежа — единственное в опере-кантате. В дальнейшем судить о присутствии Князя приходится по ансамблям, или же по отдельным сольным репликам. Таковы:

*Квартет. № 3.*²⁰ («Друг мой милый, сокол ясный»). Эпизодическое включение.

Ария Отшельника. № 4. Две реплики: («Очистим душу мы молитвой» 8 тактов), («Простите, дети Китежане!» 15 тактов).

Молитва перед боем и сцена погружения Китежа. № 5. Участие в ансамбле («Дивное диво!») на фоне хора «Китеж великий пошел».

Появление града Китежа из глубин Светояра. № 7. Участие в ансамбле («Волны холодныя нас поглощают»).

Заключительный хор. Вокальная партия князя Георгия почти полностью дублирует партию первого баса (баритона) смешанной хоровой фактуры.

С давних времен любое благое дело на Руси начиналось с благодарственного молебна, молитвы, благословения. Люди, которые должны были принять важное, судьбоносное решение, ехали в монастыри, скиты, к известным старцам, чтобы те благословили их.

Такое место занимает в опере-кантате Отшельник, чей образ представлен в виде яркой сольной характеристики — арией «Дозволь мне, князь», написанной в репризной трехчастной форме (картина II, № 4). Музыка строгая, сосредоточенного характера, звучащая на фоне хорального сопровождения духовых инструментов в оркестре, в довольно нетипичной для вокальных номеров тональности — ми-бемоль минор. Натуральные гармонии (натуральный минор) приближают звучание арии к духовным песнопениям, возваниям к Богу, что вполне соотносится с ее поэтическим содержанием.

Дозволь мне, князь, о князь благочестивый,
На бой тебя благословить
И подвиг твой боголюбивый
Советом добрым осенить.
Я стар, немало поколений
В глазах сменилося моих...

²⁰ Данная нумерация соответствует нумерации клавира.

В устах моих глагол велений,
Заветов прадедов твоих.
Они, идя на бой кровавый
И сердцем Бога возлюбя,
На суд Его Предвечный, Правый,
На смерть готовили себя....
Обычай древний соблюдая,
Вели отпеть себя и рать,
Да, сердцем к Богу воззывая,
Воспримут Божью благодать.

Исследуемое нами сочинение относится к синтетическому жанру оперы-кантаты. В эпоху Василенко подобные двойные жанровые образцы уже существовали (вспомним оперу-балет «Млада» Римского-Корсакова), но получили широкое развитие преимущественно во второй половине XX века, когда композиторам стало тесно в моножанровых конструкциях. Жанровый дуализм изначально замысливался композиторами, поэтому существовал на паритетных условиях. Напомним, что «Китеж» С. Василенко задумывался и создавался как кантата, и только под нажимом авторитетного Ипполитова-Иванова был переделан в оперу-кантату. При жанровой трансформации «Китеж» не претерпел радикальных изменений, поэтому данная сценическая притяннутость оказалась фатальной для талантливого сочинения молодого композитора. Следствием чего стала и короткая публичная жизнь сочинения, которое шло только один театральный сезон в одном театре, а клави́р сочинения после 1902 года не переиздавался.

Что же тогда послужило причиной популярности раннего опуса Сергея Никифоровича, чем восхищались Василий Ильич Сафонов, образованная и искушенная публика начала XX века? Несомненно, талантливой музыкой молодого современника, впитавшей традиции русской классической школы. Выбранная для сюжета кантаты легенда о спасении целого города и целого народа требовала большого массового участия. Таким образом, жанр кантаты, где хор является основным действующим лицом, становится единственно верным жанровым решением для реализации поставленной художественной задачи. С помощью хора

в кантате созданы три обобщенных образа: иноки, народ Великого Китежа и татары Батыевы, становящиеся полноправными героями повествования.

Образ татар воплощен яркой динамикой мужского хора и воинственной остиной ритмо-формулой в двудольном метре маршеобразного характера («Конницей грозною»). Музыкальный материал сознательно примитивизирован; стремительность движения, сочетание высокой тесситуры теноровой партии с неожиданными диссонансными гармоническими построениями, создает наибольшее напряжение, рисует картину постепенного приближения отрядов татар. Структура также не отличается разнообразием — фразы образуют равные квадратные построения. Крайне скудна и гармония — в основном тоника (E-dur), почти непрерывный тонический органнй пункт в оркестре (медные духовые). Пустые квинты у хора и в оркестре дополнены седьмой низкой ступенью, благодаря чему образуется септаккорд первой ступени, заменяющий тонику. Необходимо отметить: образ татар в опере-кантате показан исключительно в виде хора, и никак более не индивидуализирован (традиции М. Глинки). Еще одна особенность — отсутствие прямого драматического столкновения с китежанами, хотя противоборство между ними очевидно (А. Бородин «Князь Игорь»). Вероятно, композитор умышленно избегает прямого столкновения, которое невозможно в рамках жанра кантаты.

В партитуре оперы-кантаты татары появляются дважды.

№ 4. «Конницей грозною» — хоровой эпизод (татары, E-dur), завершающий арию Отшельника (16 тактов + 4 такта вступления).

№ 6. *Появление татар («Силою грозною»)* — трехчастная хоровая сцена (G-dur) с серединой оркестровой интерлюдией (татарский марш на сцене).

Драматургическое развитие образа иноверцев возникает за счет сопоставления тональности (E-G), при этом тематический материал обеих сфер (хора и оркестра) остается прежним. Меняются и временно-протяженные рамки образа. Шестнадцать тактов «Конницей грозною» вырастают в крупную оперную сцену «Силою грозною». Данный драматургический прием характеризует молодого композитора как талантливую драматурга.

Динамическое движение происходит по системе координат, в которой вертикальная составляющая — тонально-динамическое развитие, горизонтальная — временное.

Более широко в опере-кантате представлен образ народа. Прежде всего, это большие развернутые хоровые сцены: (№2) «Горе постигло лихое», финальная хоровая сцена «Слава Предвечному Творцу», в традициях хоровых финалов русской оперы. От стилизации церковного пения (иноки), хоровых сцен со сложной полифонической тканью, до полифонии пластов — так многогранно композитор раскрывает русские характеры в своем сочинении.

№ 2. Хор народа («Горе постигло лихое») — развернутая хоровая сцена с различными видами фактурного изложения (f-moll).

№ 4. Ария Отшельника. Фрагмент хора народа (7 тактов, a-moll с высокой VI).

№ 5. Молитва перед боем и сцена погружения Китежа. Хор иноков «Жертву воинов очисти, Боже» (a-moll), затем хор народа, комментирующий погружение Китежа в озеро Светояр.

№ 7. Появление града Китежа из глубин Светояра. Торжественный хор народа «Слава Предвечному Творцу!» (As-dur) в традициях хоровых финалов крупных жанровых форм.

Заключительный хор. «Слава, Господу слава!» (As-dur).

Напомним, что премьера оперы-кантаты состоялась в 1903 году в частной опере и шла до конца сезона. Более упоминаний о сценическом или ином воплощении «Сказания» Василенко не обнаружено.

В начале XXI столетия мы можем отметить, что в современном музыкальном мире об этой опере-кантате судят только по хору народа («Горе постигло лихое Китеж и бедный народ»), который часто используется в современном учебном процессе. Яркий, драматичный характер этой музыки подчеркивается выразительными интонациями (третон, сексты, септимы). Вертикаль изобилует большим количеством диссонансных, хроматических гармоний, экспрессивных задержаний. Начальное фугато приводит к динамическому и тесситурному нарастанию, которое охватывает огромный вокальный диапазон в небольшом

отрезке музыкального построения. Таково восприятие этой хоровой сцены сегодня.

Обратимся к музыкальной критике времени Сергея Василенко. После исполнения кантаты в Симфоническом собрании (16 февраля 1902 г.), музыкальный критик Н. Кашкин в «Московских Ведомостях» (19 февраля) так пишет об этой хоровой сцене: «...Хор взволнованного грозящим бедствием народа начнется энергичной темой, свободно проведенною во всех голосах. Весь хор построен хорошо и живо, нас он только не совсем удовлетворяет в смысле общего плана. Невольно рисуется сценическая картина смятенной народной толпы и тогда довольно длинные паузы хора, заполняемые одним оркестром, образуют неудовлетворяющий перерыв ее движения: получается впечатление внезапного исчезновения толпы, иначе нельзя объяснить себе ее молчание при подобном настроении. Если бы когда-нибудь состоялось, что весьма возможно, сценическое исполнение Сказание о граде Китеже, то указанное нами составит затруднение для сценической естественности»²¹. Подобные суждения, безусловно, говорят о профессионализме современников. Кашкин не только обладает знанием оперной драматургии в целом, но и хорошо знаком с сочинением С. Василенко (его фамилию находим в списке присутствующих на экзаменационном прослушивании в кабинете Сафонова). Но, анализируя хоровую сцену («Горе постигло лихое Китеж и бедный народ»), известный музыкальный критик рассматривает ее с позиций общей сквозной оперной драматургии, и не видит в ней самодостаточную завершенную музыкальную единицу в жанровом кантатном контексте.

В 1911 году, очевидно к 40-летию Сергея Никифоровича, в журнале «Музыка» была напечатана большая статья Б. Карагичева «К эволюции творчества С. Н. Василенко (музыкально-психологический этюд)»²², в которой автор публикации

²¹ ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 52, ед. хр. 790. Альбом рецензий, программ, писем с 1894 по 1912 г. (лист 6, № 19-23).

²² Официально данная статья посвящена творчеству С.Н. Василенко по поводу его авторского концерта 5 марта 1911 года, в котором исполнялись: симфоническая поэма «Сад Смерти», Первая симфония, сюита для большого оркестра «Au Soleil» («В солнечных лучах»).

анализирует и подводит некоторые итоги композиторского творчества Василенко. В частности, критик говорит, что опера-кантата как нельзя более соответствовала той духовной атмосфере, в которой жил Василенко: «Это была атмосфера религиозно-мистических переживаний; это был период усидчивого и вдумчивого изучения старорусских церковных “крюковых” распевов»²³. Рассуждая о раннем периоде композиторского творчества Сергея Василенко, автор публикации, помимо оперы-кантаты «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре», упоминает и о «Эпической поэме» (ор. 4)²⁴, объединяя оба сочинения «приверженностью к русской школе».

Рассмотренное нами сочинение по-своему отражало веяния времени. В опере-кантате влияние времени сказалось прежде всего в сфере сюжетных поисков, а также в применении жанрового синтеза. В то же время музыкальный язык «Китежа» сохранил прочные связи с классической традицией русской хоровой и оперной музыки.

Список литературы

Асафьев Б. Композиторы «Могучей кучки», В. В. Стасов. // Избранные труды. М., 1954. Т. 3.

Асафьев Б. Симфонические этюды. М., 1922.

Василенко С. Воспоминания. М., 1978.

ГЦММК им. М.И. Глинки. Фонд С.Н. Василенко (ф. 52).

Рахманова М. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 1995.

²³ ГЦММК им. М.И. Глинки. Ф. 52, ед. хр. 1011. Б. Карагичев. К эволюции творчества С.Н. Василенко. М., 1911 (№ 14).

²⁴ Начальное название «Былина» (для оркестра), переименована в «Эпическую поэму» позднее, при издании. Впервые исполнена 2 марта 1903 года в Большом зале Московской консерватории под управлением автора.

Е. И. Александрова*

«ЛИРИЧЕСКИЙ ТЕАТР» ДЖОРДЖО СТРЕЛЕРА

В статье рассматриваются авторский режиссерский метод Дж. Стрелера, работа Стрелера на оперной сцене (в том числе в театре Ла Скала), работа Стрелера с хором. Также анализируются работы итальянских ученых, изучающих в свою очередь творчество великого режиссера.

Ключевые слова: Стрелер, Брехт, Станиславский, музыкальный театр, опера, перевод с итальянского, режиссура, работа с хором, Ла Скала, анализ, постановка, режиссерский метод, театральное искусство.

E.I. Aleksandrova. GIORGIO STREHLER'S LYRICAL THEATRE

The article features an analysis of the methods used by Strehler in his work, including his stagings in the opera (especially at La Scala opera house), the techniques he employed addressing the choir singing. The material used comprises numerous writings of Italian researchers devoted to Strehler and his career.

Key words: : Strehler, Brecht, Stanislavski, musical theatre, opera, Italian translations, stage directing, choir management, La Scala, analysis, staging, theatre art.

«Все искусства служат одному, самому трудному из искусств — искусству жить».

Бертольд Брехт

[«Искусство режиссуры.

XX век», 2008, с. 441]

В переводе с итальянского «опера» означает «дело», «труд», «работа», «итог», «сочинение». Но опера как музыкально-драматический жанр театрального представления, соединяющий инструментальную музыку с вокальным словом, для жителей Апеннинского полуострова звучит как «teatro lirico». Теа-

* Александрова Елена Ивановна — аспирантка Российского университета театрального искусства - ГИТИС, e-mail: aleksandr.elena@gmail.com.

тральный жанр, корни которого, без сомнения, нужно искать в Италии, имеет особую автономную среду — лирическую. Значение слова «лирический» происходит от греческого «lyrikos» (произносимый под звуки лиры, чувствительный), и зарождается от песенной основы поэзии, передающей состояние певца и его эмоциональное настроение, преобладающее над рассудочным. Режиссер Джорджо Стрелер (14.08.1921—25.12.1997), поставивший более сорока «лирических» спектаклей, утверждал, что для оперы существуют свои законы, более того, в каждом отдельном случае лирический театр создает их заново...

В наши дни легко и удобно изучать творчество Стрелера — множество теоретических трудов этого режиссера доступно в сети. Нужно совсем немного — желание прочитать и знание итальянского языка. На сайте www.strehler.org находятся целые «залежи» режиссерских заметок. Небольшая часть знакома русскому читателю по переводам. Все опубликованные здесь тексты охватывают период с 1947 по 1997 годы. Среди так называемых «*appunti di regia*» — режиссерских заметок (всего их насчитывается — 51), лишь единицы посвящены оперным постановкам. Одна из последних заметок — о спектакле «Так поступают все женщины» В. Моцарта. Эта опера увидела свет рампы уже после смерти режиссера в 1997 году. О работе Стрелера в оперном жанре приходится собирать материалы буквально по крупицам. Популярный в сети iNet сайт wikipedia в русской версии называет 14 работ Стрелера в музыкальном театре; 18 опер упоминаются на аналогичной итальянской странице, посвященной этому выдающемуся постановщику XX века. Но эти сведения не корректны. Можно с точностью указать на факт, о котором упоминает сам режиссер в книге «Театр для людей», называя, сколько именно работ на оперной сцене им было осуществлено вплоть до начала 70-х годов. В статье «Я люблю музыку» (год написания 1971-й), режиссер отмечает, что поставил «около двадцати пяти опер».

В общей сложности Стрелер создал более четырех десятков спектаклей на оперной сцене, большинство из которых были осуществлены на сцене La Scala. Театровед и ученый М. Г. Скорнякова называет пятьдесят оперных постановок, но без детали-

зации. Вот «лирический» список¹, который удалось составить на данный момент:

«Жанна д'Арк на костре». А. Онеггер. (19.03.1946) [Частично даты по кн.: David L. Hirst, 1993, с. 125.]

«Травиата». Дж. Верди. (6.03.1947)

«Любовь к трем апельсинам». С. Прокофьев. (30.12.1947)

«Тайный брак». Д. Чимароза. (22.03.1949)

«Пеллеас и Мелизанда». К. Дебюсси. (7.04.1949)

«Сафьяновая кожа»². Г. Петрасси. (12.05.1949)

«Лулу». А. Берг. (4.09.1949)

«Веселая компания»³. Дж. Ф. Малипьеро. (4.05.1950)

«Дон Паскуале». Г.20.05.1950)

«Ариадна на Наксосе». Р. Штраус. (27.05.1950)

«Назаретянин». Л. Перози. (15.06.1950)

«Чеккина, или Добрая дочка». Н. Пиччинни. (24.02.1951)

«Любовный напиток». Г. Доницетти (09.03.1951)

«Вертер». Ж. Массне. (18.04.1951)

«Холм»⁴. М. Перагалло. (12.05.1951)

«Юдифь». А. Оннегер. (14.06.1951)

«Легковерный». Д. Чимароза. (26.12.1951)

«Легенда о подмененном сыне»⁵. Дж. Ф. Малипьеро. (1952)

«Прозерпина и чужестранец». Х. Х. Кастро. (15.03.1952)

«Огненный ангел». С. Прокофьев. (22.12.1956)

«Луиза». Г. Шарпантье. (16.05.1957)

«История солдата»⁶. И. Стравинский. (22.05.1957)

«Соломенная шляпка из Флоренции». Н. Рота. (2.06.1958)

«Возвышение и падение города Махагонни». К. Вайль. (29.02.1964)

«Похищение из серая». В. Моцарт. (1965)

¹ В список, кроме прочих, включены все работы, осуществленные в театре Ла Скала. [По изданию: «Giorgio Strehler alla Scala», 1998, с. 204–227]

² Перевод дан по книге «Театр для людей». С. 477. Ит.: «Il cordovano». Опера в одном акте на слова Мигеля Де Сервантеса. Автор статьи в музыкальной энциклопедии Римский Л. Б. переводит название оперы как «Кордовано». ³ Ит.: «L'allegra brigata».

⁴ Ит.: «La collina».

⁵ Ит.: «La favola del figlio cambiato». Автор либретто — Луиджи Пиранделло.

⁶ Здесь Стрелер исполнил роль Рассказчика (speaker).

- «Сельская честь». П. Масканьи. (12.05.1966)
- «Симон Бокканегра». Дж. Верди. (7.12.1971)
- «Похищение из Серая». В. Моцарт. (15.05.1972)
- «Осуждение Лукулла». П. Дессау. (19.05.1973)
- «Свадьба Фигаро». В. Моцарт. (13.03.1973)
- «Любовь к трем апельсинам». С. Прокофьев. (19.12.1974)
- «Волшебная флейта». В. Моцарт. (26.07.1974)
- «Макбет». Дж. Верди. (7.12.1975)
- «Царь Эдип». И. Стравинский. (9.04.1980)
- «Фальстаф». Дж. Верди. (7.12.1980)
- «Свадьба Фигаро». В. Моцарт. (19.05.1981)
- «Лоэнгрин». Р. Вагнер. (7.12.1981)
- «Похищение из Серая». В. Моцарт. (21.01.1984)
- «Дон Жуан». В. Моцарт. (7.11.1987)
- «Фиделио». Л. Бетховен. (10.11.1989)
- «Так поступают все женщины». В. Моцарт. (1998, посмертно)

Кроме миланского театра Ла Скала были в разное время театры Венеции, Флоренции, Парижа, знаменитый Зальцбургский фестиваль. Называя музыку «главной стихией» своей жизни, режиссер признает, что вовсе «не любит как-то особенно музыкальный театр», ибо он требует от режиссера больших компромиссов, чем театр драматический. Известно мнение Стрелера, что идеальным оперным режиссером мог бы стать именно дирижер, но автор тут же отмечает, что «в наше время не бывает дирижеров-режиссеров, хотя дирижеры порой воображают себя режиссерами или хотят ими быть» [*Дж. Стрелер*, 2008, с. 476].

В книге «Театр для людей» Джорджо Стрелер уделяет немало внимания жанру оперы, лирическому театру. Среди режиссерских заметок о музыкальном театре находим: «Я люблю музыку» — здесь дана общая характеристика творчества режиссера на оперной сцене. «Что значит для меня Моцарт» — свидетельствует о работе над «Похищением из серая», «Дон Жуаном», «Свадьбой Фигаро», «Волшебной флейтой» и может многое прояснить при анализе последней работы Стрелера — «Так поступают все женщины». Статья «Проблемы оперы» посвящена диалектике соотношения музыки и слова. Здесь в который раз заходит речь о тесном сотрудничестве дирижера и режиссера,

что, увы, практически невозможно: «Дирижеров, которые имели бы законное право и данные быть также и оперными режиссерами, практически нет. Режиссеров, способных дирижировать оперой, вообще не бывает». В заметках к постановке «Волшебной флейты» режиссер отмечает удивительное чувство гармонии и взаимопроникновения музыки и слова: «Моцарт своей музыкой не спорил с либретто, потому что оно отвечало всем его возможностям и убеждениям. <...> Чудо Моцарта — это чудо равновесия, достигнутого во всех планах — от чисто звукового и стилистического до равновесия между музыкальной формой и содержанием» [Дж. Стрелер, 2008.].

* * *

Можно ли охарактеризовать стиль Стрелера как режиссера вообще и стиль его оперных работ в частности? Шестой выпуск «Тетрадей Гарньяно» [*«Giorgio Strehler e il suo teatro. Parte II. Contributi critici»*. Сборник критических статей о творчестве Дж. Стрелера, 1998.] в 1998 году — «Сборник критических статей о творчестве Дж. Стрелера». В этом сборнике восемь монографических очерков, посвященных исследованию творчества Стрелера, ниже перечислены некоторые из них. Автор Паоло Босизио представил сразу две работы: «Жизнь ради театра» и «Дж. Стрелер и новая сценическая жизнь театра Гольдони». Среди других: «От Горького и Маяковского к Чехову: Стрелер и русский репертуар», автор — Фаусто Малковати; «Стрелер и Франция», автор — Марианжела Маццоки Долио; ««Фауст» Стрелера», автор — Стефано Зекки; «Стрелер, Брехт и драматургия реальности», автор — Катерина дель Аньола; «Просперо Стрелера: Буря», автор — Анна Анци. Наибольший интерес для изучающих музыкальный театр представила работа ученого из Милана Альберто Бентолио «Стрелер в опере», в которой производится попытка «критически расшифровать» режиссерский текст Стрелера, характеризуя его работу в опере с помощью «нескольких констант». Главный вывод состоит в том, что отношение Стрелера к музыкальным текстам неоднозначно. По мнению исследователя, не существует универсального оперного режиссерского языка: для «Лоэнгина» Вагнера и «Сельской Чести» Масканы «Похищение из Сераля»,

вердиевские «Симоне Бокканегра» и «Фальстаф» — все это совершенно разные источники, где каждый раз по-новому выстраиваются взаимоотношения слова и музыки. В некоторых случаях эти две компоненты неразрывны, они взаимопроникают, как это происходит в моцартовских сочинениях, или в «Фиделио» Бетховена, где «музыка есть та чудесная отмычка, универсальный ключ, что позволяет приблизиться к пониманию текста». Бентолио утверждает, вновь и вновь цитируя Стрелера, что оперный театр не есть нечто компактное: «В реальности, формы музыкального театра разнообразны и невозможно получить точный отчет по оперному театру, когда ставится итальянская мелодрама XIX века, опера-буфф XVIII века и современная опера Прокофьева или Стравинского, которые сами по себе есть вещи чрезвычайно разные». Миланский исследователь неоднократно прибегает к цитированию нескольких фундаментальных режиссерских заметок Стрелера, составленных в марте 1966 по случаю постановки на сцене Ла Скала оперы «Сельская честь» Пьетро Маскани (художественный руководитель и дирижер постановки — Герберт фон Караян). Удалось найти кроме прочего и опубликованный в Италии оригинал этой рукописи⁷, чтобы сравнить точку зрения исследователя из Милана и позицию великого режиссера. Ученый достоверно передает взгляд Стрелера на вопрос интерпретации оперного материала, но есть и небольшое различие: Бентолио указывает на существование четырех принципиальных видов интерпретации музыкальной драматургии по Стрелеру, тогда как сам Стрелер выделяет в отдельные стилистики только три — одно направление режиссер как бы и не учитывает, хотя и характеризует его достаточно узнаваемо и подробно. Хотелось бы привести несколько цитат полностью. Согласно Стрелеру существуют три пути сценической интерпретации в опере, первый:

«а). Около-традиционная интерпретация. То есть почти традиционная и историческая, основу которой, в идеале, составляет первая постановка оперы в свое время; лишь слегка адаптиро-

⁷ А. Бентолио пишет о 10 рукописных страницах, хранящихся в архиве театра «Пикколо ди Милано». Позже текст этой рукописи был издан под названием «*Due studi sull'interpretazione scenica*» в книге «*Giorgio Strehler alla Scala*». Milano, 1998.

ванная к изменившемуся вкусу сегодняшней публики (например: вместо живописно расписанного задника — полупластик; вместо абсолютно условного — относительно условное) [«*Giorgio Strehler alla Scala*», 1998, с. 21].

Итак, под литерой «а» значится идея верности постановочным традициям, своего рода «поклонение» ранее найденному режиссерскому решению, но с маленькой оговоркой — вкус современной публики изменился. Должны, следовательно, быть изменения и в постановочной стилистике. Но изменения эти не концептуального плана, они носят исключительно изобразительный характер — живопись заменена печатью на пластике... Это весьма популярный, часто встречающийся стиль в современном музыкальном театре.

Второй путь:

«b). Интерпретация, исходящая из принципов историзма, «реконструкция» <...> первоначальных декораций согласно оригинальному оборудованию сцены для оперы, исторический ремейк прежней постановки, к несчастью придуманный. (Например: для оперы XVIII века — центральная перспектива в росписи декораций, кулис и т.д.)».

Если в первом случае мы находим «частичную верность традициям», то во втором — полную и безоговорочную. Театр как музей. Театр как машина времени. Театр как энциклопедия. У спектаклей такого стиля есть немало страстных поклонников: исторически достоверное представление по-своему зрелищно, оно притягивает внимание уже постольку, поскольку «антикварно». Антиквариат, как известно, вещь дорогая, потому престижная. Но Стрелера такой театр не слишком привлекает. Нужно ли обладать режиссерским мышлением, чтобы воссоздавать, реконструировать, проводить, пусть и дорогостоящую, но всё же реставрацию?

Должны существовать и другие способы увидеть, прочувствовать, прочесть для себя и пересказать для других уникальную историю. Именно такой вид интерпретации музыкального материала для сцены притягивает Стрелера больше всего, видится ему самым плодотворным. Возникает вопрос: почему такой вид режиссерского мышления стоит не на первом месте? Думается потому, что к театру такого стиля нужно прийти, до него нужно

«дорости». Подход «с», этот «третий» номер обладает наибольшей ценностью для великого итальянца:

«с). Интерпретация духа, из которого и рождён определённый акт творчества, пересмотренный, пережитый, любимый и критикуемый современным взглядом. Не около-традиционная интерпретация, не реконструкция (более или менее верная), а заново предложенная истинная суть произведения в наше время, для сегодняшней публики с современными ценностями, которые, однако, считаются с ценностями и смыслами прошлого. Интерпретация, которая внимательна и уважительна по отношению к сделанному ранее, и в тоже время, смело модифицирует, толкует, собственно меняет, отменяет или интегрирует взгляд на произведение, сложившийся в своё время и с тех пор в неизменном виде охраняемый» [*«Due studi sull'interpretazione scenica»*. В книге: *«Giorgio Strehler alla Scala»*, 1998, Milano. С. 21].

Как удивительно близко подходит режиссер театральной школы «представления» (Стрелер, кроме прочего, ставил перед собой задачу возродить почти утерянное к XX веку искусство театра комедии масок) к основам системы К. С. Станиславского. Многократно измерить ценность театрального произведения любого направления, любого стиля удивительной формулой на «верность» и «ложность» — вот задача для художника, и мерилom служит «жизнь духа». Процитируем для сравнения Станиславского: «Пусть постановка режиссера и игра артистов будет реалистична, условна, правого, левого направления, пусть она будет импрессионистична, футуристична, — не все ли равно, лишь бы только она была убедительна, т. е. правдива или правдоподобна, красива, т. е. художественна, возвышенна, и передавала подлинную жизнь человеческого духа, без которой нет искусства. Условность, не отвечающая этим требованиям, должна быть признана дурной условностью» [*К. С. Станиславский*, 1983, с. 324].

Существует для Стрелера и еще один способ прочтения музыкальной драматургии, об этом пути режиссер говорит как о явлении, не заслуживающем особого внимания, но, тем не менее, обозначает его присутствие. Именно этот способ Бентолио ставит в общий список наравне с другими, что, на наш взгляд, не

совсем отражает точку зрения Стрелера на проблему. Режиссер четко отделяет этот «крайний» стиль. Он выносит его «за скобки» трех основных направлений, тогда как ученый из Милана редактирует авторскую последовательность и этот «последний» в прямом и переносном смысле способ интерпретации помещает внутрь списка, где присваивает ему третье место, без какого бы то ни было убедительного оправдания.

Вот этот тип постановок: модный, современный, точнее, псевдо-современный, представляющий Моцарта в стиле кубизма, или с налетом «поп-арта»... Такая попытка «осовременить» — слишком поверхностная, если не оправдана глубинным смыслом и не находит себе идейного обоснования, она не заслуживает внимания и является ложной, менее ст. ящей даже в ряду с попыткой создать так называемый «исторический римейк».

Сравним эти два списка:

Список типов интерпретации по Стрелеру

Список типов интерпретации по Стрелеру (редакция Бентолио)

а). Около-традиционная;

1). Около-традиционная;

б). Историческая реконструкция;

2). Исторический ремейк;

с). Интерпретация духа произведения;

3). Псевдо-современная;

Здесь также присутствует и четвертый путь — модернистская, псевдо-современная интерпретация.

4). Толкование духа произведения.

Режиссер призывает не изобретать способы модернизации, а открыть свой режиссерский путь, пройдя через все возможные театральные теории и искания: «Нынешние новаторы не знают, что наше поколение вышло из Арто. <...> И хотя мы еще не знали Брехта, мы уже успели перескочить через Станиславского. Потом пришлось к нему вернуться, чтобы продвинуться вперед».

Итак, Стрелер называет путь поиска духа произведения самым тяжёлым и серьёзным, но, в то же время, — это путь наиболее свободный, синтетический, не ограниченный никакими рамками. И его трудах разбросаны многочисленные призывы к молодым режиссерам: стремиться искать и находить «новую и вечную истину «классиков», отбрасывая схемы, навязанными привычками, вкусами, культурой, или модой».

* * *

В конечном итоге приходится констатировать, что практически в каждой статье Стрелер особо отмечает, что художник с трудом может дать характеристику своему творчеству, потому что «человек искусства творит, а не объясняет». Творчество по сути своей интуитивно, но для Стрелера оно в первую очередь и всегда — двойственно, противоречиво, диалектично. С одной стороны обязательно присутствует то самое «свободное творчество», независимое, необъяснимое, не имеющее «сознательных» причин, с другой стороны, здесь не обойтись без критического, аналитического, исторического, философского, научного сознания, как в очередной раз отмечает Стрелер в статье «Быть Художником». Эта двойственность подчеркивается везде и во всем. Вопрос об отношениях режиссера и автора произведения, которое мы должны предоставить на суд. Чей, возникает вопрос? И Стрелер спрашивает в свою очередь: кто Он, «кому я обязан Бурей, Вишневым садом, Фаустом»? Это не тот исторический и физический персонаж-автор, что жил в определенную эпоху в определенной точке земного шара, нет. Это тот автор, что существует лишь в пьесе, между строк, именно он — истинный арбитр, готовый судить работу режиссера, художника и актеров. И, по мнению Стрелера, только диалектика может вынести «оправдательное решение» перед этим строгим и взыскательным судьей. Единственно верное решение можно найти, лишь применяя критико-диалектический метод: «Не столько напрасная и бесплодная деструктивная критика, направленная на уничтожение текста, сколько корректный критический подход». Так достигается основной и единственно верный для Стрелера результат — гармонизация различных компонентов спектакля в единое целое. В этом состоит одна из главных ролей не только актёра, но и постановщика, в этом их

нравственный долг: не позволить «наложить на авторский текст нечто абсолютно чуждое исконному послыу»⁸.

Об отступлении в сторону от «лирического» к «диалектическому» Стрелер пишет и в режиссерских заметках о музыкальном театре, и в своих размышлениях об опере. Видимо, обосновано это тем, что оперный жанр как никакой другой требует от постановщика не столько интуитивных прозрений, сколько вдумчивого анализа и конструктивной логической критики. Об этом Стрелер упоминает многократно в хорошо знакомой русской публике книге «Театр для людей». Каждый режиссер должен как умело находить совершенную форму для композиции каждого отдельного эпизода в решении оперных (лирических) мизансцен, так и наполнить их глубинным содержанием, потому что невозможно позволить себе «перестать мыслить, мыслить как человек, связанный с другими людьми». На страницах своих «*ar punti di regia*» Стрелер повторяет многократно, что в «основе всякого серьезного театра, театра действительно художественного, всегда лежит страстная мысль о жизни, о смысле жизни — как бы ее не называли, эту «идею существования». <...> Верю в то, о чем говорили Станиславский и Брехт, верю в «искренность», «человеческое достоинство», «нравственный смысл» нашей действительности. Верю даже в нравственный смысл развлечения». Вспомним знаменитого соотечественника, кинорежиссера А. А. Тарковского, чей метод также был наполнен тончайшей диалектической смесью неуловимой атмосферы и четкой выразительной метафоры, психологией узнавания и мистикой бытовой детали, символикой смыслов и выверенной композицией. По мнению Тарковского, все это должно служить высшей идее произведения, не довлея по отдельности. У этого великого мастера нет ни поклонения форме, ни поклонения философствующей мысли. Есть поклонение жизни: «Я никогда не понимал, как можно, например, строить мизансцену, исходя из каких-либо произведений живописи. Это значит создавать ожившую живопись, а, следовательно, убивать кинематограф. Мизансцена выражает не мысли, она выражает жизнь» [А. А. Тарковский, . 1993, с. 47].

⁸ Статья «Храм — театр муз или трибунал» в кн.: «*Non chiamatemi maestro*», Scira, Milano, 2008.

Вернемся к вопросу о логике режиссерского замысла. Джорджо Стрелер всю свою творческую жизнь в оперном театре посвятил апологии оперы, которая сводилась в первую очередь к стремлению «найти в сюжете хоть какую-нибудь логику». К поиску логического решения стремится итальянец и в построении массовых сцен, которым уделяет особое внимание в этом смысле. В постановке «Сельской Чести» с Караяном режиссер заранее отменяет для себя всякое решение, которое выглядит нелепо, неправдоподобно. Он противится традиции располагать артистов хора лицом к дирижеру в момент Пасхальной церемонии, и ставить при этом людей спиной к самой церкви в день Пасхи. Такое решение представляется неправдоподобным даже для режиссера-атеиста. Стрелер находит логическое решение: он выносит церемонию Пасхальных торжеств на площадь перед церковью, что вполне соответствует сицилийским традициям. Хор внимательно следит за выносом трех статуй: Мадонны, Христа в белом облачении и Ангела. В момент ликования люди падают на колени с пением гимна, при этом каждый участник процессии остается там, где он в этот момент находился, и многие — спиной к публике. Тот же прием, а именно — разворот одной трети хора спиной к публике, режиссер использует неоднократно. Так, в сцене Карнавала на Монмартре (постановка оперы «Луиза» Шарпантье, 1956—1957, Ла Скала) мы видим вполне реалистичную картину городского праздника, где главным объектом внимания городской публики является вовсе не дирижер. Одна треть хора расположена спиной к зрителю. Чаще всего Стрелер использует такой прием в отношении женских голосов. Как правило, женская партия звучит намного выше и звонче, она слышна при любой расстановке. Кроме прочего, женский хор чаще всего объёмнее по своему количественному составу, и всегда можно пожертвовать небольшой голосовой группой. Традиционно большинство академических оперных театров используют самое простое пространственное решение, цель которого: дать артистам хора увидеть дирижера и максимально «прозвучать».

Мы приблизились к наиболее объёмной и трудоёмкой части работы режиссера на оперной сцене — работе с хором. Проблематика хора в лирическом театре рассматривается итальянским режиссером в отдельной статье, которая полностью переведена

на данный момент и опубликована в iNet. Очертим вкратце суть заметки «Хор театра Ла Скала», (раздел «Единое пространство жизни и театра») из книги миланского издательства «Джорджо Стрелер в Ла Скала».

По мнению режиссера, загадка хора театра Ла Скала похожа на тайны всех других хоров мира. Являясь одним из фундаментальных инструментов оперы, хор всегда был и будет для постановщика оперы наиболее сложной составляющей в плане управления и реализации сценической логики и поэтики. Стрелер в первом же абзаце указывает на существование общей проблемы для всего «лирического театра»: «Ни один хор не смог избежать этой сложности, присущей его природе». Хор, в составе которого темпераментные итальянцы, конечно же, обладает способностью к экстраординарной отдаче. Но, с другой стороны, именно потому бывает непросто, как это бывает с итальянцами вообще, убедить хор поверить в истинность того, что он должен делать. Темперамент южанина сопротивляется насильственному «логическому» объяснению. Его можно только увлечь собственным темпераментом, что чаще всего и делает Стрелер. На одной из репетиционных фотографий спектакля «Любовь к трем апельсинам» можно увидеть буквально «летающего» Стрелера, который на глазах у многочисленного хора делает невероятный прыжок. И этот головокружительный кульбит напоминает одновременно и птицу с расправленными крыльями и клоунский трюк. Нет сомнения, что в тот момент абсолютно все взгляды на сцене были устремлены на режиссера, на фотографии артисты буквально заморожены этим режиссерским «фокусом», показом. Именно метод подражания как метод режиссерского воздействия Стрелер использует чаще всего. В статье «Мои учителя» он вспоминает первые опыты знакомства с театральным искусством: «Как меня учили? Эмпирически, методом «подражания» (никто и никогда не говорил нам, что могут быть еще какие-то методы, кроме «подражательного»), без всякого теоретического подспорья, но последовательно и упорно мы старались <...> чтобы нас было «слышно», говорить именно те слова, что нужны, и «заражать» своим волнением слушателей».

Без склонности к идеализации хора Ла Скала, великий режиссер отмечает одну очень важную характерную черту этого

театрального коллектива: «Это не хор-робот, как другие, безупречные, но похожие на машины; он хочет быть меняющимся, разным, и я допускаю, что у меня были и до сих пор возникают сложные моменты и по этой причине». В этом и трудность работы с хором и ее выгода. Исключительно трудно поддерживать дисциплину в таком массовом образовании, но, в артистическом плане, именно здесь может присутствовать «огромная человеческая теплота, которая исходит от каждого хорового действия, и когда это объединяется с определенной актерской точностью, то приводит к прекрасным результатам». В Италии, где вокальная составляющая оперного действия подвергается, как правило, особой критике и не выносит никакого качественного сбоя, исключительная ответственность ложится на процесс подбора исполнителей в хоровой состав. Молодые исполнители не слишком задумываются о том, насколько трудно принимать участие в работе оперного хора. Участие в хоровой сцене требует кроме голоса конкретной «физики роли». И как часто приходится жертвовать хорошим актером!

Нельзя не согласиться с великим итальянцем: работа над массовыми сценами требует особенного внимания к тому, владеют ли участники чувством ансамбля. Для артиста русской театральной школы, для солиста такое понятие как партнерство чаще всего хорошо знакомо и изучено еще в студенческие годы. Однако совсем нечасто участники хора имеют актерское образование. Не всегда кафедры хорового пения включают в свой курс предметное изучение «мастерства актера». Чувство ансамбля, тем не менее, усваивается артистами хора подсознательно, так как всю свою сценическую жизнь они проводят именно в рамках ансамбля. Намного сложнее исполнителю в хоре научиться «менять» роли. На сцене артист хора должен уметь от оперы к опере представлять и исполнять множество очень-очень разных характеров и ролей и, как подчеркивает Стрелер, «он должен иметь развитые способности драматического плана, актерскую индивидуальность». Артист хора должен уметь действовать, когда требуется, «синхронно со всей хоровой массой в жестах и движениях», но уметь их дифференцировать, делать непохожими на других, «обладать хорошей способностью к координации и концентрации внимания; он должен, наконец, уметь мотивировать все то, что он делает».

Меняются времена, меняются и хоровые проблемы. На смену ветеранам оперы приходит множество молодых участников, принося с собой «чуть больше цинизма, чуть меньше страсти». Так и хор Ла Скала сегодня сумел преодолеть свои старые «физические проблемы». В прошлом при наборе артистов все внимание уделялось голосовым качествам исполнителя, не учитывая особо актерские данные кандидата. От этого в первую очередь страдал внешний вид коллектива и зрелищный ряд постановки. Мощное телосложение, ярко выраженная характерность, неповоротливость — все это являло собой огромную сложность для перевоплощения не только на сценах театров Италии, но и в России, и во всем мире. В Ла Скала конца XX века ситуация меняется. Теперь больше молодых артистов, нет сложности для перевоплощения в благородных юношей или молодых парней, или чистых и целомудренных девушек: «сегодня мы имеем индивидуальности намного более свежие и молодые». Возможно, этот процесс «омоложения» хорового коллектива в Ла Скала проходил не без давления со стороны Стрелера. Так в заметках к спектаклю «Дон Жуан» находим требования к хору (который, как известно, именно в этой опере не слишком объемен и, как правило, не представляет трудности для сценического воплощения): режиссер в одном из писем, адресованном Чезаре Мацциони⁹ в апреле 1987 года акцентирует — хор здесь не представляет большой проблемы, но одно важно: «Молодые поющие люди танцуют и движутся. И этот хор — состоит из молодых поселян и их подружек. Здесь не говорится о хоре стариков, как это ставят обычно в «Свадьбе Фигаро»! Эти должны быть молодыми и привлекательными. Инспектор хора их назначает, но я со старыми пузанами и старыми ведьмами не работаю. Ясно?» [*Giorgio Strehler alla Scala*, 1998, с. 31]. Во что воплотился замысел постановщика, мы можем увидеть не только на фотоснимках, опубликованных в редких изданиях и хранящихся в малодоступных архивах, как это было ранее. К концу восьмидесятых видеосъемка получила огромную популярность и доступность, на видео были сняты многие значительные театральные события

⁹ Оригинал письма хранится в Архиве театра Ла Скала. Опубликовано в книге «*Giorgio Strehler alla Scala*», 1998, Milano: «*Edizioni del Teatro alla Scala*». С. 26–31.

конца XX века. На данный момент множество из этих записей оцифрованы, и, кажется, теперь история театра имеет большие шансы к возрождению во времени и пространстве. Сегодня мы можем видеть и слышать лирический спектакль именно таким, каким его видел и слышал Стрелер в день премьеры. И если верно высказывание Бертольда Брехта о том, что «все искусства служат одному, самому трудному из искусств — искусству жить», то прямая задача артиста состоит в том, чтобы платить искусству той же монетой. Постараемся не забывать, в своей повседневной попытке выжить, о созидании и сохранении самого искусства.

Подводя итоги, вернемся к общей проблематике лирического (оперного) театра, и не только итальянского. Рассматривая оперу Дж. Верди «Симон Бокканегра» в одной из заметок Стрелер еще раз декларирует свой основной творческий принцип: «Не существует единой «тотальной» режиссуры». В заметках к «Сельской чести» он уточняет: «Эта редакция должна бы объединить частично итальянское, народное, трагедийное, мелодраматичное; в смысле значения слова — современное, но обогащенное существующими традиционными ценностями. <...> А не теми плохими «интерпретациями вообще», что были рождены посредственными оперными театрами». Для Стрелера очевидно, что художник в лирическом театре непрестанно находится перед двойственным выбором: следовать музыке или быть верным слову? Восстанавливать и сохранять для будущих поколений старую традицию или изобретать новые формы и наполнять их новым содержанием? И, наконец, — следовать логике или же предпочесть отдаться интуиции? Путь режиссера — путь вечного размышления. В статье «Быть художником» Стрелер называет эту вечную диалектику «убийственной», потому что идеального решения либо не существует вообще, либо оно недостижимо:

«Диалектика сурова. Это тяжелый стиль существования. Он — самый тяжелый. Если диалектика действительно является гамлетовским сомнением, грехом, сомнением, которое является душевраздирающим, если оно больше не диалектическое, а именно «сомнение парализующее», — тогда возникает невозможность выбора и решения. (Вспомним «Хвалу сомнению» Б. Брехта). Потому что диалектика не имеет сроков, она продолжается вечно. <...> Кто живет диалектикой, может лишь чувствовать ее трагичность, от-

существование «мира». И чем сильнее диалектическое чувство, тем сильнее страстное желание невозможной «единицы». Возможно отсюда рождается этот тип постоянного хождения по краю пропасти, эта существенная несчастная неудовлетворенность, глубоко несчастная из-за моего существования как «человеческого существа»? <...>

Работа режиссера происходит почти исключительно на ощупь между этими полюсами, с постоянной опасностью, с постоянными шагами назад и забеганиями вперед, проверками, заглядыванием в будущее и размышлением, набросками и их стиранием, и возвращением к заброшенным решениям. До бесконечности» [*G. Strehler*, 2007, с. 71].

Список литературы

Due studi sull'interpretazione scenica. // В кн.: «Giorgio Strehler alla Scala». – Milano, 1998.

Giorgio Strehler alla Scala. Milano, 1998.

Giorgio Strehler alla Scala. Milano: «Edizioni del Teatro alla Scala», 1998.

Giorgio Strehler alla Scala. Milano: Teatro alla Scala, 1998.

Giorgio Strehler e il suo teatro. Parte II. Contributi critici». // Collana: Quaderni di Gargnano. 6*. Roma: Bulzoni, 1998.

Hirst, David L. «Giorgio Strehler». Cambridge University Press, 1993.

Non chiamatemi maestro. Milano: Scira, 2008.

Strehler G. Non chiamatemi maestro. Milano: Scira, 2007.

Искусство режиссуры. XX век. М., 2008.

Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1983.

Стрелер Дж. Театр для людей // Искусство режиссуры. XX век. М., 2008.

Стрелер Дж. Театр для людей. М., 1984.

Тарковский А.А. Уроки режиссуры / Уч. пособие. М., 1993.

СТАНОВЛЕНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ГРЕЦИИ

Предлагаемая статья является фрагментом главы «Становление хореографического образования в Греции» входящей в диссертационную работу на тему «История и проблемы эволюции искусства классического балета в Греции». Рассматриваются в первую очередь социально-правовые и экономические аспекты существования данного вида искусства в его начальной стадии – образовательной.

Ключевые слова: классический танец, профессиональное образование, хореограф, музыка-ритмическое воспитание.

I. Koliobakina-Akrioti. THE FORMATION OF CHOROGRAPHIC EDUCATION IN GREECE

This article is an extract from the chapter “The formation of chorographic education in Greece” being a part of a PhD thesis on historical issues and evolution of the classical ballet in Greece. The article in the first place deals with social, economic and legislative aspects of this form of art at its initial stage.

Key words: classic dance, professional education, choreography, musical and rhythmical training.

В своей книге «Из истории Московской балетной школы» М. К. Леонова пишет: «В прошлом школа и театр функционировали как единая, целостная структура. Точнее, школа существовала для театра, обеспечивая его исполнительскими кадрами, и участием детей в спектаклях. В дореволюционное время императорскими театральными школами Петербурга и Москвы руководили балетмейстеры и ведущие солисты балетных трупп Большого и Мариинского театров. Они же вели занятия в школе, передавая свой сценический опыт детям. В роли педагогов в императорских театральных училищах работали М. Петипа, А. Гор-

* *Колобакина-Акриоти Ирина Алексеевна* — балетмейстер-репетитор Национального театра оперы и балета г. Афины, Греция, e-mail: koliobakina@yahoo.gr.

ский, М. Фокин, П. Гердт, Е. Гельцер, В. Тихомиров и многие другие мастера» [Б. Князев, с. 22].

В Греции принцип организации хореографического образования иной, чем в России. Его смысл отражён в правительственных законах, принятых в 1973, 1976, 1981, 1985 гг. Законы были приняты парламентом с целью определить порядок в процессе профессионального хореографического образования, как для государственных, так и для частных учебных заведений страны. Прежде чем рассмотреть суть законов, необходимо внести некоторые пояснения относительно терминологии, используемой в переводимых с греческого языка документах.

На современном греческом языке любой вид танцевального искусства определяется словом «хор с». От термина «хор с» возникло и другое понятие — «хореография», дословно — «запись танца», получившее широкое распространение в профессиональной балетной терминологии. В Греции термины «хореография», «хореограф» используются в основном в связи с деятельностью балетмейстера-постановщика.

«Современный танец», в эпоху его зарождения и распространения в Европе, на греческом языке получил название «выразительный танец», позднее — «танец модерн» и лишь в учебных программах, утверждаемых министерством культуры закрепился термин «современный танец».

Понятия «классический танец» в греческом лексиконе не существует вообще. Оно не встречается ни в обиходной речи, ни в литературе, ни в официальных документах, связанных с хореографическим образованием. Содержательный смысл, заключённый в термине «классический танец», подменяется словом «балет», несущим совсем иную смысловую нагрузку. В списке обязательных специальных дисциплин, предложенном специальной комиссией министерства культуры, и прилагаемом к рассматриваемым законам, фигурирует термин «классический балет» (перевод дословный. — *И. К.*), это даёт возможность предположить, что речь идёт о предмете «классический танец». При рассмотрении закона о хореографическом образовании в Греции автор будет использовать такие понятия как «школа танца», «танцевальное искусство». Такое обобщение вызвано тем, что утверждаемые соответствующим министерством учеб-

ные программы предусматривают равное количество часов на изучение классического и современного танца. Кроме того, в программе обучения большое внимание уделяется такой дисциплине, как «ритмика». Преподавание этого предмета ведётся по системе Э. Ж. Далькроза, охватывает весь цикл обучения и выносится на дипломный экзамен, тем самым определяя конечную цель подготовки кадров, скорее как педагогов сценического движения или музыкально-ритмического воспитания, нежели артистов балета.

Для понимания Закона «Об организации и управлении (администрации) Высших школ танца» [ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ // Афины. — 23 сентября 1983. — номер издания 131, с. 2131] необходимо разъяснить основные принципы системы образования в Греции. Обязательное среднее образование в стране занимает 12-летний период. И подразделяется на начальную школу — 6 лет, гимназию — 3 года и лицей — 3 года. По окончании лицея учащиеся получают аттестат зрелости и сдают «всегреческие» экзамены для поступления в высшее учебное заведение или университет. Выбор направления или профессии делается обычно после сдачи экзаменов, в соответствии с набранными баллами. Выпускники, не набравшие необходимого для поступления в государственные ВУЗы количества баллов, как правило, поступают в частные, приравняемые к государственным учебным заведениям, или уезжают учиться за границу. Таким образом, школы танца, как частные, так и государственные, для поступления в которые наличие аттестата зрелости обязательно, могут быть приравнены к высшим учебным заведениям. Однако, по количеству изучаемых теоретических дисциплин они не могут претендовать на университетский уровень. Трёхгодичный срок обучения не позволяет причислить их и к институту, в котором срок обучения составляет четыре года. Таким образом, профессиональное хореографическое образование в Греции можно было бы определить как «среднее специальное».

Среднее специальное образование предполагает присвоение соответствующей квалификации, в данном случае — «артиста балета». Однако в Греции для окончивших хореографическое учебное заведение, предусмотрено присвоение квалификации «преподавателя танца», с правом основания собственного учеб-

ного заведения, а также «хореографа», исполняющего функции балетмейстера-постановщика.

Первым Государственным учебным заведением, целью которого являлась подготовка профессиональных кадров в области танцевального искусства, стала частная школа танца Кулы Працика; существующая с 1934 года Владелица школы Кула Працика в 1927 году принимала участие в проведении «Первых Дельфийских празднеств». Она выступила в качестве заводящей (корифеи) в «хоре Океанид» (вокально-хореографическом ансамбле трагедии Эсхилла «Прометей прикованный»). В работе над проектом возобновления образцов античной хореографии Працика осознаёт необходимость специальных профессиональных знаний в области хореографии и с этой целью поступает в школу Schule Hellerau-Luxemburg bei Wien (Германия) под руководством Frau Baer, где обучается с 1927 по 1930 год. Основными предметами в школе были ритмика, танец и музыка по системе Далькроза (Dalcroze). Возвратившись в 1930 году в Грецию, госпожа Працика начала со строительства на собственные средства современного, «небольшого (всего три зала), но хорошо освещённого и специально оборудованного для занятий танцем здания школы на улице Омиру 55. Первого ноября 1934 года здание было сдано в эксплуатацию и, вскоре «белый дом», как его тогда называли, стал центром культурной жизни столицы, своего рода «храмом» искусств, танца, духовности» [7, с. 404]. Учащиеся школы занялись концертной деятельностью, представляя собственные постановки на празднествах, фестивалях в Греции и за рубежом. В 1936 году школа берёт на себя организацию церемонии «Олимпийского огня» на стадионе в древней Олимпии и всех связанных с этим событием культурных мероприятий. Активная деятельность в области пропаганды театрального танца в сочетании с неопределённостью позиции греческой общественности в отношении профессионализации исполнительского искусства танца, вызвали необходимость определения статуса школы под руководством Кулы Працика, как «Профессиональной школы орхестрики¹». В составе преподавателей имена вид-

¹ Орхестрика – разновидность греческой гимнастики в сопровождении музыкальных инструментов.

нейших деятелей музыкальной культуры Греции довоенного периода, такие как: С. Георгиадис (музыковед, преподаватель Мюнхенского университета), М. Дуниа (музыкальный критик, преподаватель Берлинского университета), М. Паллантио (композитор, академик, директор Афинской консерватории), Т. Музенидис (режиссёр Национального театра) и др.

В соответствии с Законом № 209 от 1973 года и по личному желанию владелицы, школа Кулы Прадика переходит в ведение Министерства культуры и науки и получает название «Государственная школа Танцевального Искусства». Позднее членами парламента единогласно принимается «Решение об организации» вышеуказанного учебного заведения [ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ // Афины. 9 июня 1976. номер издания 138, с. 933].

Во главе школьного правления ставится Совет Директоров из пяти человек, назначаемый Министерством культуры и науки. В качестве Президента совета директоров предполагается уполномоченное лицо от вышеуказанного министерства. Среди членов Совета необходимо присутствие одного учёного, одного балетмейстера Национального театра, одного служащего министерства экономики. Такое подробное указание специализации каждого из членов Совета необходимо, поскольку каждый из них несёт определённую ответственность, подробно указанную в документе.

Для того, чтобы определить способ существования и возможность правильного функционирования того или иного учебного заведения, важно знать, на какой экономической основе оно базируется. В данном случае закон предусматривает как источник существования: а) государственную дотацию; б) наследство и добровольные денежные пожертвования. Это последнее обстоятельство, как ни парадоксально, определяет творческое направление всего учебного процесса. Традиция воспроизведения античной хореодрамы, заложенная основательницей школы, прослеживается во всём.

Список изучаемых практических дисциплин начинается с «кинисиологии» (сценического движения). Далее следует «ритмика», затем — «танец», без какой-либо конкретизации. Урок «музыки» также предусматривается среди практических дисциплин. Это не случайно, так как роль танцевального ансамбля в античной драме пред-

полагала наличие «синтетического» исполнителя. На занятиях «музыкой» студенты учатся правильно петь и двигаться одновременно. Два места предусмотрено для преподавателей «балета» и два для преподавателей «греческого танца». По штатному расписанию по два преподавателя по классу фортепиано и флейты. Это обстоятельство наталкивает на мысль, что обучение должно было вестись в духе античных традиций, и готовить учащихся для участия в театральных представлениях драмы. Кроме практических дисциплин, интерес представляет и список теоретических, предусматривающий по одному преподавателю на каждую дисциплину: «анатомия и физиология», «психология», «педагогика», «история искусств», «народное искусство», «анализ трагедии», «история танца», «история греческого искусства». Таким образом, в соответствии со статьёй второй рассматриваемого документа, с 1976 года «Государственная школа танцевального искусства» занимается подготовкой профессиональных кадров: «педагогов танца», «танцовщиков» и «хореографов». В 1985 году выходит президентский указ № 598, имеющий силу закона и определяющий статус «Государственной школы танцевального искусства» как высшего учебного заведения. В документе снова подчёркивается главная цель и задача учебного заведения, однако «воспитание профессиональных кадров» отныне будет вестись лишь в области преподавания и исполнения танца. Жизнь показала, что воспитание балетмейстеров как специалистов без наличия исполнительских навыков практически невозможно. Изменился состав изучаемых дисциплин и их деление на «главные» и «второстепенные». Отмечается также небольшая разница в составе дисциплин для будущих преподавателей и для исполнителей: теперь на первом месте в списке изучаемых дисциплин находится предмет «классический балет», за ним следует «современный танец», на третьем месте — «ритмика», с уточнением в скобках, что на занятиях этой дисциплиной будет изучаться также «импровизация» и «элементы искусства хореографа». В программу вводится «новый» теоретический предмет — «анализ техники балета и современного танца». Со второго года обучения обязательна «преподавательская практика» для педагогического факультета. К «главным» предметам относятся также: «теория музыки», «история музыки», «анатомия», «греческий танец», «театральный танец» (character dance). Среди «второстепенных» дисциплин (в порядке их перечисления в документе): «исторические танцы»,

«репертуар» (современный и классический), «история танца», «народное искусство», «педагогика и психология», «анализ трагедии, история греческой литературы», «иностранный язык», «фортепиано/флейта». На сегодняшний день из учебных программ государственной школы исключены: «характерный танец», «исторический танец», «народное искусство», «иностранный язык» и «фортепиано/флейта». Их место занял курс «современный танец», имеющий наибольшее количество часов и изучаемый по трём системам (Грэхэм, Лимон, Каннингем). В соответствии с учебной программой государственной школы «классический танец» преподаётся пять раз в неделю по два академических часа. Учебная «политика» школы в области преподавания «классического танца» отличается одной характерной особенностью — отсутствием ведущего педагога на каждом курсе. Педагоги меняются два раза в неделю. Для проведения семинаров часто приглашаются педагоги из других учебных заведений или из-за рубежа. Цель таких частых перемен, по словам художественного руководителя школы, — стремление ознакомить учащихся с различными системами преподавания «классического танца», такими как: RAD (Королевская Академия Танца), система А. Я. Вагановой, система Э. Чекетти.

Наличие аттестата зрелости — необходимое условие для поступающих в «Государственную школу танцевального искусства». Следовательно, мы имеем перед собой совершеннолетних юношей и девушек. Остаётся узнать, каким же уровнем хореографической подготовки должны обладать абитуриенты, чтобы в течение трёх лет обучения в школе постигнуть все секреты исполнительского мастерства, являющиеся также необходимым условием работы педагога. В статье № 11 под названием «Экзамены», изучаемого документа за 1976 год, § 2 констатирует, что «вступительные экзамены проводятся после двадцатидневного подготовительного курса в стенах школы. В присутствии экзаменационной комиссии кандидаты экзаменуются по дисциплинам: «ритмика», «танец», «кинисиология» (сценическое движение), «музыка» и «сочинение». [ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ // Афины. — 9 июня 1976. — номер издания 138, с. 936].

Примечательно, что в § 4 той же статьи лицу, исполняющему обязанности директора школы, предоставляется право выбора из

состава обучающихся наиболее талантливых студентов для создания их силами самостоятельного танцевального коллектива, указаны основные критерии для отбора участников коллектива : а) склонность к танцу, б) соответствующее телосложение, в) танцевальный талант, г) музыкальность (перевод дословный. — *И. К.*). Законом не указаны никакие критерии отбора абитуриентов.

В 1985 году та же тема «вступительных экзаменов» звучит несколько иначе. Заявление в экзаменационную комиссию может подавать любой желающий, имеющий необходимый документ о среднем образовании и свидетельство о рождении. Экзамены должны быть проведены до 20 сентября. Кандидаты экзаменуются по дисциплинам: «классический танец», «современный танец», «ритмика», «сочинение». Причём последнее — только для поступающих на педагогическое отделение. К вступительным экзаменам могут быть допущены также особо одарённые лица, не имеющие аттестата зрелости в возрасте от 15 до 20 лет, а также выпускники других балетных школ, обладающие исключительным талантом, в возрасте от 20 до 25 лет.

«Государственная школа танцевального искусства» с 1976 по 2009 год выпустила 386 профессионалов в области хореографии, снабдив их соответствующими дипломами. За последние 15 лет только три выпускника этой школы смогли занять место танцовщиков в балетной труппе Национального оперного театра. Труппа эта — единственный творческий организм в стране, способный исполнять балетные произведения из репертуара классического наследия. Приток новых кадров является насущной потребностью, но государственная школа не выращивает кадры для оперно-балетного театра.

Каждая балетная труппа представляет собой живой организм, нуждающийся в постоянном обновлении. Если не имеется источника пополнения труппы новыми кадрами, она рискует стать «устаревшей», что в свою очередь сказывается и на качестве исполняемого репертуара, и ограничивает творческие возможности любого балетмейстера. Во вступительном слове, зафиксированном в программе, выпущенной к премьерному спектаклю «Летучая мышь», с которого греческая Национальная опера собственно начала своё существование, директор театра господин Бастьяс констатирует, что вместе с балетной труппой была создана и ба-

летняя школа при театре. Однако позднее никаких документов, подтверждающих её существование не обнаружено.

Один из хореографов государственного оперного театра, Лукия Котсопулу-Сакеллариу, создаёт при театре «Школу детского балета», которая просуществовала с 1951 по 1953 год. В годы диктатуры (правительство генерала Папагу) сотрудничество государственного театра с хореографом прерывается и школа закрывается.

Сотрудничавшие с греческим балетом деятели хореографии, среди которых — О. Марадей, М. Спаремблэк, С. Кеттэн и др., неоднократно обращались в дирекцию театра, говоря об острой необходимости создания школы для профессиональной подготовки артистов балета. «J'ai examine vos artistes de ballet. J'ai ete fort bien impressionne par leur bonne volonte et enthousiasme mais, malheureusement, je vois un manque total de technique meme a'un point elementaire»², — пишет в своём письме в дирекцию театра хореограф Борис Князев. Письмо датировано 5 ноября 1960 года. В архиве Национального театра имеется также интервью с Борисом Князевым, датированное 20 января 1961 года, в котором он говорит о настоятельной необходимости создания балетной школы при театре для подготовки кадров, способных поднять технический уровень труппы. Такая школа была организована самим Князевым как частное предприятие. Школа находилась недалеко от здания театра. Артисты балета, заинтересованные в повышении своего технического уровня посещали её в утренние часы до начала репетиций. С отъездом хореографа из Греции школа прекратила своё существование.

Вплоть до 1995 года профессиональное хореографическое образование можно было получить только в частных учебных заведениях. В послевоенный период благоприятное экономическое положение в стране содействовало удовлетворению повышенного интереса граждан к занятиям балетом. Открыть частную балетную школу было легко, никаких особых требований ни к помещению, ни к составу педагогов, ни к качеству обучения не предъявлялось. Кроме того, не существовало узаконенной града-

² Я проэкзаменовал ваших артистов балета. У меня приятное впечатление от их воли и энтузиазма, но, к сожалению, я вижу полное отсутствие техники даже на элементарном уровне. (Пер. И. К.)

ции между профессиональным и любительским «танцеванием», что вело к нарушению отношений работодателя с работником, усугубляло текучесть кадров, не способствовало поддержанию творческой дисциплины прежде всего в таком сложившемся коллективе, как балетная труппа Национальной оперы.

Как уже говорилось выше, повышение качества профессионального хореографического образования являлось настоятельной необходимостью и условием существования искусства классического балета в Греции.

13-го мая 1981 года в правительственном информационном листке был опубликован Закон «Об учреждении и управлении (администрации) Высших учебных заведений искусства» (№ 1158), единогласно принятый членами Парламента. В этом документе целью учреждения высших учебных заведений искусства является «предоставление высшего образования в области Драматического искусства, искусства Танца, искусства Кино и Телевидения» [ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ // Афины. 13 мая 1981. номер издания 127, с. 1355]. С этого времени частные учебные заведения передаются в ведение Министерства культуры и науки. Закон предусматривает единый для всех порядок зачисления студентов, учебные программы и способ аттестации. Экономическая сторона вопроса по-прежнему регламентируется частным сектором.

В § 3 «Закона» определены категории высших учебных заведений искусства, а также их подразделение на факультеты. Учебные заведения категории «драматическое искусство» имеют факультеты: а) актёрский, б) древнегреческой драмы и поэзии, в) режиссёрский, г) драматологии (репертуарный). Учебные заведения категории «танцевальное искусство» подразделяются на педагогический и исполнительский факультеты. Согласно закону право на учреждение (основание) частного учебного заведения в области танцевального искусства может получить каждый гражданин Греции, достигший 21 года и имеющий диплом об образовании, дающий ему право на преподавание в учреждаемом учебном заведении. В статье «Права и обязанности владельца» указано, что владелец имеет право быть также директором или преподавателем в собственном учебном заведении, в том случае если имеет для этого соответствующие качества (какие — не указано. — *И. К.*). Ви-

димо, общие для трёх различных по своим задачам творческих ВУЗов; очевидно, что указания, оговоренные в «Законе» были недостаточны для правильной ориентации деятельности хореографических учебных заведений. 23 сентября 1983 года вышел в свет Президентский указ № 372 под названием «Правила организации и эксплуатации Высших школ танца» [«ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ» // Афины. — 23 сентября 1983. — номер издания 131, с. 2131]. «Правила», как мы будем называть далее изучаемый документ, имеют силу закона и обязательны для всех «звеньев» исполнительной цепочки. Согласно «Правилам» зачисление в состав студентов производится, как и в государственной школе, по результатам вступительных экзаменов. Вступительные экзамены проходят в период летних каникул до 20 сентября. Комиссия Министерства культуры и науки, занимающаяся вопросами хореографического образования, определяет программу, место и время проведения вступительных экзаменов, не позднее чем за десять (10) дней до их начала. Для того чтобы принять участие во вступительных экзаменах, желающие подают заявление в администрацию избранной ими школы не позднее 30 июля. Это значит, что вступительные экзамены проводятся Министерством культуры и науки один раз в год, в присутствии Комиссии, определённой опять-таки Министерством, и собирают абитуриентов со всех концов Греции и Кипра. После официальной публикации решения Приёмной комиссии Министерство выдаёт поступившим справку для предоставления в администрацию избранного ими учебного заведения, на основании которой идёт зачисление в состав студентов. Для своевременной подготовки и проведения вступительных экзаменов школы обязаны подать заявления абитуриентов вместе с сопровождающими документами в соответствующие инстанции министерства не позднее 20 августа каждого года. Примечательно, что в «Законе» 1983 года практические дисциплины, выносимые на вступительные экзамены (для педагогического и исполнительского факультетов) включают в себя «упражнения на силу, гибкость, чувство ритма и др. Состав упражнений определяется приёмной комиссией» [«ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ» // Афины. 23 сентября 1983. номер издания 131, с. 2133]. Там же даётся полный перечень движений: у станка и на

середине зала, прыжки и упражнения на пальцах, которые должны исполнить абитуриенты.

Терминология в документе используется смешанная: на французском и английском языках, в точности соответствующая syllabus (программе упражнений английской системы RAD). Кроме того не поддаётся квалификации степень сложности экзаменационного урока по классическому танцу. Абитуриенты экзаменуются также по дисциплине «современный танец», где они призваны исполнить упражнения на полу «лёжа, сидя и на коленях», упражнения на гибкость и силу, на середине зала, упражнения «по типу *adagio* и *allegro*, как в балете» [«ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ» // Афины. 23 сентября 1983. номер издания 131, с. 2139], а также вращения — прыжки, главенствующим элементом должны быть упражнения на *contraction* и *release*. Третьим разделом вступительных экзаменов является «импровизация». Поступающие должны показать свободную импровизацию на заданную музыку и точность исполнения в движении, ритма.

Исходя из вышеуказанного можно сделать вывод, что поступление в профессиональную школу танца в Греции предполагает достаточно высокий уровень хореографической подготовки абитуриентов. Структура и задачи учебных заведений искусства находящихся в среднем звене образовательной системы будут рассматриваться в следующей статье.

Список литературы

«ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ» // Афины. — 23 сентября 1983. — номер издания 131.

«ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ» // Афины. — 9 июня 1976. — номер издания 138.

«ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ» // Афины. — 13 мая 1981. — номер издания 127.

Леонова М. К. Из истории Московской балетной школы. — М., 2008.

Князев Б. Письмо от 5 ноября 1960 г. // Административный архив Национальной Афинской оперы.

Φεσσα-Εμμανουήλ Ε. Χορός και θέατρο // изд. «ΕΦΕΣΟΣ», 2004.

■ *varia*

ВЛАДИМИР НАБОКОВ И АНРИ БЕРГСОН:
РЕЗОНАНС СМЫСЛОВ И ОБРАЗОВ

В статье анализируются взгляды французского философа А. Бергсона и русско-американского писателя В. Набокова, во многом различные, но схожие в вопросах понимания материи, религии, теории пространства и времени, воли, юмора и творческого процесса.

Ключевые слова: дар творчества, метасознание, реальность, мораль, юмор, нематериальная длительность времени.

A. Litvar. VLADIMIR NABOKOV AND HANRI BERGSON:
THE INTERCOURSE BETWEEN MEANINGS AND IMAGES

The article analyses the views of the philosopher Henri Bergson and Russian-American writer Vladimir Nabokov. Being very different intrinsically they seem to have much in common in understanding such phenomena as religion, the theory of time, the will, humor and artistic creation.

Key words: artistic gift, supra-consciousness, reality, morality, humor, non-material duration of time.

Владимир Набоков (1899—1977) — фигура, отличающаяся редким своеобразием в истории литературы XX века. Отчасти это связано с тем, что его сложно отнести к какой-то одной культурной традиции: родился в России, рос в семье, где исключительно высоко ценился английский стиль воспитания, впоследствии закончил Кембридж, много лет жил иммигрантом во Франции и Германии; будучи одним из ярких представителей культуры русского зарубежья, большую часть жизни провел в США и фактически стал американским писателем. Отчасти, возможно потому, что он был весьма независимой личностью.

В своих многочисленных интервью (составивших позднее сборник «Твердые суждения», 1973) Набоков постоянно подчер-

* Литварь Александра Евгеньевна — соискатель, лингвист, преподаватель иностранных языков и культур (МГЛУ), e-mail: Alexandra.litvar@gmail.com.

кивал, что «не принадлежит ни к каким клубам или группам, что он не занимается рыболовством, танцами, не поддерживает чужие книги, не подписывает свои, не ставит подписи под декларациями, не ест устриц, не напивается, не ходит в церковь, не ходит к психиатру и не принимает участия в демонстрациях» [*Vladimir Nabokov*, 1990, p.18]. Писатель всячески акцентировал собственную аполитичность, декларируя, что «ничто не утомляет его больше, чем политические романы и литература социального характера» [*Ibid.*, p.3].

С не меньшей определенностью он настаивал на независимости своего художественного видения, не признавая какого бы то ни было влияния на себя чужого творчества и делая едва ли не единственное исключение для любимого им с детства Диккенса [*The Nabokov-Wilson letters*, 1979, p. 265]. Тем не менее, очень многое свидетельствует о том, что блестящий интеллеktуал В. Набоков прекрасно ориентировался в новейших тенденциях русской литературы (отметим, хотя бы, исключительно глубокое восприятие им творчества А. Белого и О. Мандельштама) и, в целом, в мире идей культурной современности.

Одним из немногих европейских мыслителей, непосредственно признаваемых Набоковым в качестве «достойных людей своего поколения», был Анри Бергсон (1859—1941), французский философ, представитель интуитивизма и философии жизни. Бергсон оказывается в списке любимых им авторов, наряду с Пушкиным, Прустом и Джойсом [*Vladimir Nabokov*, 1990, p.4]. Для вывода о прямом воздействии Бергсона на Набокова нет серьезных оснований, поскольку в литературном наследии последнего практически отсутствуют сколько-нибудь концептуальные ссылки на тексты французского философа. Тем не менее, об определенной интеллектуальной связи между художественной философией Набокова и интуитивизмом Бергсона вполне можно говорить¹.

Л. Токер в своей работе, оценивая общую мировоззренческую позицию Набокова, считает, что писатель был склонен к агностицизму. Действительно, Набоков, отвечая на вопросы о

¹ Этой теме посвящена статья известной исследовательницы творчества Набокова Леоны Токер «Набоков и Бергсон» в книге *The Garland companion to Vladimir Nabokov* / Edited by Vladimir E. Alexandrov. N.Y.: Garland Pub., 1995. P. 367—373.

его религиозных взглядах, подчеркивал, что «я знаю больше, чем могу выразить словами, и то небольшое, что могу, не было бы выражено, если бы я этого не знал» [*Vladimir Nabokov*, 1990, p.45] и прямо говорил о собственном агностицизме по поводу возможности существования какого-то неотнositельного знания, не поддающегося интеллектуальному осмыслению или передаче словами. Он также признавал, что ни одна из существующих вер в Бога не подводит человека к этому «знанию» ближе, чем материалистическая философия. В целом же скептическое отношение Набокова как к религиозному, так и к материалистическому мировоззрению в существенной мере совпадало с позицией в этих вопросах Анри Бергсона.

Набоков упоминает Бергсона среди своих «любимых поэтов и романистов» периода между I и II мировыми войнами [*Vladimir Nabokov*, 1990 p.45], в творчестве которых он находил «что-то полезное для своего сердца». Нелегко определить, повлиял ли и в какой мере Бергсон на Набокова-художника, или же он видел в творчестве французского философа близкий ему тип художественного и философского мировоззрения, ведь работы Бергсона отличались глубоким знанием того, что в начале XX века считалось основой философии искусства: синтетическая теория эволюции, генетика и весь комплекс наук о жизни.

В этом контексте можно обнаружить, в частности, мотивы бергсоновской «Материи и памяти» в воображаемых разговорах Годунова-Чердынцева с поэтом Кончевым в «Даре». И это далеко не единственный пример. Многие в художественном мире книг Набокова может быть в определенной мере отнесено к влиянию Бергсона. Но, что еще более важно, сама философская система Бергсона может стать основой для понимания и интерпретации набоковского универсального концепта «художественного дара творчества». Центральная идея в космогонии Бергсона — «жизненно важный толчок» («жизненный порыв»), который можно распознать в потоке жизни и творческого сознания. Этот толчок пронизывает буквально все формы жизни и постоянно преодолевает силу инертной материи, от которой он «отталкивает» жизненные формы, несущие в себе интенции возможного «противостояния творению». Данный дуализм (мышление — материя) жестко зафиксирован в системе Бергсона. Философ срав-

нивал сознание или, скорее, метасознание² с «ракетой, потухшие фрагменты которой отбрасываются как материя». Таким образом, материя оказывается своего рода побочным продуктом «жизненно важного толчка»: мы действуем изнутри, каждый миг живем, создавая форму, и только в том случае, если форма чиста, и если творческий поток моментально прерывается, может появиться материя [*Henri Bergson*, 1944, p. 261–262]. Неотъемлемым свойством материи, с ее возможностями поглощения потока энергии, является тенденция к распаду и энтропии, поэтому одной из функций «жизненного толчка» оказывается постоянное предотвращение этого «материального» тяготения к исчезновению потенциальных энергий, к распаду и смерти.

Соответственно, восприятие, в бергсоновской концепции «творческой эволюции» — это «замедленное действие», по сути, подготовка человека к дальнейшим столкновениям с препятствиями, порожденными материальным миром. Однако творческое восприятие может быть усиленно «воспитанием чувств», которые оказываются способными воспринимать и бесполезное, мимолетное — все то в потоке материи, что вовсе не обязательно является непосредственной преградой для поддерживающей жизнь деятельности. Такого рода восприятие очевидно имеет немало общего с незаинтересованным созерцанием, которое является частью эстетического опыта и отнюдь не чуждо опыту научному, также как и иным формам интеллектуальной деятельности. Это, согласно Бергсону, один из путей повторного поглощения материи жизнью духа.

Вряд ли можно сомневаться, что Набоков опирался на модель французского философа, когда писал, например, что «обычная реальность начинает гнить и тонуть, как только процесс индивидуального творчества прекращает одушевление субъективно воспринимаемой структуры» [*Vladimir Nabokov*, 1990, p.115]. В книгах писателя творчество личности никогда не ограничено завершен-

² Метасознание — первое творческое начало, высший — Метакритериальный — уровень иерархии сознания, подчиняющий все остальные уровни. Находит отражение в Метаязыке, в законах Мироздания. Восходит к Любви как Богу. (*Мур Г.* Краткий критериологический словарь, 2002 г. [URL: <http://terme.ru/dictionary/700/word/%CC%E5%F2%E0%F1%EE%E7%ED%E0%ED%E8%E>].

ными и даже совершенными формами; оно включает в себя любовный и щедрый ответ жизни и природе, и искреннее существование, и образ жизни, который только частично ограничивается принятыми социальными нормами и обязанностями.

Космогония Бергсона — это далеко не только результат его наблюдений как натуралиста. Собственно научные изыскания помогли ему найти аргументы для критики противоположных друг другу метафизических теорий и, в каком-то смысле, поддерживали интуитивные гипотезы. Переход Бергсона от аргументации к гипотезе («догадке», «озарению») обычно выглядит следующим образом: на мгновение философ как будто отстраняется от своей идеи, потом возвращается к ней, привнося радикально новое предположение, которое помогает реорганизовать его данные и вдохнуть жизнь в интеллектуальный процесс. Этому соответствует утверждаемая философом дихотомия³ мысли и инстинкта. В первой сфере царит бездеятельная мысль, в то время как вторая принадлежит сфере жизни; само это разделение — продукт эволюционного развития. Принципиально важно то, что творческая эволюция представляет собой движение в сторону высших форм сознания, и смысл этого движения не может быть доступен лишь какой-либо одной из способностей: мысли или инстинкту. «Есть вещи, которые только разум может искать, но которые он никогда не найдет сам по себе. Вещи, которые только инстинкт будет искать, но никогда сам не найдет» [*Henri Bergson*, 1944, p. 167].

Бергсон, таким образом, признает значение не только работы интеллекта, но и интуиции, являющей собой «инстинкт, который потерял интерес, застенчив, способен размышлять о своем объекте и преувеличивающий его важность до бесконечности» [*ibid*, p. 194]. Он также подчеркивал важность того, что еще дальше, по его утверждению, от «монотонного разума», а именно — мистического опыта, источника «динамической религии», противопоставляемой им «статической религии», продукту социальных инстинктов, сдерживающих развитие индивида.

³ Дихотомия — раздвоение; способ разделения единого целого с выделением двух самостоятельно значащих составляющих, частей. Бифуркация — тот же процесс, происходящий в природе спонтанно, самопроизвольно, без участия сознания. *Кикель П.* Краткий философский словарь. [URL: <http://terme.ru/dictionary/176/word/%C4%E8%F5%EE%F2%EE%EC%E8%FF>].

Уникальной («трансцендентальной»⁴) интуицией, считал философ, обладают люди столь же уникальные, творчески выраженные чувства которых распространяются, подобно эпидемии, и формируют историю культуры. Однако, в той или иной мере, ею могут быть наделены и обычные люди. Бергсон отмечал, что описания мистического опыта обычно коррелируют друг с другом, сохраняя при этом свою неповторимую индивидуальность. Вполне вероятно, что Набоков был знаком с весьма популярным сочинением Бергсона «Два источника морали и религии» в период работы над «Даром». Об этом косвенно свидетельствует рассказ об отце главного героя романа, биологе и путешественнике, который в своих изысканиях приблизился к загадочному источнику бытия: «В моем отце и вокруг него, вокруг этой ясной и прямой силы было что-то, трудно передаваемое словами, дымка, тайна, загадочная недоговоренность, которая чувствовалась мной то больше, то меньше. Это было так, словно этот настоящий, очень настоящий человек, был овеян чем-то, еще неизвестным, но что может быть было в нем самым-самым настоящим» [В. В. Набоков, 2009, с. 148]. Подобные чувства пережил и сам герой «Дара»: «постоянное чувство, что наши здешние дни только карманные деньги, гроши, звякающие в темноте, а что где-то есть капитал, с коего надо уметь при жизни получать проценты в виде снов, слез счастья, далеких гор» [там же, с. 209–210]. Это рассуждение очень близко мысли Бергсона о том, что писатели, которым удалось ухватить «уникальную эмоцию, импульс, толчок, идущий из самых глубин вещей», возможно за счет «искажения слов» и «жестокости по отношению к речи», обогащают человечество «капиталом, постоянно приносящим дивиденды, а не просто суммой, моментально истраченной» [Henri Bergson, 1944, p. 254].

⁴ Трансцендентальный — в схоластике означает сверхкатегориальный. Т. определения бытия, или трансценденталии, шире (по объему) традиционных категорий схоластической философии (форма и материя, акт и потенция и др.), они выражают всеобщие, сверхчувственные свойства бытия, которые познаются интуитивно, до всякого опыта. Согласно схоластике, три оси трансценденталии (всего их шесть) обозначают: единство — отношение бытия к самому себе, или тождество бытия; истину — сопоставление бытия с бесконечным духом, или умопостигаемость бытия в божественном разуме; благо — сопоставление бытия с бесконечной волей, или целесообразность бытия, обусловленную божественной воле. [Философский энциклопедический словарь, 1989].

Специфика набоковского «мистицизма» может быть понята в контексте его известной идеи двух миров: мира каждодневной реальности и «потустороннего мира», из которого до нас периодически доходят «протечки и сквозняки» [*Vladimir Nabokov*, 1989, р. 65]. «Второй мир» представляет собой своего рода идеальное трансцендентальное измерение, и в художественной философии писателя выступает как «столица», безусловный центр литературного пространства. Это, в частности, то место назначения, куда стремится Цинциннат, герой «Приглашения на казнь», или «источник надежды» Джона Шейда, героя «Бледного пламени», или «потусторонняя жизнь», или «Будущее», дверь которого распаивается, когда человек влюбляется.

Конечно, нельзя не отметить определенного противоречия идеи «двух миров» и декларируемого Набоковым собственного агностицизма и, тем более, «невидимого мониста» [*Vladimir Nabokov*, 1990, р.85]. Вполне вероятно, что данная двойственность позиции соответствует общим принципам парадоксалистской эстетики русского Серебряного века. Однако возможно и иное объяснение, также имеющее отношение к бергсоновским мотивам в творчестве Набокова. Речь идет в данном случае о символическом понятии «изгиба» в философии «творческой эволюции» Бергсона. Инертная материя в этой системе в определенный момент преобразуется в творческое сознание. Это происходит на определенной стадии коллективной эволюции, благодаря усилиям подлинной творческой памяти, которую Бергсон рассматривает как место пересечения материи и разума, результатом чего становится возможным субъект-объектное единство. Осознание трансформации, «изгиба» двойственности физического и духовного может рассматриваться как метафизическая основа для саморефлективного повествования по структуре «Ленты Мебиуса» большинства романов Набокова.

В системе Бергсона, творческая жизнь — это та, в которой человек — свободный и ответственный автор собственных действий, а не механический элемент общественных процессов и связей. В то же время Бергсон менее всего был склонен отрицать огромное значение социальных отношений и социальных корней. Метафорически он обозначил эту «корневую» социальность, отмечая, что «некоторые водные растения, когда всплывают на поверхность, легко подталкиваются течением: их листья, сталкиваясь с водой,

переплетаются и сообщают растениям стабильность, но еще более стабильны корни, которые крепко посажены в землю и поддерживают растения снизу». Герои большинства романов Набокова — изгнанники («легко подталкиваемые течением»), потерявшие стабильность внешних связей, поэтому они должны тем больше лелеять целостность своего внутреннего мира. Большинство связей, образуемых иммигрантами, ничего не значат, и главный герой «Дара» хочет их разорвать, чтобы сохранить свою внутреннюю свободу. Но настоящее искоренение происходит, если целина внутреннего мира человека не была возделана; тогда чрезмерная приверженность выдуманному фактически самим человеком миру приводит не к свободе, а, как в случае с «Отчаянием» и «Лолитой», — к безумию и преступлению. Кажется, что Набоков испытывал те же трудности, что и Бергсон, пытаясь отличить истинное видение от заблуждения, мистицизм от заболевания. Возможно единственным героем Набокова, которому удалось и сохранить внутреннюю свободу, и органически войти в общественную жизнь, является Джон Шейд из «Бледного пламени». Но даже осмотрический мистицизм Шейда в какой-то мере ассоциируется у Набокова с болезнью сердца. В этой связи, то, как Шейд описывает таинственность, с которой «нужное в поэме слово» приходит и «сидится» [*Vladimir Nabokov*, 1989, p. 65] к нему на ладонь, очень близко бергсоновскому пониманию диалектики умственного усилия и интуиции в творчестве. Есть также определенная близость между размышлениями Бергсона и Набокова о том, что происходит между моментом формирования идеи о творческом акте в сознании автора и воплощением этой идеи художественными средствами.

Парадоксально, что идея Бергсона о времени, на которую очевидно опирался Набоков, является одной из тех идей, к которым ее автор относился особенно скептически. Бергсон пытался заменить «отравленное пространством» представление о времени как однородной среде, образом времени как полной дискретности или «становлении» того типа, что в наибольшей степени характеризует истинную внутреннюю жизнь. У Набокова в IV части «Ады» Ван Винн пишет эссе «Ткань времени», в котором герой движется через огромные пространства, чтобы соединиться со своей давно потерянной любимой. Набоков здесь дважды прямо ссылается на Бергсона и даже не отказывает себе в возможности спародировать

язык Бергсона во «Времени и свободе воли»: «пространство, комедийный прохвост, снова влезающий черным ходом с маятниками, которыми он торгует вразнос, тогда как я стараюсь нащупать смысл Времени» [*Vladimir Nabokov*, 1990, p. 38].

Но концепты Бергсона здесь использованы скорее как источник, толчок для попытки справиться с опустошением, которое старение порождает в человеческом бытии: в этом эпизоде кажется, что осязательный ряд соревнуется с лейтмотивом времени. Комментарий Ады по поводу философских исследований Ван Вина: «Мы можем узнать время, узнать сколько сейчас времени. Но Времени нам никогда не узнать» [*ibid.*, p. 563] соответствует утверждению самого Набокова о том, что «мы никогда не узнаем источник жизни, или смысл жизни, или природу пространства и времени, или сущность природы или истоки мысли» [*ibid.*, p.45]. Тем не менее, можно сделать вывод, что мысли Бергсона во «Времени и свободе воли» по поводу взаимопроникновения последовательных состояний сознания, стали философским фундаментом набоковской утонченной техники обращения с повторяющимися образами и лейтмотивами; а структура Ленты Мебиуса набоковских романов может в свою очередь отображать в том числе и бергсоновскую идею о том, что в личном опыте человек может придти от восприятия механического времени к осознанию чистой, нематериальной длительности времени.

В действительности, можно сказать, что и Бергсон, и Набоков строили своего рода личные космогонии, основываясь на во многом схожих эстетических предпосылках, в первую очередь на идее о реальных, онтологических возможностях творческих эмоций (прежде всего и в конечном счете — любви). Подобная близость позиций отнюдь не исключала понимания принципиальных различий в решении творческих задач. Философ строит свою систему таким образом, чтобы она была доступна интеллекту; романист свободен от этого обязательства и может посвятить себя художественному воплощению в текстах недосказанного и неуловимого для рации и, таким образом, выразить в художественных образах жажду духа творческим усилием преодолеть косную материю.

Своеобразный эстетический оптимизм был характерен для обоих мыслителей. Взгляд Бергсона на природу зла (социального и индивидуального), в существенной мере определялся его верой в то,

что жизненно важный толчок имеет место в независимости от правильности выбранного пути. Если перевести это на социологический язык, то, в таком случае, бергсоновская теория одновременного существования нескольких линий эволюции подразумевает, что новые социальные структуры не обязаны быть прогрессом по сравнению со старыми: это может быть «неправильная» линия развития, которая непременно приведет в тупик. «Приглашение на казнь» Набокова создает картину именно такой линии развития в ее конечной стадии, где материя «утомлена», а время «дремлет» [*Vladimir Nabokov*, 1989, p.43], и поэтому падение «дряхлых» структур естественным образом следует за актом личного неповиновения. В «Под знаком незаконнорожденных» однако показано уже само начало этого процесса, когда человек не только захвачен миром, идущим не туда, но частично сам виноват в этом повороте событий: сила, которая приняла в итоге «сумеречную» социально-политическую форму, прошла в определенный момент через героя и вовлекла его. Значимость подобного взгляда в его различных вариациях для понимания истории XX века не требует специальных комментариев. (Впрочем, вполне очевидно, что последние события на Ближнем Востоке, независимо от их конечного результата, показывают, что все это существенно и для текущей современности). Надо полагать, что Бергсон и Набоков, скорее всего, согласились бы с известным утверждением английского философа и моралиста А. Макиннтаэра: «То что тоталитарный режим всегда будет создавать, так это негибкость и неэффективность, которые в конечном счете могут привести к его падению. Нам однако не стоит забывать опыт Аушвица и архипелага Гулаг, который показывает нам, как долго можно ждать этого конца» [*C. F. MacIntyre*, 1958 p. 101].

Если оставить в стороне детерминистскую и теологическую проблематику, то одним из главных вопросов, поднятых идеями о линиях эволюции, проходящих через каждого человека, является вопрос о том, в какой мере индивидуальная свобода и индивидуальный выбор могут воздействовать на их направление. Очевидно, что одного лишь постоянно обновляемого самосознания человека недостаточно, поскольку материя (в данном случае — социальная) постоянно «утяжеляет» и «ожесточает» мир, порождая и поддерживая мутационные «извилины» и рудиментарные традиции. В эстетическом аспекте, все это, согласно Бергсону,

становится социокультурным источником комического. Бергсон рассматривал комедию как наименее эстетический литературный жанр, своего рода социальный институт, можно даже сказать, «исправительное учреждение». То, что всегда вызывает смех — это негибкость человеческого поведения или абсурдный автоматизм в общественной жизни. Поэтому страх осмеяния провоцирует индивида к большей рациональности и творческой активности, а общество в целом — к обновлению и созданию эффективных основ социального взаимодействия.

В любом человеке, считал Бергсон, воображение видит попытку души, которая формирует материю, души, которая бесконечно податлива, вечно находится в движении, не подчинена никаким законам гравитации, поскольку не земля ее притягивает. Эта душа отдает часть своей крылатой легкости телу, которое занимает: нематериальность, переходящая в материю, называется грацией. Материя же упряма и сопротивляется. Она притягивает активность более высокой степени, доводит ее до состояния инертности и затем до автоматизма. Она обездвиживает разнообразные осмысленные процессы тела и превращает их в бессмысленно гротескные привычки, стереотипы, постоянные гримасы. В скором времени она начинает оказывать такое воздействие на всего человека, что он как будто погружается в материальность и механичность вместо того, чтобы беспрестанно оживляться, поддерживая связь с идеалом. Вызывающие смех механические элементы человеческого поведения, со всеми его атрибутами (непоследовательностью, паразитирующими наростами привычных действий и мыслей, слепым консерватизмом и вульгарностью) всегда связаны с пренебрежением самого человека некоторой частью своей души.

«Приглашение на казнь» Набокова представляет собой нагляднейший пример подобных тенденций духовного обнищания в обществе, которое делает своей жертвой Цинцинната. Иной аспект подобной ситуации показан в образе «рассеянного профессора» Пнина — живого и творческого человека, сохраняющего эти свои качества даже в чужой и незнакомой среде. Бергсоновские мотивы присутствуют и в ранних произведениях Набокова, таких как «Король, Дама, Валет» и «Камера Обскура», где темные стороны комического рассматриваются параллельно с вызывающими смех пороками и неудачами.

Подводя итог, следует отметить, что осознание рисков и катастрофического потенциала современной цивилизации в целом более сильно в Набокове, чем в Бергсоне, который умер в 1941 в Париже в возрасте 81 года сразу после начала нацистской оккупации. Русский писатель был очень осторожен и «бдителен» в своих надеждах на сохранение связи с «потусторонним», с «другим миром», который чище и счастливее, чем «реальности», в которых пойманы и заключены его герои. Художественная философия Владимира Набокова гораздо драматичней, и в этом отношении контрастирует с более спокойным — холистическим взглядом на мир Анри Бергсона.

Список литературы

Bergson Henri. Creative evolution /Translated by Arthur Mitchell. New York: Random House, 1944.

MacIntyre C. F. French Symbolist Poetry/ ed. and trans Berkeley. University of California Press, 1958.

Nabokov Vladimir. Ada, or Ardor: a Family Chronicle, reprint. N.Y.: Vintage International, 1990.

Nabokov Vladimir. Invitation to a Beheading / Translated by Dmitri Nabokov with collaboration with the author, reprint. N.Y.: Vintage International, 1989.

Nabokov Vladimir. Pale Fire./ reprint. N.Y.: Vintage International, 1989.

Nabokov Vladimir. Strong Opinion. N.Y., Vintage International. Vintage books a division of Random House, 1990 [Набоков В.В. Твердые суждения].

The Garland companion to Vladimir Nabokov / Edited by Vladimir E. Alexandrov. N.Y.: Garland Pub., 1995.

The Nabokov-Wilson letters: Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1940—1971 / Edited, annotated, and introductory essay by Simon Karlinsky. 1st ed. N.Y.: Harper & Row, 1979. [Переписка Набокова и Уилсона].

Кикель П. Краткий философский словарь. 2006 [URL: <http://terme.ru/dictionary/176/word/%C4%E8%F5%E2%E2%EC%E8%FF>]

Мир Г. Краткий критериологический словарь, 2002 г. [URL: <http://terme.ru/dictionary/700/word/%CC%E5%F2%E0%F1%E2%E7%ED%E0%ED%E8%E>]

Набоков В. В. Дар. СПб., 2009.

Философский энциклопедический словарь. М. 1989.

The Garland companion to Vladimir Nabokov / Ed. by Vladimir E. Alexandrov. New York: Garland Pub., 1995.

Е. Я. Александрова*

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИХ
ОБЪЕДИНЕНИЙ В РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XIX — НАЧАЛА XX ВВ.

В статье анализируется деятельность существовавших в России во второй половине XIX — начале XX века объединений художественно-просветительского типа, многообразие их организационных форм, функций и идейных устремлений. Рассматривается главным образом деятельность наиболее значительных обществ, кружков, товариществ, союзов, которые оказали заметное влияние на процесс развития художественного образования в России.

Ключевые слова: художественно-просветительские объединения, культурная деятельность, самообразование.

**E.Y. Aleksandrova. SOCIOCULTURAL DIMENSION
IN THE ACTIVITIES OF ARTISTIC AND EDUCATIONAL
SOCIETIES IN RUSSIA IN THE SECOND PART
OF THE 19TH CENTURY AND IN THE BEGINNING
OG THE 20TH CENTURY**

The article describes various activities of artistic and educational societies which came to exist in Russia at the turn of the century, focusing on the differences in their legal status, functions and goals.

Key words: artistic and educational societies, cultural activities, self-education.

Обращаясь к проблеме функционирования художественно-просветительских объединений в России второй пол. XIX — нач. XX вв., важно выявить сущностные аспекты их деятельности. Эти объединения действовали вне государственного регламента в

* Александрова Екатерина Яковлевна — доктор культурологии, профессор, зав. кафедрой философии, истории и теории культуры Театрального института им. Бориса Шукина, email: aleksandrovamsu@mail.ru.

области художественного просвещения и одновременно являлись важным фактором развития художественного образования.

В этот период в России объединения, так или иначе связанные с культурно-просветительской деятельностью, исчислялись сотнями. «Бесчисленное количество обществ, клубов и союзов для развлечений, для научных работ и исследований, для образовательных целей, — писал Кропоткин в работе “Взаимная помощь как фактор эволюции”, — распространились за последнее время в таком количестве, что потребовались бы многие годы для простой их регистрации» [П. А. Кропоткин, 1907, с. 14].

Специфика и направленность деятельности художественно-просветительских объединений, возникших и действовавших в России в XIX — нач. XX вв., были различны и имели весьма широкий спектр задач, целей, функций и мировоззренческих ориентиров. Эти объединения отличало также многообразие организационных форм. Их основной целью была забота о развитии искусств и художественных ремесел, совершенствование художественно-педагогической и культурно-просветительской, музейной деятельности. К числу начинаний этих обществ относились организация концертов, театральных представлений и устройство выставок, расширение музейной деятельности, выпуск общекультурных, искусствоведческих, нотных изданий, пособий художественно-просветительского характера, создание условий для самообразования и профессионального саморазвития, взаимодействия и объединения профессионалов и любителей, стимулирование благотворительности в отношении художников.

Учитывая большое число существовавших объединений художественно-просветительского типа, многообразие их организационных форм и идейных устремлений, мы сочли необходимым рассмотреть главным образом деятельность наиболее значительных обществ, кружков, товариществ, союзов, которые оказали заметное влияние на процесс развития художественного образования в России. Отметим также, что до настоящего времени не имеется хронологической, типологической, географической или какой-либо иной классификации обществ, как, впрочем, и достаточно полного описания их деятельности. Лишь небольшое число публикаций посвящено такой форме социокультурной деятельности. Это в определенной мере ограничивало

возможности осуществления требуемой для нашего анализа типологизации, однако не исключало реализацию этой цели на базе хотя и не исчерпывающей, но в целом достаточно широкой исторической фактографии.

Наиболее типичным подходом при описании деятельности различных художественных сообществ в историко-культуроведческих работах является их разделение по конкретным видам художественного творчества. Следуя этому принципу, среди общественных объединений в области театрального искусства, сыгравших значительную роль в развитии театрального образования и просвещения, могут быть выделены, к примеру, Общество искусства и литературы, основанное в 1888 г. в Москве, Общество русских драматических писателей и оперных композиторов, организованное там же в 1874 г., Московское Филармоническое общество; Петербургское Общество им. Островского (1906), Петербургское художественно-драматическое общество (1910), Русское театральное общество. Рассматривая деятельность обществ, нельзя не сказать о таких крупных музыкальных объединениях, как Петербургский «Музыкальный клуб», возникший еще в конце XVIII в., — фактически первое в России объединение профессиональных музыкантов; Санкт-Петербургское филармоническое общество (нач. XIX в.), Симфоническое общество (сер. XIX в.), Концертное общество, Русское музыкальное общество. Из возникших во второй пол. XIX в. музыкальных обществ первым следует упомянуть Русское хоровое общество. Выделяя наиболее авторитетные общества, объединявшие профессиональных деятелей и любителей в области пластических искусств, необходимо назвать, прежде всего, следующие: Общество поощрения художников, Московское художественное общество, Московское общество любителей художеств, Мир искусства, Санкт-Петербургское общество художников, Санкт-Петербургское собрание художников, Товарищество передвижных художественных выставок, Союз русских художников.

Однако вид художественной деятельности, конечно же, не является единственно возможным критерием классификации интересующих нас сообществ. Исходя из логики данного исследования, мы в качестве критерия избрали ориентированность их деятельности:

а) на просвещение широкой публики в области того или иного вида художественного творчества со стороны профессиональных художественных объединений;

б) на взаимодействие и обмен опытом профессионалов в той или иной (или нескольких) областях художественного творчества;

в) на совместную объединяющую деятельность профессионалов в том или ином виде искусства и любителей;

г) на самообразование и саморазвитие участников объединений;

д) на удовлетворение интересов в области художественного творчества на уровне любительских совместных занятий.

Эта классификация относительна, поскольку в реальности выделенные ориентации «в чистом виде» существовали достаточно редко: по мере развития многие объединения меняли свои формы, задачи, взаимодействовали и взаимно дополняли друг друга. Участники многих объединений являлись одновременно членами разных обществ. При сохранении той или иной доминанты в характере деятельности, объединения меняли свои организационные формы и идейные устремления. Однако такого рода классификация позволяет, пусть и с некоторой условностью, структурировать деятельность художественно-просветительских объединений, акцентировать многообразие тех их воздействий, которые оказались важными как непосредственно для развития художественного образования, так и для формирования художественной среды в рассматриваемый период. Особое внимание уделим именно тем объединениям, которые имели образовательно-просветительские ориентиры, занимали исторически значимое место и сыграли немаловажную роль во все разрастающейся в XIX в. системе негосударственных форм художественного образования и воспитания.

Как уже отмечалось, в России, наряду со сложной и четко структурированной государственной системой художественного образования, сложилась и функционировала многогранная по своим проявлениям негосударственная его структура, в которой соединялись элементы институционального и неинституционального характера. Институционализированная деятельность в рамках негосударственной системы художественного образова-

ния проявилась в создании ряда крупнейших учебных заведений, осуществлявших подготовку для тех или иных сфер художественного творчества (консерватории Русского музыкального общества, Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества, Училище живописи, ваяния и зодчества Московского художественного общества и др.). Институциональный характер имели и крупнейшие общества.

Кроме того, широкое распространение получили негосударственные организации художественного образования, создаваемые различного рода художественно-просветительскими объединениями с целью непрофессионального обучения, просвещения, воспитания, а также с ориентацией на самообразование. Такого рода деятельность имела различные, подчас аморфные, трудно поддающиеся обобщениям проявления, но была нередко в достаточной степени институционализирована, имела структурную и функциональную определенность, зафиксированную в уставах. Такие формы просвещения, воспитания, как семейные кружки для приобщения к элементарным навыкам в области пения, музицирования, декламации, танца, различные формы художественного просвещения с привлечением в небольшие группы гувернанток, учителей музыки и танцев, в данной работе не рассматриваются.

Были, однако, и более сложные образования — различные общества, лиги, товарищества, кружки, подчас имевшие четкие организационные формы, не связанные с государством и в известной мере независимые от него. Здесь необходимо учесть два обстоятельства. Во-первых, когда об этих обществах говорится как о неинституциональных формах, то имеется в виду только их негосударственный характер, так как известный уровень институционализации все же имелся — в виде наличия уставов, программ, административных органов. Во-вторых, независимость от государства была относительной. Она определялась тем, имели или нет эти общества государственную дотацию, хотя функционировали они в соответствии с уставами, сами определяли порядок и программу деятельности. Но в то же время действовала цензура, и для организации публичных концертов, вечеров, спектаклей требовалась санкция местных властей, а подчас и Министерства внутренних дел, в функции которого

входила и регистрация уставов общественных объединений. Учитывая специфику целей и задач исследования, мы избрали для анализа истории художественного образования в России, прежде всего те формы системы негосударственного художественного образования, которые носили институциональный характер, имели достаточно четко (как правило, документально) зафиксированные структуру, задачи, направленность деятельности, что обеспечивает возможность достоверного, верифицируемого анализа. Основное ядро этих объединений в России составили многообразные и многочисленные художественные общества.

Пробуждение в сер. XIX в. общественной инициативы во всех сферах духовной жизни общества вызвало в нем потребность, как отмечал А. Н. Островский, «изыщного проведения времени, мирных удовольствий, доставляемых искусством, и их благодетельного цивилизующего влияния для общества, только наполовину развитого, ...а между тем искусство, чтобы выполнять свое назначение, должно постоянно сопровождать жизнь, быть дешево и доступно каждому члену общества, во всякую минуту его досуга» [А. Н. Островский, 1952, т.12, с. 25]. Эта потребность ощущалась, по свидетельству современников, «очень осязательно» [там же]. Так, в Москве к концу 1860-х гг. общественная художественная жизнь включала в свою структуру крупные институциональные формы образования и просвещения — Училище живописи, ваяния и зодчества, Русское музыкальное общество, Московскую консерваторию. Но этих учреждений было недостаточно для художественного воспитания, просвещения широких слоев населения. Кроме того, названные социальные институты прямого отношения к широкой публике, в сущности, не имели. Учебные заведения осуществляли подготовку профессионалов, концерты Русского музыкального общества были рассчитаны на подготовленную публику и давали возможность явиться перед ней только значительным талантам. Таким образом, искусство было доступно широким слоям в незначительной степени, хотя «цивилизующая сила искусства становилась все нужнее и нужнее», и «чтобы достигнуть этой цели, общество должно само, у себя дома, найти и воспитать талантливых служителей искусства и поддерживать их в жизни» [там же, с. 25–26].

В российской печати XIX—XX вв. вопрос о развитии негосударственных форм образования, в том числе художественного, привлекал неизменное внимание и обсуждался на разных уровнях и в различных аспектах — философском, искусствоведческом, педагогическом. Все это в совокупности характеризовало данную сферу деятельности как полноправную сферу культуры, развитие которой способствовало наполнению новым содержанием художественной среды, взаимообогащению и взаимобмену между профессиональными и непрофессиональными сообществами, развитию и расширению пространства художественного образования, воспитания, просвещения. Деятельность такого рода сообществ давала импульсы художественному творчеству, стимулировала поиски нового в различных видах искусства.

Обсуждение проблем художественного образования, воспитания, просвещения в XIX — нач. XX вв. велось в России в двух аспектах: мировоззренческом, философско-культурологическом и историко-культурном, историко-педагогическом, приближенном к вопросам реальной практики, к социальной педагогике, к анализу наиболее приемлемых организационных форм общественно-просветительной деятельности. В сочинениях таких авторов, как Соловьев, Бердяев, Булгаков, Розанов, Кропоткин, — ценнейший историко-педагогический и теоретический, аналитический материал. «Самопознание» Н. Бердяева, «Начало века» А. Белого (особенно разделы «Перед экзаменом», «Экзамены»), «Сумерки просвещения» В. Розанова, «Письма» Вл. Соловьева [А. Белый, 1990; В. Розанов, 1990; В. С. Соловьев, 1908—1923] содержат яркие жизненные наблюдения, это не только очерки школьной и университетской педагогической жизни, но и размышления о внешкольных формах просвещения, досуга, способствовавших свободному, творческому развитию личности.

Особую ценность представляют суждения, связанные с философской рефлексией педагогической деятельности, размышления о сути и формах воспитания и образования личности, о способах пробуждения в ней творческой свободы. Вне обращения к социально-педагогическим идеям русских мыслителей рубежа веков невозможно понимание идеологии, мировоззренческих основ становления и деятельности образовательных и художественных обществ. В работе «Оправдание добра» Вл. Соловьев утверждал

всеобщность художественного образования как необходимого условия духовного обогащения личности; он писал, что «с нравственной точки зрения требуется, чтобы всякий человек имел не только обеспеченные средства к существованию... и достаточный физический отдых, но чтобы мог также пользоваться досугом для своего духовного совершенствования. Это и только это требуется, безусловно, для всякого крестьянина и рабочего» [В. С. Соловьев, 1988, т. 1, с. 423].

В. Розанов, выдающийся русский философ, критик, публицист, в отличие от других мыслителей конца XIX — нач. XX вв., был в молодые годы профессиональным педагогом. Его выводы в области философии педагогики базируются на глубоком знании сложных проблем содержания образования, воспитания, просвещения, форм его организации, путей творческого развития личности молодого человека. В. Розанову принадлежат такие работы в области педагогики, как «Три главные принципа образования», «Педагогические трафаретки», «О гимназической реформе 70-х годов», «Город и школа», «Семья как истинная школа», «Беспочвенность русской школы», «Два типа образования», «Сумерки и просвещение» и др. [В. Розанов, 1990].

Эти работы — настоящая энциклопедия педагогики, от постановки проблем на уровне философии образования и воспитания до разработки конкретных форм организации просвещения. При этом Розанов резко критикует формализм казенной системы образования. Он проводит параллель с рассуждением хирурга Пирогова, который в «Военно-полевой хирургии» на первых же страницах доказывает превосходство маленьких госпиталей, пусть хуже оборудованных, перед большими, но удаленными от тех, кому они, прежде всего, нужны.

В основе суждений Розанова — усиление внимания к отдельному ученику, утверждение в качестве ориентира — формирование цельной, образованной, творческой личности. А это наиболее эффективно может быть достигнуто в негосударственных формах образования. В. Розанов проникнут глубоким уважением к просвещению, образованию, к педагогике, которая, по его убеждению, не должна сводиться к дидактике и ремеслу. Он подчеркивает, что мы не имеем и не имели того, что можно назвать философией воспитания и образования, то есть обсужде-

ния самого образования, самого воспитания в ряду остальных культурных факторов в отношении к вечным чертам человеческой природы и задачам истории.

П. А. Кропоткин, как и другие русские мыслители рубежа веков, утверждает в качестве главной цели воспитания и образования обеспечение творческой свободы личности. Такая свобода может быть осуществлена в рамках различных клубов и обществ. Подчеркивая важность неформальных общественных объединений в свободном развитии личности, он писал: «Научные, географические, музыкальные общества становятся центрами, необходимо разрушение монополии государства и церкви. Огромная масса добровольной, бескорыстной, бесплатной работы — проявление потребности взаимной помощи» [П. А. Кропоткин, 1907, с. 278]. В развитии обществ, клубов, союзов, ученый и теоретик анархизма Кропоткин видел «проявление вечно-движущей силы, призывающей людей к объединению и взаимной поддержке» [там же, с. 14].

Таким образом, просветительская деятельность на общественной основе выступала как один из существенных элементов демократических традиций в России и исканий русской общественной мысли. Эти искания во многом служили идейной базой разработки проблем негосударственных форм образования, осуществляемой профессиональными педагогами.

Обоснование роли общественно-просветительных организаций, объединений в образовательной сфере содержится в работе В. П. Вахтерова «Условия распространения образования в народе», где подчеркивается, что на общественное развитие оказывает влияние не только лишь чистая экономика, но и развитие духовного мира человека, формирование его сознания, его идеалов. Подчеркивая, что обязанность интеллигенции — передавать знания, образовывать, просвещать народ, он отмечает, что это, прежде всего, сфера общественной деятельности, посредством которой интеллигенция выполняет свой высший гражданский и профессиональный долг.

Существенный вклад в обоснование значимости общественно-просветительской деятельности принадлежит В. И. Чарнолускому: «Среди массы свободных общественных организаций одно из самых видных мест, по всей справедливости, принадле-

жит группе различных организаций просветительского характера» [*В. И. Чарнолуский*, 1910, с. 4]. Являясь частицами современного общественного строя, отмечает автор, они отражают борьбу интересов и мировоззрений. И еще одна цитата: «Частная просветительская инициатива является центром творческой, общественной работы в области народного образования: не в министерских канцеляриях, не в современных земствах и городах, и не в среде депутатов Думы, а именно здесь происходит та трудная, сложная и в высокой степени важная работа, от которой зависят ближайшие судьбы нашей общественной школы» [там же, с. 5].

В начале XX в. количество различного рода негосударственных просветительских объединений продолжало расти. 1900 — 1910-е гг. — период появления многочисленных объединений художественно-просветительского характера. «В настоящее время, писал в 1910 году В. И. Чарнолуский, — мы располагаем целой сетью разнообразнейших просветительных организаций, число которых все увеличивается, а задачи все более усложняются» [там же]. Группа организаций просветительского характера, ставивших своей целью распространение образования, просвещения в широких народных кругах, по свидетельству современников, занимала одно из самых видных мест среди других общественных организаций. Поэтому, анализируя систему организации негосударственных форм просветительской деятельности, важно обратиться к работам рубежа веков, посвященным этой проблеме. К ним мы относим работы Чарнолуского, Альбрехта, Кашкина, Финдейзена, Пузыревского [*В. И. Чарнолуский*, 1906; 1908; 1909; 1910; *Е. К. Альбрехт*, 1884; 1891; *Н. Д. Кашкин*, 1891; 1906; 1910; *Н. Ф. Финдейзен*, 1909; 1916; *А. И. Пузыревский*, 1909; 1912].

Чарнолуским были предприняты усилия классификации многообразных по типу общественно-просветительских организаций, анализ их деятельности [*В. И. Чарнолуский*, 1910, с. 9–10]. Изучение разработанной автором типологии просветительских общественных организаций позволяет увидеть те социально-политические и предметно-содержательные принципы, которые лежали в основании создания такого рода негосударственных институтов, объединения людей для решения задач образовательно-просветительского характера. В этом можно убедиться, обратившись к приведенному им списку и комментариям к клас-

сификации. Исследователем были выделены такие, например, типичные основания для создания объединений в образовательно-просветительской сфере, как:

– Просветительская деятельность профессиональных союзов и кооперативных учреждений (рабочие союзы, потребительские, мелкие сельскохозяйственные общества и товарищества, общества взаимопомощи);

– Специально-просветительские кооперативные учреждения. К такому типу объединений относились общества самообразования, союзы молодежи, библиотечные общества, школы и школьные общества кооперативного характера, клубы (общественные собрания), общества и кружки: литературно-музыкально-драматические, музыкально-драматические, любителей чтения, пения, музыки и др.;

– Свободные просветительские организации общественно-благотворительного типа. Этот тип организаций включал в себя общества внешкольного образования, народные университеты, народные дома, воскресные школы, библиотечные общества и пр.;

– Научные и специальные общества, в задачи которых входило публичное чтение лекций, организация экскурсий, читален и т. д.;

– Благотворительные общества, которые помимо социальной помощи выполняли просветительские задачи.

Многообразие форм просветительских и художественных обществ дополняли и религиозные и партийные просветительские организации, спортивные общества; профессиональные организации работников образования, объединения свободных общественных просветительских организаций.

В соответствии с предложенной нами типологией направления деятельности художественно-просветительских объединений, дадим краткую характеристику деятельности некоторых обществ, сыгравших значительную роль в развитии художественного образования, просвещения, воспитания, самообразования.

Как уже отмечалось, одной из наиболее многочисленных была, например, группа художественных обществ для просвещения широкой публики. Наибольший размах в художественном просвещении широких слоев получила деятельность музыкальных обществ и обществ, занимающихся проблемами изобразительного искус-

ства. Это были объединения профессиональных деятелей искусства, а также совместные объединения профессионалов и любителей искусства, имевшие и культурно-просветительские цели. Отметим также, что практически каждое из многообразных художественных обществ (музыкальных, театральных, обществ в сфере изобразительного искусства), наряду с другими своими задачами ставило целью художественное просвещение народа. Число работ, посвященных данному вопросу и раскрывающих роль просветительской функции в деятельности художественно-просветительских объединений, невелико. Эта деятельность практически не обобщена и не проанализирована в современной научно-исследовательской литературе. Одна из немногих работ — диссертация Т. М. Казовской о деятельности просветительских обществ рубежа XIX—XX вв. и их роли в формировании культурной среды Петербурга [*Т. М. Казовская*, 1994].

Значительная просветительская направленность отличала музыкальные общества. Так, с целью пропаганды симфонической музыки в сер. XIX в. в Петербурге действовали Симфоническое общество, которое устраивало ежегодные симфонические и камерные концерты, и Концертное общество. В состав оркестров этих обществ входили лучшие музыканты, служившие в императорских театрах. Художественный уровень программ этих концертов и по качеству исполнения, и по содержательности программ был высоким. Деятельность этих обществ сыграла заметную роль в формировании художественной среды Петербурга, несмотря на то, что концерты не были доступны широкой публике. Так, Концертное общество было создано А. Ф. Львовым на основе концертов, устраивавшихся им в собственном доме, и выступления оркестрантов были рассчитаны на достаточно узкий круг слушателей.

Среди музыкальных обществ наибольшим размахом в области просветительства отличалась деятельность Императорского Русского музыкального общества (ИРМО), представлявшего собой объединение крупнейших русских профессиональных музыкантов, деятелей культуры и любителей музыки. Согласно своему уставу ИРМО ставило целью содействовать распространению музыкального образования в России. Это относилось и к развитию профессионального образования, и к широкому

музыкальному просвещению, воспитанию публики. Просветительский характер деятельности ИРМО наиболее ярко проявлялся в организации симфонических и камерных концертов. Важную роль в осуществлении интенсивной концертной деятельности сыграли такие выдающиеся русские музыканты, как А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, М. А. Балакирев, Э. Ф. Направник, В. И. Сафонов, М. М. Ипполитов-Иванов. Видную роль в концертной деятельности ИРМО сыграли П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Ежегодно и в Петербурге, и в Москве проходило больше 20 симфонических и камерных регулярных (абонементных) концертов. Кроме того, устраивались концерты с участием выдающихся исполнителей — солистов. Регулярно сообщалось о концертах Императорского Русского музыкального общества с участием знаменитых музыкантов, об абонементных симфонических и камерных концертах этого общества, в которых главное внимание отводилось классической музыке (И. С. Бах, Л. Бетховен, Г. Ф. Гендель, Й. Гайдн, В. А. Моцарт), сочинениям немецких романтиков. Здесь впервые в России прозвучали произведения западноевропейских композиторов второй пол. XIX в., а также премьеры симфонических и камерных сочинений композиторов «Могучей кучки». Заботясь о более широкой музыкально-просветительской деятельности, ИРМО периодически устраивало и общедоступные концерты.

В конце XIX в. возникают крупные объединения профессионалов и любителей музыки: Русское хоровое общество и Московское филармоническое общество.

Русское хоровое общество, объединявшее любителей хорового пения и имевшее поддержку видных композиторов и музыкантов-исполнителей, вело значительную музыкально-просветительскую работу. Хор участвовал в концертах ИРМО, давал несколько годовых самостоятельных концертов, пропагандируя отечественную хоровую музыку. В его репертуар входили произведения П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, С. И. Танеева, А. Т. Гречанинова, хоры из русских опер. Общество занималось музыкально-образовательной деятельностью, организовав общедоступные хоровые классы для подготовки учителей хорового пения и получения общего музыкального образования.

Существенную роль в развитии музыкальной жизни, художественной среды Москвы в конце XIX — нач. XX вв. сыграло

Московское филармоническое общество. Нам важно подчеркнуть музыкально-просветительские инициативы этого объединения. Главная цель состояла в организации концертов в Москве, первоначально силами любителей музыки. В дальнейшем, получая государственную дотацию, а также помощь от меценатов, общество устраивало не менее десяти ежегодных симфонических и камерных концертов, проходивших в Большом зале Благородного собрания.

Говоря о просветительской деятельности объединений в области пластических видов искусства, выделим среди них следующие: Общество поощрения художеств, Санкт-Петербургское общество художников, Московское товарищество художников, Союз русских художников, Товарищество передвижных художественных выставок, Мир искусства.

Общество поощрения художеств (1820—1929) ставило своей целью содействовать успехам изящных искусств в России, ободрять и поощрять дарования русских художников. В него входили в основном меценаты из числа высокопоставленных государственных чиновников и аристократов. Общество находилось под покровительством императора и получало от двора ежегодные денежные субсидии. С 1860-х гг., с принятием нового устава общества состав его членов стал расширяться, становится более демократичным.

Образовательная деятельность Общества поощрения художеств: в 1857 г. по Высочайшему повелению оно приняло в свое ведение Санкт-Петербургскую рисовальную школу для вольноприходящих, которая была художественно-промышленным учебным заведением. Начиная с 90-х гг. расширяется сеть пригородных отделений школы, их основной контингент составляли дети фабрично- заводских рабочих. Значительные преобразования, направленные на совершенствование системы преподавания, начались в школе в нач. XX в., с усилением преподавания просветительская деятельность музыкальных обществ становится еще более интенсивной. общеобразовательных предметов. Курс обучения был доведен до законченного цикла, практиковались поездки учеников по старинным русским городам, были созданы художественно-промышленные мастерские. В 1900-е гг. в школе и ее отделениях обучалось одновременно до 2000 чел.

[Золотой век художественных объединений в России и СССР 1820—1932, с. 180].

Основой просветительской деятельности общества было издание книг. В 1820 — 1830-е гг. были выпущены литографические серии и альбомы научно-просветительского характера (например «Портреты знаменитых россиян», «Изображения знаменитых происшествий и деяний из отечественной истории в гравюрах, литографиях и металлографиях», «Сцены из русского народного быта»), серия гравюр и литографий с картин русских и иностранных художников, ряд пособий и монографий для начинающих художников. Эти работы по заказу общества выполнили художники-академисты. Кроме того Общество поощрения художников в разные годы издавало «Журнал изящных искусств», «Художественную газету», журналы «Искусство и художественная промышленность», «Художественные сокровища России». Благотворительная деятельность общества выразилась и в выделении средств на пособия ученикам Академии художеств.

Образовательная деятельность общества постепенно приобретала все больший размах. В 1882 г. был принят новый устав (в мае 1917 г. — новая его редакция); к заявленным ранее целям содействия успехам изящных искусств и поощрения дарований русских художников прибавлялось: «...Распространять художественное образование среди ремесленников, и вообще способствовать развитию вкуса к изящному во всех слоях общества... содействовать процветанию художественного творчества в России, что достигается устройством художественных выставок — постоянной и периодической, лекций, приобретений выдающихся художественных произведений на предмет помещения их в музеи; конкурсов, аукционов и издательской деятельности» [там же, с. 181].

Санкт-Петербургское общество художников (1890—1918) объединяло художников академического направления и одну из главных своих целей видело в содействии развитию и распространению искусства в России. Основой его просветительской деятельности были регулярные выставки в Петербурге, Москве, в провинции (Одесса, Екатеринослав, Харьков). Вокруг выставочной деятельности общества не утихали дискуссии в профессиональной художественной среде: представители разных художественных направлений обвиняли руководителей обще-

ства в распространении академизма. Тем не менее, выставки хорошо посещались широкой публикой.

Союз русских художников (1903—1923) вел значительную выставочную деятельность как в Москве и Петербурге, так и в провинциальных городах. Одной из главных его целей было содействие распространению произведений русского искусства. Авторитет художественной и педагогической деятельности ведущих мастеров союза, в который входили, например, Ап. М. Васнецов, М. А. Врубель, С. А. Коровин, А. Н. Бенуа, В. Э. Борисов-Мусатов и др., способствовал тому, что союз был одним из самых авторитетных творческих объединений, приобщал широкую публику к искусству.

Большой общественный резонанс имела деятельность Товарищества передвижных художественных выставок (1870—1922), которое ставило перед собой задачи организации во всех городах империи передвижных художественных выставок, чтобы предоставить жителям провинции возможность знакомиться с русским искусством. Товарищество сразу стало самой авторитетной художественной организацией России. «Была своя серьезная логика в том обстоятельстве, — отмечает Г. Ю. Стернин, — что главное событие, завершавшее собою воздействие на общественное самосознание русского изобразительного искусства всей второй половины XIX века, произошло не в самой творческой практике, а в сфере художественной жизни. Речь идет о возникновении в 1870 году Товарищества передвижных художественных выставок» [Г. Ю. Стернин, 1991, с. 8]. Мы уже отмечали тесную связь товарищества с деятельностью Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Именно московские художники, преподававшие в училище — Л. Л. Каменев, Г. Г. Мясоедов, В. Г. Перов, И. М. Прянишников, А. К. Саврасов и В. О. Шервуд, — обратились в 1869 г. к членам Санкт-Петербургской артели художников с предложением об организации Товарищества передвижных выставок. В первой пол. 70-х гг. ученические выставки Московского училища устраивались совместно с передвижными, а передвижные выставки — в залах училища. «Товарищество передвижных выставок, педагоги и ученики московского Училища составляли в эти годы как бы единый сплоченный коллектив прогрессивных художников старшего и младшего поколения» [Н. Дмитриева, 1951, с. 115]. Роль выставок в жизни училища была значительна,

они имели большое воспитательное значение для самих учеников и сами художники связывали с ученическими выставками надежды на будущее русского искусства. В этой связи весьма характерно замечание И. Е. Репина, высказанное им в письме к П. М. Третьякову: «Я не могу забыть рождественских выставок и всякий год Передвижных. Кто их подымает, как не ученики Московской школы?!» [*И. Е. Репин*, 1946, с. 128].

О просветительском и воспитательном значении передвижных художественных выставок, способствовавших ознакомлению широких кругов публики с эстетической программой демократического искусства, основу которой составили психологизм, реалистическое изображение событий отечественной истории, национальной жизни и природы, много писали в дореволюционное время и в последующие периоды.

В истории российской художественной культуры важной страницей является и деятельность культурных центров, представлявших собой формы творческого единения профессиональных деятелей искусства, мыслителей, литераторов. Такие содружества возникали как группы творчески заинтересованных друг в друге талантов — певцов, музыкантов, актеров. В эти объединения иногда входили и представители делового мира. Ярким примером такого рода культурного центра являлся Абрамцевский кружок. К моменту его возникновения члены этого содружества были уже зрелыми мастерами. Атмосфера единения, свободного обмена мнениями и творческой работы, открывала им новый художественный мир, давала новые образовательные возможности. В 70-е гг. в русском изобразительном искусстве все более отчетливо обозначаются новые тенденции: стремление художников расширить жизненную сферу искусства, углубить его поэтическое содержание, сосредоточиться на художественно-выразительных возможностях живописи, на стилистических поисках. Абрамцевский кружок предвосхищал новые эстетические принципы. «Там, в Абрамцеве, я впервые видел в высшей степени приятный “тип жизни”», — свидетельствует один из участников этого содружества профессионалов, объединившихся ради поисков новых путей развития искусства [*М. В. Нестеров*, 1959, с. 164]. Это единение, способствовало выработке нового типа художника, преобразующего окружающую его среду.

Говоря о том, что атмосфера кружка, дававшая нетрадиционные образовательные импульсы, открывала выход на новые рубежи искусства необходимо отметить, что кружок начался с организации театральных вечеров. Началом Московской частной русской оперы, оказавшей сильное воздействие на дальнейшее развитие русской музыкально-театральной культуры, послужили любительские спектакли кружка, раскрепощающая обстановка театрального любительства. В частной опере, и непринужденной атмосфере, свободной от профессиональных канонов, развивалось дарование Ф. И. Шаляпина, Н. В. Салиной, Т. С. Любатович, Н. И. Забелы-Врубель, А. В. Секар-Рожанского. Эта же атмосфера способствовала развитию театрально-декорационного мастерства художников абрамцевского кружка — В. Васнецова, К. Коровина, В. Серова, М. Врубеля, игравших большую роль в мамонтовском театре. Театральные работы В. Поленова, его декорационная живопись на домашней сцене и в мамонтовском оперном театре приведут его к созданию «Народного театра». Своим расцветом искусство театральной декорации конца XIX — нач. XX вв., развитое затем в Московском художественном театре, было обязано участникам абрамцевского кружка. Стремление к созданию спектакля, проникнутого единым творческим замыслом, было одним из прогрессивных завоеваний Московской частной русской оперы.

Выделим важную для нашего исследования черту деятельности Абрамцевского кружка: во многом она связана с именем С. И. Мамонтова, чья деятельность наполнена стремлением просвещать народ, сохраняя и развивая его культуру.

Отметим в этой связи, что одним из самых значительных и глубоких проявлений русских национальных традиций в сфере художественной культуры, в том числе в сфере негосударственных форм художественного образования, было российское меценатство, неразрывно связанное с благотворительностью. Меценатство как социально-культурное явление слабо освещено в отечественной литературе. Восстановление объективной исторической значимости этого феномена началось в конце 1980-х — нач. 1990-х гг., когда стали появляться работы, посвященные изучению традиций меценатства, потомственным династиям русских благотворителей, их вкладу в развитие отечественной культуры.

Объединением профессиональных деятелей искусства и литературы было и Общество русских драматических писателей и оперных композиторов, связанное, прежде всего с именем А. Н. Островского, который на первом собрании был избран председателем этого общества и занимал эту должность до конца жизни. Членами Общества были крупнейшие писатели, поэты, драматурги, музыканты, актеры. Среди них — И. С. Тургенев, А. К. Толстой, Н. А. Некрасов, Н. С. Лесков, А. Ф. Писемский, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. П. Чехов, П. И. Чайковский, А. Г. Рубинштейн, М. П. Мусоргский, С. А. Юрьев, А. И. Сумбатов-Южин. Изучение материалов о деятельности Общества русских драматических писателей и оперных композиторов позволяет утверждать, что, возникнув как объединение драматических писателей для защиты их материальных интересов, общество за более чем двадцатипятилетний период существования превратилось в центр, во многом отражавший творческие интересы литераторов, драматургов, музыкантов, сценических деятелей. Обществом организовывались вечера, на которых прослушивались и обсуждались новые произведения членов этого содружества — музыкальные, литературные, ставились спектакли, шел взаимообогащающий обмен мнениями по вопросам развития драматического, музыкального искусства, литературы.

С целью сближения художников между собой, полезного обмена идеями в профессиональной среде было создано Санкт-Петербургское собрание художников. Деятельность этого сообщества, направленная на самообразование, саморазвитие художественной интеллигенции, носила клубный характер. Для этого художественного общества было характерно устройство семейных вечеров, любительских спектаклей, концертов, лекций ради полезного, приятного обмена знаниями. Общество вело и заметную просветительскую, образовательную деятельность. Так, при нем была учреждена бесплатная рисовальная школа для малоимущих.

Чтобы раскрыть особенности проявления выделенной нами формы единения деятелей культуры, искусства и любителей, остановимся на деятельности Артистического кружка, Московского общества любителей художеств.

Деятельность Артистического кружка, с нашей точки зрения, наиболее полно отражала этот тип художественно-просве-

тительского общества. Значение феномена такого рода объединения раскрыто А. Н. Островским, который, обосновывая цели и причины основания Артистического кружка, раскрыл взаимозависимость общественных потребностей и профессиональной среды в процессах художественного творчества. В этом содружестве профессиональные музыканты, сценические деятели, желая доставить членам общества удовольствия чисто художественные, но до сих пор недоступные для них, как подчеркивал драматург, удовольствия под руководством способных чтецов и артистов упражняться в чтении и представлении драматических сцен и отрывков, способствовали художественному образованию, просвещению любителей [А. Н. Островский, 1952, т. 12].

Артистический кружок около двадцати лет объединял литераторов, актеров, музыкантов, художников, ставивших задачи творческого сближения, расширения знаний по вопросам искусства, оказания материальной помощи. В этих целях проводились регулярные чтения, исполнялись музыкальные произведения, проводились лекции, организовывались выставки. Не менее важной была задача дальнейшего образования и духовного развития артистов, получивших уже профессиональную подготовку в школах, делающих акцент на специальных занятиях. «Очень ощутительно сказывалась потребность, — как писал А. Н. Островский, — приподнять нравственный уровень артистов и уделить им между образованных классов общества приличное и почетное положение» [там же, с. 26].

Артистический кружок был объединением действительных членов, которыми являлись профессиональные деятели искусства, и членов-любителей, в которые записывались постоянные посетители кружка. В 1867 году, например, численность кружка достигала 700 чел. Артистический кружок, по замыслу его учредителей, являл собой посредствующее звено между обществом и артистами, принося этим нравственную и материальную пользу, поднимая к общественной жизни через образование, просвещение целые социальные сословия. «Московская публика состоит более чем наполовину из людей торговых, класса богатого и даровитого, но еще совершенно нового и не приготовленного к общественной жизни: цивилизация коснулась его только вскользь, своей внешней стороной; взамен неосмысленных, указанных грубыми природными

инстинктами удовольствий этот класс нуждается в удовольствиях более мирных и облагораживающих» [там же].

Значительное внимание уделялось семейно-драматическим вечерам, на которых игрались спектакли. На сцене Артистического кружка выступали известные артисты Малого театра, а также начинающие актеры. При Артистическом кружке действовали театральные курсы, которые в определенном смысле восполняли отсутствие в этот период драматических курсов в Императорском театральном училище в Москве. Артистический кружок имел свою специально подобранную библиотеку. Коллекция книг, журналов была предназначена для художественного образования, просвещения, воспитания.

Возникшее в середине XIX в. и просуществовавшее более пятидесяти лет Московское общество любителей художеств, как и Артистический кружок, объединяло любителей и профессионалов. Инициаторами создания этого содружества были любители искусства, которые еженедельно устраивали собрания художников и коллекционеров и привлекли видных деятелей культуры и искусства. Почетными членами кружка были меценаты и коллекционеры П. М. Третьяков, И. А. и С. Т. Морозовы, А. А. Бахрушин, писатели Л. Н. Толстой, Д. В. Григорович, художники В. М. Васнецов, В. Д. Поленов, И. Е. Репин, В. И. Суриков и др. Членами-любителями состояли многие видные общественные деятели, артисты. Среди профессиональных художников членами общества являлись И. К. Айвазовский, В. П. Верещагин, И. Н. Крамской, И. И. Левитан, В. Г. Перов, А. К. Саврасов, И. И. Шишкин и многие другие. Общество находилось под августейшим покровительством императрицы Марии Федоровны.

Как отмечалось, функционирование художественных обществ, особенно таких крупных, как Московское общество любителей художеств, весьма сложно отнести к какому-либо одному типу деятельности. Данный пример ясно показывает это. Обратимся к уставу общества. В нем провозглашались такие цели: «... содействовать распространению и процветанию художеств ... обеспечить талантливых и трудолюбивых художников после выхода их из художественно-учебных заведений, сблизить любителей с художниками и положить основание Московской Публичной художественной галереи» [Золотой век художественных ..., с. 130).

Цель «сблизить любителей с художниками» осуществлялась также посредством открытия при обществе рисовальных классов, в которых бесплатно могли заниматься любители, являвшиеся членами этого общества. Руководили классами крупнейшие художники В. О. Шервуд, В. Г. Перов, И. М. Прянишников и другие живописцы-профессионалы, работавшие в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Общество учреждало стипендии для учащихся этого учебного заведения, проявляя тем самым заботу о будущем профессионального искусства. Именно Общество любителей художеств, видя одну из своих главных задач в сближении любительства и профессиональной среды, было организатором I Съезда русских художников и любителей художеств, на котором обсуждались вопросы педагогической и культурно-просветительской деятельности.

Это объединение вело большую просветительскую работу, ибо основным направлением его деятельности являлось устройство постоянной, обновляемой выставки картин. На ней для московской публики экспонировались различные персональные и тематические подборки. Не выдвигая определенной творческой программы, общество предоставляло своим посетителям возможность увидеть в галерее произведения разных творческих направлений.

Говоря о деятельности обществ, объединявших художников-профессионалов и любителей, нужно напомнить о Московском художественном обществе, вошедшем в историю благодаря основанию при нем Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Нам важно подчеркнуть значимость художественной среды, способствующей объединению и взаимодействию профессионалов и любителей в процессах развития художественного образования в России. Московское художественное общество состояло «под высочайшим Его Императорского Величества покровительством и главным ведомством Министерства Императорского Двора». Члены общества собирали средства на содержание училища, добились государственной субсидии, в фонд училища в разные годы были завещаны именные капиталы меценатов, художников, общественных деятелей. Как мы уже отмечали ранее, главной и исключительной задачей общества стало поддержание состоящего при нем училища, совершенствование постановки об-

разования. Московское училище живописи, ваяния и зодчества, будучи негосударственным учебным заведением, концентрировало лучшие художественно-педагогические силы Москвы.

Образовательная деятельность художественных обществ и организаций к рубежу веков была наполнена новыми тенденциями, обусловленными, в том числе, развитием художественной культуры. Деятельность Абрамцевского кружка, Общества самообразования, переросшего затем в известное объединение «Мир искусства», идейным руководителем которого был А. Н. Бенуа, Любительского кружка, объединившегося вокруг К. С. Станиславского, в значительной степени была направлена на самообразование, на расширение профессиональных знаний, которых не давали существующие учебные заведения в той или иной сфере художественного творчества.

В этой связи необходимо рассмотреть феномен самообразования, саморазвития в рамках подобных художественных объединений. В качестве примера мы избрали общество «Мир искусства», олицетворявшего собой важнейшее художественное движение конца XIX — нач. XX вв. Самой деятельности этого объединения художников посвящена большая научная литература. Для нашего исследования особенно интересен ранний период функционирования этого объединения, период, который предшествовал созданию «Мира искусства».

В конце 1880-х гг. было основано Общества самообразования, ядро которого составили выпускники частной гимназии — А. Н. Бенуа, Д. В. Философов, В. Ф. Нувель. Несколько позже к ним примкнули Л. С. Бакст, С. П. Дягилев, Е. Е. Лансере, К. А. Сомов. Общество самообразования — один из наиболее существенных типов художественных обществ России конца XIX — нач. XX в. Очень обстоятельный материал о кружке нескольких гимназистов, объединившихся в общество самообразования содержится в воспоминаниях Александра Бенуа [*А. Н. Бенуа*, 1990]. Художник подчеркивает, что именно из этого содружества нескольких «образованных юнцов с берегов Невы» вырос через несколько лет «Мир искусства». Молодые люди ценили общность своих художественных увлечений, их объединяло стремление к цельному восприятию явлений культуры, они беседовали об истории, искусстве. «Несомненно, — пишет А. Бенуа, — в отдель-

ных наших тогдашних суждениях было много незрелого и просто нелепого, но в общем наши тогдашние беседы и споры способствовали выработке нашего кредо. Мы безотчетно как бы готовились к чему-то, и когда много лет спустя настал нужный момент, то мы, наша группа (и как раз все то же гимназическое ядро ее) оказалась готовой к действию [там же, кн.2, с. 490].

С особой тщательностью отбирались союзники, способные проникнуться новыми идеями в области образования: «...я буквально охотился за новыми членами нашего кружка, и при каждой новой встрече задавал себе вопрос — не может ли данное лицо стать нашим союзником, не поддастся ли оно просвещению в нашем духе?» [там же, кн.5, с. 608].

Объединившись в период обучения в гимназии, члены кружка продолжали самообразование в университетские годы, будучи студентами юридического факультета. Более того, вспоминая о периоде обучения в университете, А. Бенуа пишет: «Мы так были увлечены тем хаотическим, но все же интенсивным “самообразованием”, которое давали нам чтение, посещение музеев, театров, концертов! Да и наши постоянные встречи с их обменом мнений, с их спорами, много значили» [там же, кн.3, с. 629–630].

Важно отметить, что просветительская деятельность общества «Мир искусства» осуществлялась через печатные издания и выставки. В 1898 г. был организован журнал «Мир искусства», издателями которого стали княгиня М. К. Тенишева и С. И. Мамонтов. Эстетическая платформа журнала, основывавшаяся на полемике с двумя основными тенденциями в искусстве XIX в. — академизмом и передвижничеством — открывала перед читателями новые горизонты развития искусства XX в. Журнал проводил в читательские круги идею синтеза искусств и особый род ретроспективизма, основанный на внимании к старине и использовании историко-культурных реминисценций. Журнал пропагандировал «русский национальный стиль», а также знакомил читателей с современным западным искусством.

На выставках, наряду с традиционными видами изобразительного искусства — живописью и графикой — экспонировались художественные произведения, обогащавшие зрительское воображение и способствующие воспитанию художественного восприятия окружающей среды. К ним относились гончарные и

ювелирные изделия, вышивка, фарфор, образцы стильной мебели, декоративные панно, интерьеры.

Художественно-просветительские общества, представляющие собой формы единения любителей, давали им возможность выбирать учителей, выступать перед публикой наряду с артистами, что развивало и поддерживало в обществе любовь к искусству.

Высшим выражением роли негосударственных, более широко, — неинституциональных форм театрального искусства, явилось рождение из любительского кружка Общества искусства и литературы Московского Художественного театра. Под руководством К. С. Станиславского из группы любителей была создана Постоянная труппа, глубоко понимавшая новые задачи искусства, — необходимость целостного ансамбля, единства художественного решения спектакля. Художественные поиски труппы Общества искусства и литературы подготовили преобразования в области драматического искусства, которые были положены в основание деятельности Московского художественного театра. Общество вело просветительскую деятельность, устраивая спектакли, литературные и музыкальные вечера, выставки картин.

Сам феномен любительства рубежа XIX—XX вв. был наполнен новым содержанием: в период кризиса многих прежних художественных представлений менялся сам тип художественного сознания. Важной чертой творческого самосознания, как профессиональных художников, так и любителей было чувство необходимости серьезных перемен в искусстве.

Менялась и сама роль этого феномена в судьбах отечественной художественной культуры, образования. Так, в период интенсивного развития любительских кружков (1870—1880 гг.), отстаивая необходимость профессиональной, институциональной подготовки будущих сценических деятелей, А. Н. Островский в статье «Клубные сцены, частные театры и любительские спектакли» писал: «Актеры любительских театров никогда не сделаются артистами, а всегда останутся любителями» [А. Н. Островский, 1952, т. 12, с. 108]. Драматург считал, что любительские спектакли служат лишь приятным и, конечно, не бесполезным времяпровождением, однако не производящим на общество никакого влияния. Иначе смотрели на это на рубеже веков. Развитие образования стало неотделимо от изменений,

качественных преобразований в явлении, которое может быть обозначено как художественное любительство. Оно одновременно представляло собой и одну из основ художественного образования, и элемент развития национальной художественной культуры, художественной среды. В своей книге «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславский пишет:

«Вся интеллигенция была налицо в вечер открытия Общества. Благодарили учредителей его, и меня в частности, за то, что мы соединили всех под одним кровом; нас уверяли, что давно ждали этого слияния артистов с художниками, музыкантами и учеными. В прессе открытие было встречено восторженно» [К. С. Станиславский, 1955, с. 103].

И кружок К. С. Станиславского, и Общество самообразования А. Н. Бенуа были объединениями групп единомышленников, любителей, не имевших профессиональной художественной подготовки. Обе эти группы любителей готовили себя к тому, чтобы профессионально представлять в одном случае театральное, в другом — изобразительное искусство. Объединение любителей в общества было продиктовано ощущением и пониманием необходимости серьезных перемен в искусстве, в системе образования. Актеры любительского кружка К. С. Станиславского имели университетское образование, как и большинство членов кружка А. Н. Бенуа, окончив в Петербурге частную гимназию Мая, учились на юрфаке Петербургского университета. В пору любительства, не ограничиваясь областью чисто практических задач искусства, они стремились к общекультурному развитию, обсуждали вопросы литературы, философии, музыки, психологии творчества. Как отмечает исследователь творчества Александра Бенуа Г. Ю. Стернин, кредо «мирискусников», складываясь в ту, раннюю пору под сильным воздействием совместных обсуждений в домашнем «Обществе самообразования», выражало не сколько-нибудь законченную систему художественной идеологии (и еще менее какое-то одно художественное направление), а просто глубокую привязанность к искусству. «Впервые за всю вторую половину XIX века представлять интересы искусства, судить о нем, формулировать эстетическую платформу готовила себя группа людей, не имевших профессиональной художественной подготовки и являвших собой любите-

лей в самом точном смысле слова», — отмечает исследователь, подчеркивая, что полемические намерения будущих «мирискусников» поначалу сильно превосходили их собственные творческие возможности, их действительный научный и критический багаж» [Г. Ю. Стернин, 1991].

Обратимся к свидетельству А. Н. Бенуа: «Символ веры» будущего объединения «Мир искусства» складывался именно в среде «Общества самообразования»: «... я не сказал бы, что все мое тогдашнее восприятие искусства представляется ложным и таким, за что приходилось бы краснеть. Напротив, именно тогда стал складываться и крепнуть во мне тот фундамент, на котором затем построилось в течение моей долгой жизни все здание моего художественного “Символа веры”. В основе его лежало требование абсолютной искренности» [А. Н. Бенуа, кн. 1,2,3, с. 516].

Общественная образовательная деятельность в области художественной культуры играла чрезвычайно важную роль в становлении в регионах России культурной среды, как своеобразной инфраструктуры культуры. Существенной ее особенностью явилось формирование публики, то есть массы любителей искусства — читателей, зрителей, слушателей. Именно эти люди со своими запросами, вкусами, интересами, разнородными, подчас противоположными друг другу, оказывали значительное воздействие на развитие художественной культуры. В свою очередь, культурная жизнь во всем ее многообразии формировала публику.

Публика была неотъемлемой частью, компонентом культурной среды города, региона, субъективной стороной этой среды, дававшей жизненный импульс всем ее материальным формам. Формирование публики осуществлялось в результате совокупных усилий не только отдельных художников, но прежде всего союзов, обществ, объединений с их публичными собраниями, концертами, выставками, устными и печатными обсуждениями.

Условие этого формирования — создание некоей особой атмосферы взаимоотношений художников и зрителей, слушателей, читателей — атмосферы общения, взаимопонимания, «настроенности» на общую волну. Вне этого общения люди остаются разрозненными, безликим «населением» и лишь в процессе взаимодействия превращаются в публику как составной элемент культурной среды города, публику как художественно-

активную часть населения. Художественные общества и выполняли функции формирования такой публики.

Итак, общественная деятельность в области художественного образования, просвещения в России является одной из наиболее значимых их особенностей. Этот накопленный ценный опыт необходимо изучить, систематизировать, представить обобщенную характеристику его содержания и структуры, соотнести с изучением опыта государственных форм профессиональной подготовки специалистов, показать его тесную взаимосвязь с особенностями культурной среды, соответствующими этапами развития культурной жизни. Весьма актуальной представляется сегодня потребность в извлечении, оценке и практическом использовании того богатого опыта, который накоплен в истории развития негосударственных форм художественного образования художественно-просветительскими объединениями в России XIX — нач. XX вв. для совершенствования системы профессиональной подготовки кадров в данной области, реализации идей общекультурного просвещения, художественного воспитания.

Список литературы

Альбрехт Е. К. Общий обзор деятельности Высочайше утвержденного С.-Петербургского Филармонического общества с приложениями и с проектом изменения его устава. Спб., 1884.

Альбрехт Е. Санкт-Петербургская консерватория. СПб, 1891.

Белый А. Начало века. М., 1990.

Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 5 кн. 2-е изд. М., 1990.

Дмитриева Н. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951.

Золотой век художественных объединений в России и СССР 1820—1932/ Сост. Д.Я. Северюхин, О.Л. Лейкинд. СПб., 1992.

Казовская Т. М. Просветительные общества и меценаты в формировании культурной среды Петербурга (конец XIX — начало XX вв.): Автореф. дис. канд. пед. наук. СПб., 1994.

Кашкин Н. Д. Московское отделение Императорского Русского музыкального общества. Очерк деятельности за пятидесятилетие 1860—1910. М., 1910.

Кашкин Н. Д. Первое двадцатипятилетие Московской консерватории: Исторический очерк. М., 1891.

Кашкин Н. Д. Русские консерватории и современные требования искусства. М., 1906.

Крамской И. Н. Судьбы русского искусства//Крамской И.Н. Письма. Статьи: В 2 т. М., 1966. Т. 2.

Кропоткин П. А. Взаимная помощь как фактор эволюции. Спб., 1907.

Нестеров М. В. Давние дни: Встречи и воспоминания. М., 1959.

Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1952. Т. 12.

Пузыревский А. И. Императорское Русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности. (1859—1909). Спб., 1909.

Пузыревский А. И., Сакетти Л. А. Очерк пятидесятилетия деятельности Санкт-Петербургской консерватории. Спб., 1912.

Репин И. Е. Письма. Переписка с П. М. Третьяковым. 1873—1898. М.; Л., 1946.

Розанов В. Сумерки просвещения /Сост. В. Н. Щербаков. М., 1990.

Соловьев В. С. Письма / Под.ред.Э. Л. Радлова. Т. 1-4. Спб., 1908—1923.

Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. / Сост., общ. ред. и вступ.ст. А. Ф. Лосева, А. В. Гулыги. М., 1988.

Станиславский К. С. Программы театрально школы и заметки о воспитании актера // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 3.

Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. М., 1991.

Финдейзен Н. Ф. Очерк деятельности Полтавского отделения Императорского Русского музыкального общества за 1899—1915 гг. Полтава, 1916.

Финдейзен Н. Ф. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859—1909). Спб., 1909.

Чарнолуский В. И. Итоги общественной мысли в области образования. Спб., 1906.

Чарнолуский В. И. К школьной реформе. М., 1908.

Чарнолуский В. И. Основные вопросы организации школы в России. Спб., 1909.

Чарнолуский В. И. Частная инициатива в деле народного образования. Спб., 1910.

Художник *С. Архангельский*
Редактор *С. Колесниченко*
Корректор *Н. Медведева*
Оригинал-макет *О. Белкова*

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 6.09.11. Формат 60x90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 13,5. Заказ №
Отпечатано с готового оригинал-макета
в ГУП ППП «Типография «Наука»» АИЦ «Наука» РАН