

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА-
ГИТИС

4/2018

ТЕАТР
THEATRE
ЖИВОПИСЬ
FINE ARTS
КИНО
CINEMA
МУЗЫКА
MUSIC

Ежеквартальный альманах
Издается с 2008 года

Москва

Учредитель
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА –
ГИТИС

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

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

Главный редактор
К. Л. Мелик-Пашаева
Ответственный редактор
А.Н. Зорин

Редакционная коллегия

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

На обложке:

Владимир Панков со студентами своей мастерской на репетиции
церемонии награждения премии «Гвоздь сезона».

Театральный центр на Страстном, 2018.

Фото – Лайло Кадилова

Публикации отвечают требованиям ВАК по научным направлениям:

«Театральное искусство», «Музыкальное искусство»,

«Кино-, теле- и другие экранные искусства»,

«Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»,

«Хореографическое искусство», «Теория и история искусства», «Эстетика»

Публикации отвечают требованиям ВАК по научным направлениям:

«Искусство», «Культура», «Эстетика»,

«Просвещение», «Образование», «Педагогика»

© Российский институт
театрального искусства –
ГИТИС, 2018

СОДЕРЖАНИЕ
**ИСКУССТВО.
ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ**

| | |
|---|----|
| И.А. Некрасова ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ: «ИГРА» НА МОЛЬЕРОВСКИЕ ТЕМЫ | 7 |
| Е.Г. Хайченко ДРАМА ОЖИДАНИЯ (Пять фрагментов на тему драматического действия) <i>Статья вторая</i> | 18 |
| Е.А. Дунаева ЖАН АНУЙ – ЛАУРЕАТ ПРЕМИИ БАЛАГАНА | 32 |
| Г.В.Титова МЕЙЕРХОЛЬД – ОСТРОВСКИЙ – АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ. ГРАНИ СОПРЯЖЕНИЯ | 39 |
| С.И. Цимбалова ДВЕ ТРИЛОГИИ: А.В. СУХОВО-КОБЫЛИН И А.К. ТОЛСТОЙ | 49 |
| А.А. Чепуров МЕЖДУ ИГРОЙ И НЕИГРОЙ КРИСТИАН ЛЮПА РЕПЕТИРУЕТ «ЧАЙКУ» В АЛЕКСАНДРИНСКОМ ТЕАТРЕ | 65 |
| АН.Зорин ВАРИАТИВНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ «РЕВИЗОРА» Н. В. ГОГОЛЯ В XXI ВЕКЕ | 82 |
| Н.А. Маркарян ПОЭТИЧЕСКОЕ ИНОБЫТИЕ. «ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА» В ПОСТАНОВКЕ ПИТЕРА БРУКА И «СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ» В ПОСТАНОВКЕ ТОМАСА ОСТЕРМАЙЕРА | 96 |

**УЧИТЕЛЬ-УЧЕНИК. ДИАЛОГИ.
ГИТИС – 140**

| | |
|--|-----|
| Г. А. Заславский ПРЕДИСЛОВИЕ | 105 |
|--|-----|

О.И. Галахова, О.Л. Кудряшов, В.Н. Панков
СЛИВКИ НА ЗАВТРАК,
ОБЕД И УЖИНИЛИ ТРИ УШАТА ВОДЫ?.....107

Б.Н. Любимов, А. П. Иванова
ВНЕ КАТЕГОРИИ ПЕССИМИЗМА-ОПТИМИЗМА125

ШКОЛА СЦЕНЫ

А.А. Чепуров
ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРОФЕССИИ В ЭПОХУ
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ
ПРОЕКТОВ
(ФАКУЛЬТЕТА МАСТЕРСТВА СЦЕНИЧЕСКИХ
ПОСТАНОВОК РГИСИ)145

Л.В. Грачева
ИССЛЕДОВАНИЕ РЕЧЕВОГО И ПЛАСТИЧЕСКОГО
ТРЕНИНГА АКТЕРА В ПРОЦЕССЕ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ.....165

ОТКРЫТОЕ ПРОСТРАНСТВО

М.С. Берлова
ТЕАТР ЧУВСТВ МАДАМ ДЕ ПОМПАДУР179

В.С.Сенькина
СТУДИЙНЫЕ И ЛАБОРАТОРНЫЕ ПОИСКИ
БОРИСА ПОНИЗОВСКОГО199

Д.Г. Самитов
НЕКОММЕРЧЕСКИЙ ТЕАТР КАК ПОЛНОПРАВНЫЙ
УЧАСТНИК ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
В США219

А.Н. Зорин, В.С. Огурцова
ЭКОЛОГИЯ ТЕАТРА. ГЛОБАЛЬНОЕ ПОТЕПЛЕНИЕ
НА ЛЮБИТЕЛЬСКОЙ СЦЕНЕ235

ХРОНИКА

М. Сайто, В.А. Нижельской
МОСКВА-ТОКИО, ГИТИС – DSA.
ИТОГИ ГОДА ЯПОНИИ В РОССИИ247

Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)
THEATRE. FINE ARTS. CINEMA. MUSIC
Quarterly review
Established in 2008

ART. MOTION IN TIME

| | |
|--|-----|
| I. Nekrasova PAUL CLAUDEL'S DRAMATIC EXPERIMENT A PLAY ON MOLIÈRE'S TOPICS | 7 |
| E. Khaitchenko DRAMA OF WAITING (Five fragments on the theme of dramatic action) <i>Second article</i> | 18 |
| E. Dunaeva JEAN ANOUILH – WINNER OF THE AWARD OF «FARCE» | 32 |
| G. Titova MEYERHOLD – OSTROVSKY – APOLLON GRIGORIEV. FACE PAIRING..... | 39 |
| S. Tsimbalova TWO TRILOGIES: A.V. SUKHOVO-KOBYLIN AND A.K. TOLSTOY | 49 |
| A. Chepurov BETWEEN ACTING AND NON-ACTING. KRYSYAN LUPA WORKING ON "THE SEAGULL" BY ANTON CHEKHOV | 65 |
| A. Zorin THE VARIETY OF OPERA INTERPRETATIONS OF "THE GOVERNMENT INSPECTOR" BY N.V. GOGOL IN THE XXI CENTURY | 82 |
| N. Markaryan POETIC OTHERNESS. "THE MAGIC FLUTE" DIRECTED BY PETER BROOK AND "DEATH IN VENICE" DIRECTED BY THOMAS OSTERMEYER | 96 |
| MASTER-STUDENT. DIALOGS GITIS-140 | |
| G. Zaslavsky FOREWORD | 105 |

| | |
|---|-----|
| O. Galakhova, O. Kudryashov, V. Pankov | |
| CREAM FOR BREAKFAST, LUNCH AND DINNER OR THREE TUBS OF WATER | 107 |

| | |
|---|-----|
| B. Lyubimov, A. Ivanova | |
| BEYOND THE CATEGORY OF PESSIMISM-OPTIMISM... .. | 125 |

THE STAGE SCHOOL

| | |
|---|-----|
| A. Chepurov | |
| THEATRE PROFESSIONS AT THE TIME OF INTERDISCIPLINARY EDUCATIONAL PROJECTS (FIVE YEARS OF ACTIVITY OF THE MASTER'S FACULTY OF STAGE PRODUCTIONS IN RUSSIAN STATE INSTITUTE OF PERFORMING ARTS) | 145 |

| | |
|---|-----|
| L. Gracheva | |
| THE STUDY OF SPEECH AND BODY TRAINING OF AN ACTOR IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL EDUCATION..... | 165 |

OPEN STAGE

| | |
|---|-----|
| M. Berlova | |
| MADAME DE POMPADOUR'S THEATER OF FEELINGS | 179 |

| | |
|--|-----|
| V. Senkina | |
| STUDIO AND LABORATORY RESEARCHERS OF BORIS PONISOVSKY | 199 |

| | |
|---|-----|
| D. Samitov | |
| THE NON-PROFIT THEATRE AS A FULL PARTICIPANT OF PROFESSIONAL ACTIVITIES IN THE USA | 219 |

| | |
|--|-----|
| A. Zorin, V. Ogourtsova | |
| ECOLOGIES OF THEATER. GLOBAL WARMING ON THE AMATEUR SCENE | 235 |

CHRONICLES

| | |
|---|-----|
| M. Saito, V. Nizhelskoy | |
| MOSCOW – -TOKYO, GITIS – -DSA. RESULTS OF THE YEAR OF JAPAN IN RUSSIA..... | 247 |

И.А. Некрасова

*Российский государственный институт сценических искусств (РГИСИ),
Санкт-Петербург, Россия*

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ:
«ИГРА» НА МОЛЬЕРОВСКИЕ ТЕМЫ

Аннотация: В статье рассматривается одно из последних произведений великого французского драматурга XX века Поля Клоделя «Превознесение Скапена» (1949), крайне малоизвестное, практически не имеющее сценической истории во Франции и в Европе, не переведенное на русский язык. Эта пьеса представляет собой оригинальную переработку комедии Мольера «Плутни Скапена» и демонстрирует особое, критическое отношение Клоделя к Мольеру и мольеровской театральной традиции. Ее жанр определен автором как «лирический фарс», что предполагает взаимопроникновение лиризма и сценической игры, религиозных и грубо-натуралистических элементов. В статье показано, каким образом Клодель применяет в этой пьесе принцип «театра в театре», усложняя его, переосмысляет традиционные приемы фарса, иронически обыгрывает связи драматургии Мольера с рационалистической философией Декарта. В работе использованы тексты П. Клоделя и исследования французских специалистов конца XX – начала XXI веков.

Ключевые слова: Поль Клодель, «Превознесение Скапена», лирический фарс, Мольер, «Плутни Скапена», мольеровская традиция.

I. Nekrasova

*Russian State Institute of Performing Arts (RGISI),
Saint Petersburg, Russia*

PAUL CLAUDEL'S DRAMATIC EXPERIMENT:
A PLAY ON MOLIÈRE'S TOPICS

Abstract: The article examines one of the latest work of the great French playwright of the twentieth century Paul Claudel, "Le Ravisse-

ment de Scapin" (1949), extremely little known, practically without any stage history in France and in Europe, even not translated into Russian. This play is an original reworking of Molière's comedy "Les Fourberies de Scapin" and demonstrates the special, critical attitude of Claudel to Molière and the Molière's theatre tradition. Its genre is defined by the author as a "lyrical farce" and implies the interpenetration of lyricism and acting, religious and crude-naturalistic elements. The article shows how Claudel applies the principle of "theatre in the theatre" in this play, complicates it, rethinks traditional farce tricks, ironically plays with the connections of Molière's dramaturgy and Descartes rationalistic philosophy. The work is based on the texts of P. Claudel and the study of French scholars of the late XXth – early XXI th centuries.

Key words: Paul Claudel, "Le Ravissement de Scapin", lyrical farce, Molière, "Les Fourberies de Scapin", Molière's tradition.

Поль Клодель (1868–1955), классик французского театра XX века, крайне критично, а подчас и предвзято относился к национальным классикам «великого века» — Корнелю, Расину и Мольеру, к созданной ими модели театра, к их театральному языку. Особенно чуждым представлялся ему Мольер, корифей классической комедии, хотя в творчестве самого Клоделя комическое начало всегда было исключительно важным, комическое многими нитями связано с его религиозным видением мира. Только в самые поздние годы, обогащенный разнообразным театральным опытом, Клодель предпринял эксперимент по «освоению» мольеровского комизма, создав свою собственную версию «Плутней Скапена» (1949). Это его последнее драматическое сочинение (если не учитывать нескольких текстов малой формы и переработок ранних драм). До сегодняшнего дня оно остается крайне малоизвестным, находится в тени великих драм Клоделя и имеет более чем скромную сценическую судьбу. Отдельной темой историко-литературных и театроведческих изысканий оно также становилось крайне редко¹.

Поводом для обращения к Мольеру явился спектакль «Плутни Скапена» в театре Мариньи, поставленный в 1949

году знаменитым режиссером Луи Жуве специально для Жан-Луи Барро, любимого актера Клоделя (ипостановщика самых значительных спектаклей по клоделевской драматургии). Этот спектакль с Барро — Скапеном вошел в историю театра в статусе шедевра, однако драматургу совершенно не понравился — своей предсказуемостью, приглаженностью, узнаваемостью персонажей, чрезмерной «красивостью» сценической среды, что отмечено в его дневнике [1, р. 674–675]. И он предложил свою версию — в форме лирического фарса, с использованием приема «театра в театре», «игры в игре». Он рассчитывал, что Барро сыграет и его «Скапена», но этого не случилось, взаимопонимания в мольеровском вопросе автору и актеру достичь так и не удалось, при жизни Клодель этого произведения на сцене не увидел.

Название оригинала "Les Fourberies de Scapin" у Клоделя преобразилось в "Le Ravissement de Scapin", весьма непростое для перевода на русский язык. В одном слове ravissement присутствуют сразу три значения: похищение, восхищение и вознесение, и все три тем или иным образом обыгрываются — применительно к главному герою — в сценическом действии. Предлагаемый вариант «Превознесение Скапена» лишь частично передает искомую многозначность.

Если внимательно вглядываться в текст в поисках связей с предшествующими произведениями Клоделя, обнаруживается, что эта маленькая пьеса полна скрытых и явных автоцитат, отсылающих и к «лирическому фарсу» «Протей», и к грандиозной историко-религиозной драме «Атласная туфелька», и к музыкальной драме «Книга Христофора Колумба», и к ряду других. Однако рассмотрение этих внутренних связей представляет отдельный исследовательский сюжет и в основном оставлено за рамками настоящей статьи [подробнее об этом: 2, 3, 4].

Погрузившись в чуждый для него материал, Клодель почувствовал и внутреннее притяжение к нему, проявившееся в особых свойствах театрального текста: «А какое удовольствие сотрудничать с Мольером! Какое удовольствие медленно переписывать, на свой лад, пробуя на вкус эту летучую прозу, где нет ничего лишнего! Нет добавочных слов, как у более вели-

ких, например, у Расина. Нет мертвечины! Все живет, у всего есть мускулы, все — огонь, элегантность, живость, здоровое веселье, добродетель! Хотелось бы писать так» [5, р. 1338].

Пьесу сопровождает предисловие, в котором Клодель говорит о собственной концепции комического театра, отталкиваясь от мольеровской и оспаривая ее. Мольер, делает он для себя открытие, — «какой это лирический поэт! Есть иной лиризм, не вербальный, а такой, что, заимствуя свои элементы в реальности, переносит их в сферу духа. Факт разом теряет свою серьезность, свои шипы, свою угрозу нашему “я”. Все в жизни сводится к *ситуациям*. Как это выгодно: драма нас уже не волнует, и мы можем взирать на нее счастливыми глазами человека, приведенного Ваххом в блаженное состояние — лучшее, нежели равновесие» [ibid., р. 1337]. Его совершенно не увлекает то, что принято ценить у Мольера — характеры. Их, утверждает он, можно отбросить за ненадобностью, и тогда в классической комедии откроется ее сущность — чистая игра, чистый театр, когда автором и актером может оказаться кто угодно.

Раздумывая о Мольере, Клодель заявлял: «Я никогда не смогу простить ему “Мизантропа”» [там же]. Вышедшая из-под его пера вариация на темы Мольера оказалась в буквальном смысле антитезой знаменитой максиме Никола Буало из его «Поэтического искусства»: «Не узнаю в мешке, где скрыт Скапен лукавый, / Того, чей “Мизантроп” увенчан громкой славой» [6, с. 94]. Истинный Мольер для Клоделя скрыт не в серьезной комедии, не в «Мизантропе», а именно в «Скапене», еще точнее — в «мешке», который здесь возвращает себе функцию исконно фарсового атрибута.

Как давно отмечено исследователями, Клодель питал особую склонность к игровому принципу организации драматического произведения, используя для этого собственное определение — драма (или театр, или музыка) «в процессе рождения» (*à l'état naissant*) [см., в частности: 6, р. 17-19]. В пьесе про Скапена это продемонстрировано со всей отчетливостью. На этапе замысла Клодель предполагал, что должна получиться пьеса в пьесе, которую разыгрывают для собственного развлечения члены труппы самого Мольера [1, р. 675]. В окончательном варианте действие перенеслось в чуть более

позднее время, участниками игры выступают безработные комедианты, не занятые в новой постановке «Плутней Скапена» во Французском Театре², а место действия — кабачок вблизи этого театра, «один из тех развеселых кабачков, которые еще сохранились в деревне и имеют тот же вид, что и в семнадцатом веке», как сказано в авторском предисловии [5, р. 1337]. Заведение отнюдь не изысканное, «для своих» (в дневниковом наброске Клодель даже допускал, что совсем рядом с этим актерским прибежищем расположено отхожее место, подобные натуралистические детали для него — неотъемлемая составляющая фарса).

«Большой зал кабачка, заставленный столами, за которыми сидит приличное число мужчин и несколько женщин. Атмосфера курилки. За одним из столов играют в кости, за другим — в старинную игру на пальцах. Проигравшему чернят нос при помощи тряпки и свечки. Это кабачок недалеко от Французского Театра, сюда в основном заходят люди этой профессии» [там же, р. 1340]. Кроме актеров (большинство из которых обозначены в списке действующих лиц одними буквами А, В, С, D, X, Y и даже Y2), на сцене появляются хозяин кабачка, два носильщика, торговка зеленью. Жанровая картинка, которая открывается при поднятии занавеса, моментально превращается в театральную игру, как только в кабачок «приносят большую корзину, набитую костюмами и париками. Это как удар электрическим током! Каждый незамедлительно взял себе роль. Пьеса сама собой складывается у нас на глазах! Потому что вон там болтается веревка, а в том углу мешок, ни для чего не годный, крюк, закономерно ведущий к люку в потолке... вперед! Начали!» [там же, р. 1338]. Актеры, истосковавшиеся по игре, схватывают профессиональные принадлежности, спешно назначают машиниста сцены режиссером (за неимением такового в их компании), берут в руки тетрадки с текстом «Плутней Скапена». Публику составляют те же партнеры-субутыльники.

Граница между актерами и зрителями уничтожена, в импровизированном спектакле *hic et nunc* [здесь и сейчас] участвуют все, кто подвернется под руку. Это живое искусство, где второстепенно ремесло, первостепенно чувство театра.

Старых отцов играют молодые, влюбленных юношей — старики. Вместо одного Жеронта — два, чтобы не ссорились из-за выигрышной роли, реплики они поделят поровну, а не хватит двоих — отыщется замена в финале. И. Морали говорит в связи с этим о «пиранделлианской оптике» [2, р. 260], примененной Клоделем в «Превознесении Скапена», имея в виду прежде всего наглядно представленный прием разрушения целостности персонажа (например, в сцене, где юноша Леандр выясняет отношения одновременно с двумя ипостасями своего отца Жеронта). Но в связи с этим можно вспомнить и приемы романтического театра Людвига Тика.

Роль Скапена (а это, как известно, одна из ролей, написанных Мольером для самого себя как актера) в этом спектакле достается экстравагантной и загадочной личности по имени Ледессу. Если верить тому, что говорят о нем другие персонажи, он не актер (хотя играл когда-то у Мольера, то есть не совсем чужд ремеслу), а всего-навсего «церковная крыса», к тому же незаконный отпрыск философа Декарта, а может, и сам основоположник французского интеллектуализма. Изобретенное Клоделем имя Ледессу (*Ledessous*) находится в комической связи с именем Декарта (*Descartes*): *Ledessous des cartes* в буквальном переводе — «изнанка карт»: фарс здесь оказывается еще и «изнанкой» великой философии. Ледессу-Декарт смешит присутствующих пространной цитатой из «Рассуждения о методе», которая словно бы *hic et nunc* рождается в его голове попеременно с обрывочными «мыслями» Блеза Паскаля. А в финале устами Ледессу-Декарта-Скапена (у Клоделя получается даже учетверение приема, если принять во внимание реального актера, играющего эту роль) тот же пассаж вводится в игру. «Разве вы не видите, что я пытаюсь довести себя мало-помалу до высшей степени, которой позволяет достигнуть посредственность моего ума и краткий срок... жизни!» [5, р. 1374] — разглагольствует Скапен, возносясь к небесам.

Лиризм в этот смешной и довольно грубый фарс вносит музыка: «Роль Ведущего исполняет корнет-а-пистон, который громогласно пускается в рассуждения о законах и привилегиях Комедии. Аудитория, представленная различными ин-

струментами оркестра, выражает свои чувства (замечания, одобрения, сомнения, возражения, обрывки дискуссии» [там же, р. 1339]. Подобный принцип, превращение инструментов оркестра в персонажей, где каждому тембру присваивалась драматическая «роль» (снова отсылающий нас к традиции романтического театра Л. Тика, у которого «разговаривали» даже музыкальные термины), уже был опробован Клоделем и его многолетним соавтором, композитором Дариусом Мийо в партитуре балета «Человек и Желание» (1917). Среди посетителей кабачка есть еще Слепой с виолой, уныло и монотонно аккомпанирующий фарсовым сценам, напоминая о жизненных бедах. В самых напряженных местах вступает Хор из всех участников, который на разные голоса распевает, например, знаменитую мольеровскую реплику «Кой черт понес его на эту галеру», «Скапен дирижирует» [там же, р. 1374].

Как верно заметил в своем исследовании И. Морали, игровое пространство «Превознесения Скапена» выстроено по излюбленной Клоделем многоуровневой модели [1, р. 261]³. Люк в потолке означает, помимо обыкновенного доступа на чердак, театральные «небеса», то есть колосники, и небеса в самом обобщенном и даже религиозном смысле. Подпол, сценический «низ» необходимы для фарса. Свисающая с колосников веревка с крюком на конце соединяет все три уровня.

Важнейшая функция в этой пьесе о театре отведена самым что ни на есть традиционным аксессуарам: палке (которую во Франции на театральном жаргоне называют «мольер») и мешку (превращенному в символ фарса еще самим Буало, который поместил в него не Скапена, а самого Мольера!): «Был бы мешок, а Жеронта, чтобы посадить в него, мы всегда раздобудем» [5, р. 1368]. Многократно обыгрывается веревка, свисающая сверху, которая позволяет актеру овладеть третьим измерением — высотой, а значит, избавиться от сил «тривиального» земного тяготения. Крюк на ее конце трактуется как «якорь спасения».

Жеронт. Ну?

Скапен. Мне пришла в голову одна идея.

Жеронт. Полагаюсь на тебя.

Скапен. Небо вдохновит меня!

Жеронт. Да уж, конечно!

*(Скапен свистит на колосники и делает знаки.
Медленно спускается крюк на конце веревки.)*

А это еще что такое?

Скапен. Ангел.

Жеронт. Я вижу только крюк.

Скапен. Якорь спасения!

Жеронт. Издеваешься?

Скапен. Посланец небес нам во спасение!

Жеронт. Я не понимаю.

Скапен. Сюда идут! Сюда идут! Быстрее, быстрее! В мешок!
В мешок! [там же, р. 1370–1371]

Клодель, католический драматург, никогда не позволяет зрителю забыть или усомниться в том, что в любой межчеловеческой коллизии может проявиться сверхъестественное. Религиозная природа его театра ощутима и в этом фарсе: в первой строке предисловия к «Превознесению Скапена» автор вспоминает о самом высоком образе своей драматургии, о Жанне д'Арк на костре⁴. «Связанные руки, торящие крестное знамение» [там же, р. 1337], трагический визуальный образ, с которого началось создание этого произведения, по мнению автора, обладает такой же творческой энергией, как и «другой визуальный образ... Висящая веревка. Веревка? Простите! Мы же в театре, где запрещены какие бы то ни было намеки на ту невидимую и священную нить, которая дает старт нашему блистательному соперничеству с реальностью» [там же].

Клодель заимствовал из комедии Мольера только отдельные действенные эпизоды, разорвав сюжетные связи между ними и заменив их иными, чисто игровыми соединительными элементами. Из действия изъята за ненужностью столь важная для Мольера тема любви. По существу, отсутствуют женские образы, одна Зербинетта в облике потасканной судомойки время от времени подает реплики партнерам. Но в центре всего происходящего постоянно находится объект «восхищения» — Скапен, наделенный, помимо всего прочего, способностью общаться и со сценической, и с внесценической реальностью, в понимании автора — с высшими силами. Раз-

вязка вовсе далека от мольеровской (в свою очередь, восходящей к античному первоисточнику, к Теренцию): у Клоделя не состоялось счастливого соединения молодых влюбленных. Вместо этого в финале у него происходит чудесное «вознесение» Скапена с планшета сцены — под колосники, а может, и прямо на небеса, на луну.

«Превознесение Скапена» — образец театральной игры, возведенной в абсолют, где лиризм проявляется на сверхсюжетном уровне, это «чистый фарс», который для Клоделя, как он многократно подчеркивал, и есть «крайняя форма лиризма». В этой маленькой пьесе, не претендующей на серьезные обобщения, мы обнаруживаем переключки с самыми разными театральными традициями — и античной, и романтической (прежде всего с пародийными комедиями Л. Тика), и с современной автору интеллектуальной драмой, и с его собственной концепцией религиозного театра, и, безусловно, с великой традицией мольеровской комедии, жизнеспособность которой получила здесь доказательство «от противного». Клоделевская версия «Скапена» может представлять интерес и для отдельной истории мольеровских интерпретаций в драматургии XX века, которой принадлежат такие известные произведения, как «Полоумный Журден» (1932) М.А. Булгакова и «Парижский экспромт» (1937) Ж. Жироду.

Примечания

¹ Можно выделить главу, посвященную этой пьесе, в монографии И. Морали, посвященной театральной специфике малых жанров клоделевской драматургии [2, р. 259–273]. В статьях швейцарской исследовательницы, известного специалиста по творчеству Клоделя А. Вебер-Кафлиш рассматриваются различные литературные параллели этого «Скапена», в частности, с произведениями Гуго фон Гофманстала [см. 3; 4].

² Театр Комеди Франсез, который во Франции часто называют просто «Французский Театр», был организован в 1680 году, после смерти Мольера.

³ Сцену, имеющую несколько уровней, Клодель оценил как наиболее соответствующую своим замыслам еще на раннем этапе творческой деятельности, когда соприкоснулся с режиссерскими и сценографическими новациями А. Аппиа в экспериментальном театре в Хеллерау (1913).

⁴ В драматической поэме «Жанна д'Арк на костре» (1934), положенной на музыку А. Онеггером, также имеют значение элементы комического, например, превращение властителей судеб Франции и Жанны в карточные фигуры.

Список литературы

1. *Claudé P.* Journal II. Paris, Gallimard, 1969. 1364 p.
2. *Moraly Y.* Claudel metteur en scène: La frontière entre les deux mondes. Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 1998. 363 p.
3. *Weber-Caflisch A.* Scapin: de Molière à Claudel // Les formes de la réécriture au théâtre. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2006. pp. 179–190.
4. *Weber-Caflisch A.* «Le Ravissement de Scapin» (2011) [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.paul-claudel.net/oeuvre/le-ravissement-de-scapin>.
5. *Claudé P.* Théâtre II. Éd. revue et augmentée. Paris, Gallimard, 1989. 1556 p.
6. *Petit J., Kempf J.-P.* Préface // Claudé P. Mes idées sur le théâtre. Paris: Gallimard, 1993. pp. 7–19.
7. *Буало Н.* Поэтическое искусство / Пер. Э.Л. Линецкой. М.: ГИХЛ, 1957. 232 с.

References

1. *Claudé P.* Journal II. Paris, Gallimard, 1969. 1364 p.
2. *Moraly Y.* Claudel metteur en scène: La frontière entre les deux mondes. Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 1998. 363 p.
3. *Weber-Caflisch A.* Scapin: de Molière à Claudel // Les formes de la réécriture au théâtre. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2006. pp. 179–190.
4. *Weber-Caflisch A.* «Le Ravissement de Scapin» (2011) Available at: <http://www.paul-claudel.net/oeuvre/le-ravissement-de-scapin>
5. *Claudé P.* Théâtre II. Éd. revue et augmentée. Paris, Gallimard, 1989. 1556 p.
6. *Petit J., Kempf J.-P.* Préface // Claudé P. Mes idées sur le théâtre. Paris: Gallimard, 1993. pp. 7–19.
7. *Bualo N.* Poeticheskoye iskusstvo / Per. E.L. Linetskaya [Boileau N. L'art poétique, trad. by E.L. Linetskaya]. Moscow, State Publishing House of Literature, 1957. 232 p. (In Russian)

Данные об авторе:

Некрасова Инна Анатольевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург). E-mail: nekrossova-inna@mail.ru

ORCID 0000-0002-4324-4617

Data about the author:

Nekrasova Inna — Dr. habil. of Arts, professor of The Department of Foreign Art of Russian State Institute of Performing Arts (Saint Petersburg). E-mail: nekrossova-inna@mail.ru

ORCID 0000-0002-4324-4617

Е.Г. Хайченко

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

ДРАМА ОЖИДАНИЯ
(Пять фрагментов на тему драматического действия)

Статья вторая

Аннотация: Автор статьи на материале пьес О. Бальзака, М. Метерлинка, С. Беккета, Т. Стоппарда и Г. Пинтера анализирует особенности категории действия в драме ожидания, которая характеризуется невыраженностью сюжета, отсутствием привычного движения фабулы, где внешнее действие сведено до минимума, а персонажи обезличены и десоциализированы.

Ключевые слова: драма, действие, ожидание, молчание, ситуация, небытие, С. Беккет, Т. Стоппард, Г. Пинтер.

E. Khaitchenko

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

DRAMA OF WAITING
(Five fragments on the theme of dramatic action)
Second article

Abstract: Based on the plays of O. Balzac, M. Maeterlinck, S. Beckett, and H. Pinter, the author explores the change in the dramatic action nature and the “drama of waiting” birth, in which there is no said plot and habitual development of actions. External action is reduced to the minimum, and the characters are deprived of their biography, their specific position in society and the right to be a character.

Key words: drama, action, waiting, silence, situation, nonbeing, Beckett, Stoppard, Pinter.

Розенкранц. С какой стороны мы
пришли? Я потерял ориентацию.
Гильденстерн. Единственный
вход: рождение, единственный
выход — смерть.

Т. Стоппард.

«Розенкранц и Гильденстерн мертвы»

Появившуюся в 1966 году пьесу Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» традиционно рассматривают как парафраз на тему двух произведений: «Гамлета» У. Шекспира и «В ожидании Годо» С. Беккета. Великую трагедию Шекспира драматург разбирает, как конструктор, чтобы собрать из нее свою собственную пьесу. Помимо использования канонического текста трагедии, который, по словам одного из героев, «известен каждой собаке», Стоппард визуализирует то, о чем герои Шекспира только говорят, например, визит Гамлета в комнату Офелии или нападение пиратов на корабль, везущий принца в Англию. В финале он вплетает в шекспировские монологи собственные строки. Но главный драматургический прием состоит в том, чтобы изменить саму оптику восприятия известного сюжета, приближая к нам то, что происходит на втором и даже третьем плане, и уводя в глубину сцены то, что составляет основной событийный ряд действия.

Герои пьесы — университетские друзья принца Розенкранц и Гильденстерн, «два человека, в костюмах елизаветинской эпохи», как и герои Беккета, согласно ремарке автора, «проводят время в местности, лишенной каких бы то ни было характерных признаков» [1, с. 7]. Но, в отличие от Владимира и Эстрагона, они существуют в пространстве литературного текста, неумолимо направляющего движение их судеб. Для них с самого начала и распорядок действий известен, и конец пути неотвратим. Правда, известен нам, зрителям, но не персонажам, которым только предстоит на глазах у публики в течение трех актов «жизнь прожить — не поле перейти». На этом и строится задуманная автором театральная игра.

Точкой отсчета в развитии сюжета становится прибытие героев в Эльсинор. Все, что случилось с ними до этого события,

покрыто мраком неизвестности. Это, по словам Гильденстерна, их «невспоминаемое прошлое». Ведь они — плод воображения Шекспира, не подарившего им более подробной жизненной истории. Как и герои Беккета, герои Стоппарда существуют только в настоящем. Другое дело, что и «настоящее» для них так же сомнительно и неопределенно, как для Владимира и Эстрагона. При всем сходстве между героями Беккета существует масса различий, о чем подробно пишет Мартин Эслин: «В постоянных словесных перепалках у Владимира и Эстрагона проявляются индивидуальные черты. Владимир более практичен. Эстрагон же претендует на роль поэта. Реакция Владимира противоположна: ему нравится все привычное. Эстрагон ветреник, Владимир постоянен. Эстрагон — мечтатель, Владимир не может слышать о мечтах. У Владимира зловонное дыхание, у Эстрагона воняют ноги. Владимир помнит прошлое, Эстрагон мгновенно все забывает. Эстрагон любит рассказывать веселые истории, Владимира они выводят из себя. Владимир надеется, что Годо придет, и их жизнь изменится. Эстрагон к этому относится скептически и иногда забывает имя Годо. <...> Несходство темпераментов приводит к бесконечным перебранкам, и они то и дело решают разойтись. Они дополняют друг друга и потому зависят друг от друга и обречены никогда не расставаться» [2, с. 50–51].

В пьесе Стоппарда индивидуальные различия между героями, напротив, нарочито стерты. Не только окружающие: король, королева, Гамлет, — постоянно путают их, называя Розенкранца Гильденстерном и наоборот, но и сами они порой не в состоянии запомнить, кто есть кто:

Розенкранц. Мое имя Гильденстерн, а это — Розенкранц.

Гильденстерн делает ему замечание.

(Без смущения.) Виноват, его имя Гильденстерн, а Розенкранц — это я [1, с. 19].

Разве что Розенкранц более удачлив, ведь он постоянно выигрывает у Гильденстерна в орлянку, с чего, собственно, и начинается пьеса Стоппарда. И хотя Гильденстерн пытается найти рациональное объяснение этой ситуации, применяя к ней то закон средних чисел, то закон сокращения прибылей, в сущности, она для них так же необъяснима и иррациональна,

как все, что с ними происходит. Игра в орлянку — это не просто способ провести время, которое, по их мнению, «остановилось намертво», но и символ их грядущих судеб. «Я не в силах считать нас самих чем-либо большим, чем парой золотых с орлом и решкой», — замечает Гильденстерн [там же, с. 14].

Герои Стоппарда еще в большей степени, чем герои Беккета, лишены подробной психологической прописки, они — не характеры в привычном смысле слова и целиком и полностью зависят от сюжета. Поэтому им, в высшей степени, присуще чувство тревожности, настороженности, неуверенности в себе, проистекающие из незнания того, куда, в конечном счете, заведет их эта фабула. Они словно ощупью пытаются пробраться в темноте, не понимая направления общего движения.

Гильденстерн. Но мы не знаем, что происходит. И что нам с собой делать. Мы не знаем, как нам поступать [там же, с. 60].

Отсюда желание порепетировать, заранее проиграть то, что должно произойти, будь то их первое свидание с Гамлетом, объяснение с ним после убийства Полония или грядущая встреча с английскими властями, в руки которых они должны передать обреченного на смерть принца.

Как и в самом «Гамлете» Шекспира, тема театра и актерства занимает существенное место в драме Стоппарда. Бродячие актеры трижды появятся на сцене в этой пьесе. Сначала они нарушают одиночество героев, предлагая сыграть для них пьесу, полную крови, любви и риторики (ведь актеров нет без зрителей), затем, как того и требует трагедия Шекспира, дают представление убийства Гонзаго в Эльсиноре и, наконец, в третьем акте, что является открытием Стоппарда, сопровождают Гамлета, Розенкранца и Гильденстерна в их путешествии в Англию на корабле.

Актеры — своеобразные посредники между королевской датской сценой и слугами просцениума — Розенкранцем и Гильденстерном. С последними у них немало общего. «Мы актеры... мы отказались от самих себя, как требует наша профессия, — уравновесив это дело мыслью, что кто-то на нас смотрит», — признается главный актер [там же, с. 58]. Отказавшись от себя, они так же мучаются в попытках слиться со

своими персонажами. «Мы все время работаем в одних и тех же костюмах, и они, знаете, часто забывают, кого именно надо играть», — жалуется предводитель труппы на своих собратьев [там же, с. 70]. Тем не менее в их гардеробе есть костюмы всех главных персонажей пьесы, включая Розенкранца и Гильденстерна, а их представления становятся отражением не только того, что уже произошло (убийство Гонзаго — убийство старого Гамлета), но и того, что скоро сбудется, — грядущей гибели шпионов-соглядатаев.

Театральность показанной на сцене ситуации постоянно обыгрывается драматургом. Весь мир для него — это повозка Фесписа. Не случайно в фильме, снятом им по пьесе в 1990 году, фургон бродячих актеров мгновенно трансформируется в сцену, заполняющую собою весь экран. В представлениях бродячих артистов Роз и Гил, как именует их драматург, хотят найти то, чего так не хватает им в реальной жизни. «Я хочу хорошую историю — с началом, серединой и концом», — замечает Розенкранц. «Я предпочел бы искусство как зеркало жизни. Если тебе не все равно», — дополняет Гильденстерн [1, с. 75]. Проблема в том, что саму реальность нельзя назвать реалистической, а потому и жизнь, выстроенная Стоппардом в его пьесе, развивается по законам театра, и Розенкранц и Гильденстерн в ней только персонажи. Как результат, их поведение на сцене эксцентрично, что проявляется, прежде всего, в речи персонажей. Их диалог — обмен короткими репликами, похожими на легкие уколы шпаги и не способными что-либо прояснить.

Гильденстерн. А? (*К Розенкранцу.*) Почему?

Розенкранц. Именно.

Гильденстерн. Именно — что?

Розенкранц. Именно почему.

Гильденстерн. Что именно почему?

Розенкранц. Что?

Гильденстерн. Почему?

Розенкранц. Что почему, собственно?

Гильденстерн. Почему он безумен?

Розенкранц. Понятия не имею [там же, с. 62].

Охотясь за принцем Гамлетом, они уподобляются двум злокозненным, но и наивным клоунам, разыгрывающим

перед публикой свои нехитрые репризы. Скажем, в сцене, когда, связав свои ремни, они пытаются с их помощью устроить для Гамлета засаду, в результате чего у Розенкранца, естественно, падают штаны. Или в сцене, когда по приказу короля они ищут Гамлета, убившего Полония.

Гильденстерн. Отлично — ты идешь в эту сторону, я — в ту.

Розенкранц. Ладно.

Идут к разным кулисам. Розенкранц останавливается.

Нет.

Гильденстерн останавливается.

Ты иди в ту, а я — в эту.

Гильденстерн. Отлично.

Идут навстречу друг другу. Расходятся. Розенкранц останавливается.

Розенкранц. Погоди минутку.

Гильденстерн останавливается.

Я думаю, надо держаться вместе. Может, он небезопасен.

Гильденстерн. Разумно. Я пойду с тобой.

Гильденстерн идет к Розенкранцу, минует его. Розенкранц останавливается.

Розенкранц. Нет, я пойду с тобой.

Гильденстерн. Ладно.

Они поворачивают, идут через сцену к другой кулисе. Розенкранц останавливается. Гильденстерн тоже.

Розенкранц. Я пойду с тобой, но в мою сторону.

Гильденстерн. Отлично.

Опять поворачивают и идут через сцену. Розенкранц останавливается. Гильденстерн тоже.

Розенкранц. Слушай, мне пришло в голову. Если мы оба уйдем, он может прийти сюда. Глупо получится, а?

Гильденстерн. Прекрасно — я остаюсь, ты — идешь [там же, с. 81–82].

У профессиональных актеров есть одно существенное преимущество перед их зрителями — актерами, поневоле втянутыми в это представление. Они, как утверждает их предводитель, всё знают о смерти, ведь им постоянно приходится на сцене умирать, и им это удается лучше всего: «Они умирают героически, комически, иронически, медленно, бы-

стро, отвратительно, очаровательно и, наконец, на котурнах» [там же, с. 77]. Вопрос о смерти, так же как у Метерлинка или Беккета, оказывается главным в этой пьесе. Ведь само ее название «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» говорит о том, что ее герои нежизнеспособны уже с самого начала. Их участие в событиях шекспировской трагедии — лишь пассивное движение навстречу смерти, поэтому по ходу действия они постоянно обращаются мыслью к неизбежному. «Единственный вход: рождение, единственный выход — смерть», — замечает Гильденстерн [там же, с. 36]. «...Мы, должно быть, рождаемся с предчувствием смерти. Прежде чем узнаем это слово, прежде чем узнаем, что существуют вообще слова, являясь на свет, окровавленные и визжащие, мы уже знаем, что для всех компасов на свете есть только одно направление, и время — мера его», — дополняет его Розенкранц [там же, с. 65–66]. Причем если в начале действия Розенкранцу и Гильденстерну кажется, что у них еще есть варианты, что, если быть осторожными и следовать инструкциям, то все будет в порядке, то к финалу второго акта ощущение обреченности уже сковывает их.

Г и л ь д е н с т е р н (*сломлен*). Мы заехали слишком далеко. Теперь только сила инерции управляет нами; и мы просто дрейфуем в сторону вечности, не рассчитывая ни на отсрочку, ни на объяснение [там же, с. 112].

На протяжении всей пьесы они упорно называют себя зрителями происходящего, не понимая, что уже втянуты в игру. История Гамлета, принца датского, и их собственное в ней участие, словно пазл, постепенно складывается перед ними, и только в третьем акте Розенкранц решится подвести итог.

Р о з е н к р а н ц. Ситуация, как я понимаю, следующая. Мы, Розенкранц и Гильденстерн, знакомые с ним от молодых ногтей, были разбужены человеком в седле, вызваны и прибыли, получили инструкцию выяснить, что с ним стряслось, и доставить кой-какие развлечения вроде пьески, которая была прервана в некотором беспорядке из-за каких-то там нюансов, которые нам непонятны, что произвело в конечном счете сильное — чтоб не сказать убийственное — впечатление на Гамлета, которого мы, в свою очередь, сопровождаем теперь Англию. Для его же пользы. Так. Теперь все на своих местах» [там же, с. 102–103].

Однако кажущаяся упорядоченность этого сюжета не спасет Розенкранца и Гильденстерна от сомнений и вопросов.

Взгляд на Шекспира через призму Беккета — в английском театре 60-х годов явление достаточно распространенное, во многом спровоцированное изданием на английском языке книги польского шекспироведа Я. Котта «Шекспир — наш современник» (1964), одна из глав которой называется «“Король Лир”, или Эндшпиль». Проводя параллель между трагедией Шекспира и драматургией Беккета, Я. Котт утверждает, что важнейшим свойством нового театра, который может быть назван антитеатром, становится гротеск. Гротеск, по его словам, «это прежняя трагедия, написанная заново и иначе... Трагическое и гротескное видение мира словно бы складывается из тех же элементов. В трагическом и гротескном мире ситуации навязаны, принудительны, неотвратимы. Свобода выбора и решения вплетена в эту принудительную ситуацию. В этой навязанной и принудительной ситуации и трагический герой, и гротескный персонаж равно проигрывают свое сражение с абсолютом. Поражение героя трагедии — подтверждение и признание абсолюта, поражение гротескного персонажа — высмеивание абсолюта и его дискредитация, превращение абсолюта в слепой механизм, в подобие автомата. В результате высмеянным оказывается не только палач, но и жертва, которая поверила в справедливость палача, которая сделала из палача абсолюта, которая освятила палача, поскольку сама себя признала жертвой» [3, с. 130].

Кажется, что эти строки написаны о персонажах пьесы Стоппарда. Лишь в последней сцене, когда выясняется, что принц бежал, подменив письмо и отправив их таким образом прямою на эшафот, Гильденстерн вдруг замечает: «...Должно быть, был момент, тогда, в самом начале, когда мы могли сказать — нет» [1, с. 117]. Так, в отличие от Беккета, Стоппард, пусть гипотетически, еще оставляет за своими героями право на поступок, и вопрос о свободе выбора («Быть или не быть?») по-прежнему является здесь главным. Правда, в отличие от Гамлета, сознательно делающего свой выбор в пользу смерти («Не сейчас, так потом, не потом, так сейчас»), Розенкранц и Гильденстерн мертвы еще до начала действия

пьесы и не только потому, что Шекспир определил движение их судеб.

В фильме «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» режиссер Т. Стоппард многократно умножает театральную реальность. Бродячие актеры разыгрывают сюжет «Гамлета» и как драматический спектакль, и как пантомиму, и в виде кукольного представления. Условность театра защищает персонажей от реального кровопролития. Кинжал с уходящим внутрь лезвием и возможность раскланяться перед публикой, талантливо на сцене умерев, — привилегия актера, подчеркивает он. Что касается основных участников сюжета, то в финале они просто исчезают, растворяются в небытии.

* * *

Истинно говорю вам, пекитесь о мертвых тем попечением, какого сами ищите ныне, в вашей, как вы ее называете, жизни.

Г. Пинтер «На безлюдье»

Герои пьесы Г. Пинтера «На безлюдье» (1974) — не театральные персонажи и не условные фигуры, лишённые индивидуальных черт. Да и завязка действия здесь вполне конкретна. Херст и Спунер — мужчины за шестьдесят по воле автора встречаются на северо-западе Лондона в Хампстедском парке, в результате один из них приглашает другого к себе в гости. Собственно говоря, главное событие, встреча, происходит еще до начала действия. В самой же пьесе ничего существенного так и не случится. Время ее действия — с вечера до полудня следующего дня. Место действия — гостиная в доме Херста, человека благополучного и респектабельного. Поношенный костюм его гостя Спунера говорит о том, что ему, в отличие от Херста, не очень повезло. То, что сблизает двух новоявленных друзей, это пристрастие к алкоголю. Основной тип движения персонажей в этой пьесе — от серванта, где расположен бар, к креслу и обратно. Спунер пьет виски, Херст предпочитает водку. Спунер многословен, считая, по-видимому, что вести беседу — главная обязанность гостя. Херст от-

вечает ему довольно односложно, пользуясь привилегией хозяина. Вот и все предлагаемые обстоятельства.

В пьесе Г. Пинтера нет ни завязки, ни развязки, есть только ситуация, заданная с самого начала и не разрешающаяся вплоть до самого конца. Единственным псевдособытием в этой пьесе можно считать возвращение в дом слуг Херста, Фостера и Бриггса, которые, подобно Поццо и Лаки, нарушают не слишком стройное общение героев. Они развязны и агрессивны, привыкли помыкать своим хозяином (своего рода парафраз на тему раннего сценария Пинтера к фильму «Слуга» с Дирком Богардом в заглавной роли). Однако появление слуг, один из которых именуется литературным секретарем Херста, ни на взаимоотношения Херста и Спунера, ни на главную тему пьесы существенно не повлияет. Ведь и до их прихода, и после их появления, то есть на протяжении всей пьесы, Херст и Спунер ощущают себя, словно на безлюдье.

Наиболее часто повторяющиеся ремарки в пьесе — «пауза», иногда «долгая пауза» — неизбежно наводят нас на мысль, что действие в этой драме совершается через диалог, где слова обретают смысл лишь благодаря молчанию, их окружающему. Реальность в пьесе Пинтера реалистична только на уровне бытового антуража. Содержание пьесы лежит за пределами ее вяло развивающегося событийного ряда. Пружина действия — это внутренняя жизнь Херста и Спунера, чье сознание затуманено и возрастом, и алкоголем, но порой озаряется яркими вспышками воспоминаний, обжигающей правдой уже не существующей реальности. «Бессознательное, структурированное как язык» (Ж. Лакан) определяет природу действия в этой драме. «...Если утратишь сторонний взгляд на вещи, то игра уже не стоит свеч, забудь о ней и помни только, что кругозор твой спасает отдаление, причем отдаление в лунном свете, и достаточное отдаление», — говорит об этом Спунер [4, с. 400].

По воле автора оба героя этой пьесы имеют отношение к поэзии. По словам слуг Херста, их хозяин — преуспевающий поэт, эссеист и критик. По крайней мере, был таким в недавнем прошлом. Со Спунером дело обстоит сложнее. Кто он? «В промежуток веточек подглядчик», наблюдающий жизнь сквозь ли-

ству деревьев Хампстедского парка? Или человек, собирающий со столиков пивные кружки в кабаке на Меловой Ферме, как характеризует его Бриггс? Сам Спунер говорит, что он поэт, наставник молодежи, член редколлегии недавно основанного поэтического журнала. Однако его потертость и помятость красноречиво свидетельствуют о его одиночестве и неприкаянности. Не случайно, в финале он так навязчиво и страстно предлагает позаботиться о Херсте в качестве его секретаря.

Несмотря на обилие слов коммуникации между героями не возникает. Каждый из них ведет свою собственную партию и пытается навязать собеседнику свои собственные правила игры. Драматургический язык Пинтера ассоциативен, связан со смежными искусствами. В диалогах Херста и Спунера есть и текучая изменчивость мимолетных впечатлений, близкая импрессионизму, и монтажные переходы, заставляющие вспомнить о кинематографе. Композиция пьесы полифонична, она построена на сочетании и движении не столько сюжетных линий, сколько голосов, которые звучат мажорно лишь тогда, когда уходят в мир давно минувших впечатлений. Воспоминания героев не последовательны, они вспыхивают неожиданно, раз за разом уводя нас в иную, ирреальную реальность. Словно кадры старой кинохроники, возникают перед нами венгерский эмигрант, приезжий из Парижа, с которым Спунер когда-то выпивал, чаепитие на лужайке у его дома, рыбалка в Амстердаме или деревенская церковь, где бывал когда-то Херст. Воспоминания, как живительная влага, омывают этот крошечный житейский островок, на котором два то ли состоявшихся, то ли не очень состоявшихся поэта переживают тот короткий миг, который отделяет их от вечности.

Херст. На безлюдье... там все неподвижно... там нет перемен... и возраста нет... и все пребывает... вовеки... в оледенелом безмолвии [4, с. 410].

Единственной альтернативой этому ледяному безмолвию становится фотоальбом Херста, где по-прежнему живет его юность, со страниц которого по-прежнему улыбаются близкие ему люди, «хотя и... преломленные светом, хотя и подвластные... освещению» [3, с. 418]. Игра в прошлое — вот что по-настоящему занимает хозяина respectable дома. И

пускай, говоря о годах, проведенных в Оксфорде, он безбожно путает имена и приписывает Спунеру ту роль, которую тот никогда не исполнял, его гость безоговорочно принимает правила игры, проявляя в ней и истинность страстей, и правдоподобие чувствований, хотя и не без легкого брехтовского остранения.

Слова о безлюдье, окружающем героев (No Man's Land), прозвучат со сцены дважды. Сначала в первом акте их проносит Херст, затем под занавес, в завершении всей пьесы, их повторяет Спунер. Слова все те же, изменилась пунктуация.

С п у н е р. Вы на безлюдье. Там все неподвижно, там нет перемен, и возраста нет, и все пребывает вовеки, в оледенелом безмолвии [4, с. 451].

Поменяв многоточия на точки, драматург придает новую тональность этому высказыванию, меняет его эмоциональную окраску, а следовательно, и смысл. Может быть, не так уж заблуждался Херст, говоря о том, что «ряд вопросов... сегодня будет разрешен». К финалу пьесы вопросов больше нет, осталось только угасание двух жизней, фотоальбом и медленное затемнение.

В 1966 году Ж.-П. Сартр выступил с докладом «Миф и реальность театра», в котором определил природу новой театральности как результат трех отказов: от психологизма, от интриги и от реализма. Отвергая интригу как результат специальных усилий драматурга, Сартр настаивал на том, что в современном театре интрига задана априори — это краткость земного существования людей, которая и становится отныне единственным театральным материалом. Начавшаяся на рубеже XIX — XX веков реформа театрального искусства, связанная с рождением новой европейской драмы и появлением профессиональной режиссуры, сказалась на всех элементах, драму образующих, и, прежде всего, на природе драматического действия, дав жизнь такому направлению в драматургии, как драма ожидания. В теории драмы действие (ведь слово «драма» означает действие) традиционно рассматривалось как целенаправленное развитие событий, как категория, тесно связанная с такими составляющими драматического произведения как «сюжет» и «фабула». В драме ожидания нет

четко выраженного сюжета, привычного движения фабулы (экспозиция — завязка — кульминация — развязка). Внешнее действие сведено до минимума, а если развивается, то где-то на обочине главного сюжета. Персонажи пьесы либо погружены в себя, либо, напротив, из страха остаться наедине с собой заполняют свое существование массой бессмысленных движений. Нередко они лишены собственного имени, биографии, положения в социуме и даже права на характер, который «вытравлен», по меткому выражению Я. Котта.

Приоритетным в такой драме становится соотношение героя и пространства, как правило, замкнутого, даже если оно и распахнуто вовне. (Вспомнить хотя бы, как героиня драмы Пинтера — Херст задергивает шторы, прячась от проникающего в комнату утреннего света.) Время для героев этой драмы словно зависло, остановилось, а если движется, то исключительно по замкнутому кругу. Финал драмы ожидания, как правило, запрограммирован с самого начала. Единственное, что всерьез занимает мысли персонажей, — это рефлексия по поводу рождения и смерти.

На первый взгляд, ситуация ожидания кажется принципиально бездейственной. Герои не строят интриг, не пускаются на хитрости, не устраивают ловушек для соседей, как это делал когда-то в комедии Бальзака Меркаде. Они вообще не преследуют каких бы то ни было конкретных целей: богатство, власть, слава, страсть — все это не для них. Действующие лица драмы ожидания вырваны из пресловутой обыденности, погружены в себя, но в то же время они тотально зависимы от внешних обстоятельств, а потому не совершают видимых поступков, их цели — весьма расплывчаты и редко достижимы. Напряженность ожидания находит выражение, прежде всего, в их речи. Словесное действие, которому принадлежит и молчание, становится здесь главным инструментом драматурга.

«Действие является наиболее ясным раскрытием человека, раскрытием, как его умонастроения, так и его целей. То, что человек представляет собою в своей глубочайшей основе, осуществляется лишь только посредством действия», — писал когда-то Гегель [5, с. 227]. Слова эти не утратили своего значения

и применительно к драме XX столетия. Ведь отказ драматургов от изображения ярких событий, целенаправленных действий, активных поступков персонажей тоже есть способ раскрытия их внутреннего мира и места, занимаемого ими в универсуме.

Список литературы

1. *Стоппард Т.* «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» и другие пьесы : пер. с англ. СПб.: Азбука, 2000. 312 с.
2. *Эсслин М.* Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 527 с.
3. *Котт Я.* Шекспир — наш современник / пер. с пол. В. Климовского. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. 351 с.
4. *Пинтер Г.* Коллекция: пьесы / пер. с англ.; вступ. ст. Ю. Фридштейна. СПб.: Амфора, 2006. 559 с.
5. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. М.: Искусство, 1968—1971. Т. 1. 330 с.

References

1. *Stoppard T.* Rozenkranc i Gildenstern mertvy i drugie pyesy [Rosencrantz and Guildenstern are Dead]. St. Petersburg, Azbuka, 2000. 312 p. (In Russian).
2. *Eisslin M.* Teatr absurda [Theatre of the Absurd]. Saint Petersburg, Baltiyckiye sezony, 2010. 527 p. (In Russian).
3. *Kott Y.* Shekspir — nash sovremennik [Shakespeare is our contemporary]. St. Petersburg, Baltiyckiye sezony, 2011. 351 p. (In Russian).
4. *Pinter H.* Kolleksiya. St. Petersburg, Amfora, 2006. (In Russian).
5. *Hegel G.W.F.* Estetika: v 4 t. [Aesthetics : in 4 volumes] Moscow, Iskustvo, 1971. V. 1. 330 p. (In Russian).

Данные об авторе:

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

ORCID 0000-0002-4324-4617

Data about the author:

Khaychenko Elena – Dr.habil. of Arts, professor, Department of History of the World Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). E-mail: ekhaychenko@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9362-5717

Е.А. Дунаева

*Театральный институт имени Бориса Щукина,
Москва, Россия*

ЖАН АНУЙ – ЛАУРЕАТ ПРЕМИИ БАЛАГАНА

Аннотация: В статье рассматривается творческая биография Жана Ануя, «хорошо известного незнакомца» в отечественном театре. Его творчество развивалось на фоне самых трагических событий XX века, являлось камертоном для французского интеллектуального театра ушедшего столетия.

Ключевые слова: Ж. Ануй, интеллектуальный театр, французская комедия XX века, премия «балагана».

E. Dunaeva

*The Boris Shchukin Theatre Institute,
Moscow, Russia*

JEAN ANOUILH – WINNER OF THE AWARD OF “FARCE”

Abstract: The article reviews the creative biography of Jean Anouilh, a “well-known stranger” in the Russian theater. His work developed against the backdrop of the most tragic events of the 20th century and was the tuning for the French intellectual theater of the last century.

Key words: J. Anouilh, intellectual theater, French comedy of the twentieth century, award of “farce”.

Жану Ануя через два года будет сто десять лет. Удивительно, ведь многим Ануй до сих пор продолжает казаться старшим современником. А так ли хорошо знаком нам автор хрестоматийных «Антигоны», «Жаворонка», да еще пары пьес... Большая часть его текстов на русский язык не переведена. Немногочисленные, посвященные драматургии Ануя исследования, рассматривают его в контексте французской литературы XX века, на фоне которой он не кажется ни классиком Клоделем, ни авангардистом Беккетом или Ионеско, ни изысканным стилистом Кокто. Расставленные по ранжиру авторы создают лишь иллюзию знания, мнимое понимание

общей культурной картины. Все меняется, когда слово начинает звучать с подмостков, когда образ рождается на глазах у публики. Театр торжествует над литературой, и люди театра знают цену этой победе. Ануй — некоронованный король подмостков!

Жан Ануй родился близ Бордо, в самом сердце Франции. Его детство проходило за кулисами маленьких провинциальных казино, где мать играла на пианино, таков был значительный приработок к ее жалованию учителя музыки. Жизнь театра с другой стороны сцены, жизнь кулис, жизнь маленьких актеров и музыкантов была знакома ему с детства. Именно на сцене ребенком Ануй открывал Мольера, Мариво, Мюссе. Это были не имена литературных классиков, которыми истязают в школах детей, это были авторы блестящих спектаклей, виртуозных диалогов, острых ситуаций, впечатывающихся в память реприз, по которым всегда можно узнать человека, влюбленного в сцену. В 1921 году он приезжает в Париж и поступает в коллеж Шапталь, где знакомится с нескладным долговязым пареньком, Жаном-Луи Барро. Однокашник Барро будет ему верным другом, а потом и режиссером его сочинений. Вместе они открывали новые имена: Пиранделло, Шоу, Клоделя.

«Зигфрид» Жироду в постановке Луи Жуве стал потрясением для 18-летнего юноши. Это был новый театр, совсем другая культура спектакля, говорившего со зрителем на актуальном режиссерском языке. Авторитет Луи Жуве признавали многие деятели театра. Вот что, к примеру, писал о нем Стрелер: «Луи Жуве я знал и как человека, и как деятеля театра. Ему я обязан мужеством, с которым принимаешь театр даже в его убожестве, театр “как повседневную работу”, а не как божественное искусство. Я научился у него любви к ремеслу и скромной гордости человека, который владеет своим ремеслом, и владеет им хорошо. Простая публика до сих пор говорит об актере, который прекрасно сыграл свою роль: “Он хорошо поработал”. Театр как человеческий труд. И еще я обязан Жуве острым чувством “преходящести” театрального искусства и тем, что у меня хватает мужества с этим смириться» [1, с. 76].

20-летний Ануй еще не мог так формулировать свое отношение к великому Жуве. Он был просто счастлив, когда Жуве предложил ему стать личным секретарем. Работа в рекламном

агентстве, знакомство и дружба с Жаком Превером, все это лишь фон жизни Ануя в то время. Главное — сцена.

Начало 30-х — это расцвет режиссеров Картеля, нового театра, противостоящего как Бульварам, так и академическому искусству Комеди Франсез. Там открывались удивительные истины: пьеса, текст важны не сами по себе, режиссер расширяет по канве слов узоры действия, и тогда острый смысл рождается в точке пересечения действия и слова. Театр должен освобождать дух человека. Из хаоса режиссер создает порядок. Он также и деспот... Жуже потом будет долго корить себя, что не разглядел страсть юного секретаря к театру.

Ануй сам покинул свой «рай». Он стал писать. В год по пьесе. Может быть, он был первым и последним настоящим экзистенциалистом, не кабинетным ученым, не человеком от литературы, не философствующим эстетом — он просто так жил. Он давно понял, что сущность предшествует существованию. Потому всегда действовал наотмашь, ломал все решительно, отвечал за себя сам, за признанием и славой не гнался. Она и пришла к нему с оглушительным успехом. 1937 год — Жорж Питоев ставит его пьесу «Путешественник без багажа». 190 раз играется спектакль при полных залах. Для Парижа это невероятно! Парижский зритель избалован, своих кумиров он забывает на следующий день, бросаясь искать новых. Но пьесы Ануя магнетически притягивали к себе режиссеров и зрителей, в них отражался дух предвоенной Франции. Режиссеры распадающегося Картеля ждали новых пьес Ануя.

Во время оккупации он продолжает писать, не поддерживая ни коллаборационистов, ни сторонников Сопротивления. Его, автора «Антигоны», одного из самых мужественных антифашистских спектаклей, поставленного Барсаком в 1943-м, долго будут упрекать в гражданской индифферентности. Глубоким потрясением для Ануя станет смертная казнь писателя и театрального критика Робера Бразийяка, сотрудничавшего с фашистскими властями. Тщетно Ануй пытался спасти своего приятеля и соратника по журналу «Я повсюду», вызывая праведный гнев соотечественников. Это были уже не литературные споры классиков экзистенциализма в послевоенной Франции.

Как и прежде, он писал по пьесе в год. Мишель Буке становится верным почитателем и постановщиком его пьес. Уже признанный мэтр французской сцены, Ануэй видит, как быстро и неизменно меняется театральный ландшафт. Он был одним из первых, кто приветствовал в 1953 году Беккета и Блена, посмотрев спектакль «В ожидании Годо». Он был свидетелем расцвета Авиньона и ТНП Вилара, он радовался блестящему взлету своего однокашника Барро.

В 1961 году, после провала своей пьесы «Подвал», он решает попробовать себя в режиссуре. Это был кризис? Острое понимание того, что наступают новые времена? С 1962-го по 1968-й он не пишет ничего. Именно в это время живая и безостановочно меняющаяся картина французского театра начинает застывать, движение начинает замедляться. Театр переносится со сценических подмостков в реальную жизнь. Начинается революция 1968 года.

Май 68-го кардинально поменял жизнь Франции. Так же радикально и непостижимо он отразился в судьбе великих актеров и режиссеров. Был изгнан из Одеона Барро. Был оплеван в Авиньоне Вилар... В 1968 году Ануэй пишет новую пьесу «Булочник, булочница и подмастерье». Для французов это название говорящее. Во всех школьных учебниках подробно описывается ход Великой французской буржуазной революции, все французы с детства знают, что Булочником, Булочницей и Маленьким подмастерьем в 1789 называли Короля, Королеву и дофина, тех, кто самой природой был назначен раздатчиком хлеба для народа. Ануэй написал пьесу про революцию?

С первых же реплик зритель попадает в изящный театральный, казалось бы, хорошо знакомый мир Ануэя. Молодая женщина в дезабилье перед зеркалом, прикалывая к голове шиньон, в гневе: с мужем постарела, и к парикмахеру нельзя идти непричесанной. Муж, сидя в ванне, тут же замечает: «Шарлотта! Не в восемь утра! Мы только в два часа ночи закончили!» Семейная склока бесконечна... Новая пьеса Ануэя, как и все его пьесы, укоренена в национальной театральной традиции. Знаток сцены и театральных законов Ануэй отлично знает, что единство времени, места и действия — те

самые законы, соблюдая которые можно выстроить замок на острие иглы. Меняется время, а люди остаются теми же.

Ануй сгущает, бесконечно концентрирует сценическую реальность. Пустое пространство сцены заполняют целые миры. Рядом с мужем, принимающим ванну, и совсем раздетой женой появляется элегантнейший кавалер с цветком в петлице — вообразимый любовник, посреди любовной сцены в банном полотенце появляется муж, замечая, что жена простудится. Он-то в данный момент существует только в обычной реальности, вовсе не догадываясь, что его жену зовут не Шарлотта, а Элоди, что она устраивает целые светские приемы с изысканными и невиданными угощениями. Его мир также наполнен образами прекрасных секретарш и поставленных, в конце концов, на место начальников. Время от времени по сцене пробегают индейцы — это уже из мира Тото, старшего сына Адольфа. Обычная парижская квартира вмещает в себя и темницу в Тампле, куда была заключена королевская семья во время революции, и кабинет директора Фермерского Общества За Развитие Цитрусовых. Ну что за болван этот директор, который не знает латыни! Все-таки нет ничего лучше настоящего классического образования. Но зачем оно Адольфу, который больше всего на свете боится потерять свое место? А если начать все сначала? Вскакывая с кровати, Адольф начинает искать свадебный наряд: он решил, он женится на девушке, которую любит, он согласен с тем, что будущего сына будут звать Шарль, что он будет учиться в Сан-Сире и у них будут эмалированные кастрюли. «Познакомься со мной», — рычит Шарлотта-Элоди, она чувствует себя одинокой и нелюбимой! Неужели, чтобы родители перестали ссориться, маленькая сестренка должна умереть, как у соседей, которые теперь живут тихо? — спрашивает у отца Тото. В его мечтах отец и мать — это Булочник и Булочница, а он сам и есть маленький Подмастерье.

Образы, как в калейдоскопе, сменяют друг друга. Жизнь, невыносимая жизнь с ее пошлостью и банальностью, сжирает человека. Он не хочет меняться, он хочет менять мир, переделывать окружающих, требовать от близких, совершать подвиги и революции в надежде, что от этого его жизнь переменится к лучшему. Он так и не усвоил и никогда не усвоит истину: суще-

ность предшествует существованию. Абсурд бытия непобедим идеями, даже самыми благородными. «Если бы кругозор твой был еще шире, — вызывает Адольф к жене, — если бы ты действительно все прочла, ты бы давно бросила своих Валери, Жидов и Клоделей, своих Кокто и всех этих молодых как бы глубоких авангардистов! Ты бы поняла, что, в конце концов, плохо написанные, с неуместными событиями и неоправданными встречами, словами, словами, словами, только словами вместо мыслей и чувств... только водевили, только они трагичны и похожи на настоящую жизнь!» [2]

Вот он, самый любимый зрителем, самый желанный в театре жанр. Он требует от актеров виртуозного мастерства, абсолютной психологической точности, остроты рисунка и оправдания любой самой невероятной ситуации. В героях водевиля каждый узнает себя. Ведь и он так же крутится, вертится, обманывает сам, обманывают его. Ануй сгущает оттенки жанра до трагического гротеска. Муж и жена погибнут от пуль краснокожих в ночном кошмаре Тото, и он услышит: «Твой отец был сильным и мужественным человеком. Твоя мать тоже была славная женщина. Они любили друга друга и страдали, как все мужчины и женщины, а теперь они умерли. Ты забудешь об их страданиях — таков закон, и станешь, в свою очередь, мужчиной» [там же].

Всю жизнь Ануй отказывался от любых премий и наград, почестей и официальных титулов. Единственной стоящей он считал премию Бригадье, которая был учреждена в 1960 году Ассоциацией театральных режиссеров. Премией людей «балагана», как именуется она в интеллектуальных кругах Франции, он был награжден в 1971-м.

Человек театра, Жан Ануй остался ему верен во всем, до конца. Сцена и воздаст ему...

Список литературы

1. Стрелер Дж. Театр для людей. М.: Радуга, 1983. 310 с.
2. Ануй Ж. Булочник, булочница и подмастерье / Пер. Алексей Коновалов-Луваль [электронный ресурс] //RuLit: Электронная библиотека. Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/bulochnik-bulochnica-i-podmastere-read-435154-28.html> На рус. яз.

References

1. *Strehler G.* Teatr dl'a ludey [Theater for people]. Moscow, Raduga, 1983. 310 p. (In Russian)
2. *Anouilh J.* Bulochnik, bulochnitsa I podmasterie [A bun, a bakery and an apprentice] Available at: <https://www.rulit.me/books/bulochnik-bulochnica-i-podmastere-read-435154-28.html> (In Russian).

Данные об авторе:

Дунаева Елена Александровна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой искусствоведения Театрального института имени Бориса Шчукина (Москва). E-mail: celimena@mail.ru
ID ORCID: 0000-0002-6510-755X

Data about the author:

Dunaeva Elena – Dr. habil. in Arts, professor, head of the Department of Arts of The Boris Shchukin Theatre Institute (Moscow). E-mail: celimena@mail.ru
ID ORCID: 0000-0002-6510-755X

Г. В. Титова

*Российский государственный институт
сценических искусств (РГИСИ),
Санкт-Петербург, Россия*

**МЕЙЕРХОЛЬД – ОСТРОВСКИЙ –
АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ. ГРАНИ СОПРЯЖЕНИЯ**

Аннотация: Данная статья – часть фундаментальной работы, посвященной диалогу художников разных эпох. Спектакли В.Э. Мейерхольда «Доходное место» (1923) и «Лес» (1924), в основу которых легли классические пьесы А.Н. Островского, рассмотрены сквозь призму «органической критики» А.А. Григорьева. Полифония мировоззренческих комплексов и художественных программ здесь неразрывно связаны с преемственностью традиций.

Ключевые слова: Русский театр, В.Э. Мейерхольд, А.Н. Островский, Ап.А. Григорьев, театральная критика, композиция.

G. Titova

*Russian State Institute of Performing Arts (RGSI),
Saint Petersburg, Russia*

**MEYERHOLD – OSTROVSKY – APOLLON GRIGORIEV.
FACE PAIRING**

Abstract: This article is a part of a fundamental work devoted to the cultural dialogue of masters from different epochs. Meyerhold's versions of "The Profitable Place" (1923) and "The Forest" (1924) by A.N. Ostrovsky are analyzed through the prism of "organic criticism" by Apollon Grigoriev. The polyphony of ideological complexes and artistic programs are inextricably linked with the development of traditions.

Key words: Russian theatre, V. Meyerhold, "Profitable place", "Forest", A. Ostrovsky, theatre criticism, A. Grigoriev, composition.

«Темный мир» А.А. Григорьева, в отличие от социально детерминированного «темного царства» Н.А. Добролюбова, «мир без света, без нравственных корней» [1, с. 227]. И такой

мир, по его убеждению, воплощен только в одной пьесе Островского — в «Доходном месте». Ибо чем, вопрошает он, «вы прошибете теорию комфорта Кукушкиной? Чем вы прошибете спокойствие души Юсова? Чем вы прошибете глубокое безверие Вышневого? Одним только: “колесом фортуны”!.. Тень Чацкого (это одно из высоких вдохновений Островского) проходит перед нами в воспоминаниях Вышневской о Любимове, и жалко перед этой тенью ее обмелевшее отражение — Жадов» [там же, с. 227–228]. «Островский в этой драме, — продолжал критик, — не тот разумно-спокойный и свободный поэт, у которого нет задних мыслей и которому привыкли мы поклоняться именно за это свободное и широкое творчество: другими словами, Островский — тирадами Жадова — принес тут дань так называемой “современности”, даже “благодетельной гласности” и прочему, что когда писана была пьеса, все мы, грешные, приветствовали с наивно-детским восторгом» [2, с. 293].

И хотя сам Островский с Жадовым определился не до конца¹, а герой «Доходного места» проповедует «благодетельную гласность» в основном своей жене Полине, от самой его фигуры возникает веяние нового времени, а не просто «обмелевшее отражение» Чацкого.

Надо сказать, что двойственное (а часто и отрицательное отношение к Жадову) характерно почти для всех высказываний современников о «Доходном месте». Даже Добролюбов не стал спорить с теми критиками, которые посчитали, что напрасно Островский «вывел представителем честных стремлений такого плохого господина, как Жадов». Хоть и назвал подобные обвинения «забавными». Добролюбов считал, что Островский в некотором роде сам задал «фальшивый тон в лице Жадова» [4, с. 26]. «С половины пьесы, — писал критик, — он начинает спускать своего героя с того пьедестала, на котором он является в первых сценах, а в последнем акте показывает его решительно неспособным к той борьбе, какую он принял было на себя» [3, с. 26]. Н. Г. Чернышевский, в свою очередь, считал, что лучше б все закончилось «нравственным падением Жадова» [4, с. 734]. П. В. Анненков, назвавший комедию «чудесной», писал в письме, что зря она начинается «пошлым

изображением благородного человека, который глупо кокетничает своим образованием», а кончается «пошлым примирением его с дурацкой женой...» [5, с. 704]. О заключенной, по его словам, между концом и началом «роковой необходимости взяточничества», речь впереди. На таком фоне григорьевское «обмелевшее отражение Чацкого» выглядит едва ли не комплиментом в адрес героя «Доходного места».

В 1923 году В.Э. Мейерхольд ставил «Доходное место» без оглядки на Григорьева². Ему на сей раз было просто некогда читать любимого критика: собственный юбилей (25-летие актерской и 20-летие режиссерской деятельности), только что открывшийся ТИМ, впереди — «Лес» (1924). Не то что экспликации «Доходного места» — никаких режиссерских комментариев к комедии. Все сведения о ее постановке — из критики. И все-таки кажется, будто Мейерхольд Григорьева читал, или они сообща «читали» Островского.

Как мог поступить с Жадовым Мейерхольд? На этот вопрос критика ни 20-х, ни 30-х годов не отвечает, «пропуская» Жадова. Попытался ответить на него К.Л. Рудницкий, связав режиссерскую концепцию «Доходного места» с эпохой наступившего НЭПа, трактованной в духе 60-х годов, — в «детскости» Полины, по его словам, «таилась надежда на силу добра, способную защитить Полинку (и зрителей вместе с ней) от натиска циничного денежного интереса». А «их мужья, бескомпромиссные, твердые идеалисты, были те же в сущности Жадовы». И Мейерхольд, думает Рудницкий, «на это сходство изящно и ловко намекнул. В четвертом акте, в сцене ссоры и объяснения с Полиной, его Жадов был в белой рубашке с отложным воротником в строгих почти спортивных брюках, — ни дать, ни взять, молодой человек начала 20-х годов, юное открытое лицо. Когда сцена кончалась капитуляцией Жадова, когда он уступал Полине и соглашался идти к дядюшке простить доходное место, вот тогда он облачался в форменный вицмундир и возвращался в XIX век» [6, с. 297].

С этим хотелось бы согласиться, если бы не последовавший спустя два года «Мандат» Николая Эрдмана, где был явлен совсем по-другому «одетый» молодой человек 20-х годов, которому позарез было нужно не «доходное место», а документ на

право существования. И Рудницкий глубоко чувствует эту действительно актуальную для 20-х годов дилемму молодого героя. Не случайно, описывая Гулячкина Э. Гарина, он спорит с Г.Н. Бояджиевым, одним из авторов выпущенной в 1963 году книги «Новаторство советского театра» [7]. «Меньше всего о Гулячкине, — убежден Рудницкий, — можно было сказать, что он выглядел “как бы вынесенным за скобку современности”» [6, с. 339]. А раз это так, раз «человек с лицом растерянным и взглядом смутным» был сразу узнаваем, раз «такого можно было встретить в любом московском переулке» и в зрительном зале ТИМа, где над Гулячкиным дружно смеялись «такие же, как он, растерянные, ошеломленные революцией люди» [там же], то аллюзия Жадова с современностью исключалась — ведь Г.Н. Бояджиев, не желавший видеть в Гулячкине современного героя, скорее всего, представлял его себе кем-то вроде Жадова «в белой рубашке с отложным воротником».

Почему-то кажется, что Мейерхольд вообще никак не «трактовал» Жадова. Даже то, что Жадова играл никому не ведомый ни до, ни после этой роли Т. Соловьев, — достаточное, на наш взгляд, тому подтверждение. Скорее всего, Жадов был просто оставлен режиссером при тексте Островского в рамках сюжета о «доходном месте». А значит, ему давался шанс быть пусть и «обмелевшим» отражением Чацкого.

Иное дело Юсов. Современники поздравляли Островского не просто с очередной, а с невиданной победой, и видели ее в том, в чем советские критики постановки Мейерхольда находили преодоление режиссером слабости старого театра времен Островского. «Вот Юсов, — писал Ю. Юзовский, — он на руку не чист, он сколотил всякими неправдами приличное состояние. Зато взгляните, как он добродушен, как мил, как отечески печется о своих подчиненных, как заботится об их судьбе. И “краска” добродушия замазывала истинного Юсова» [8, с. 97]. «Среда определяет человека, — продолжал он. — Это верно. Но это еще не значит, что можно простить человека, классового врага, потому, что его таким сложила среда. Понять — простить, говорит французская поговорка. Ею пользовались и писатели, и критики для защиты Юсова и Белогубова» [там же, с. 98].

Но это абсолютная неправда. Никто из современников не оправдывал Юсова — ни «средой», ни чем другим. Они видели в Юсове то, что Островский и написал, им не застила глаза императивность тенденциозного подхода. А написал драматург, по словам уже цитировавшегося П.В. Анненкова, о «роковой необходимости взяточничества». Взяточничества, «порождаемого землей нашей, как рождается на ней крапива под каждым забором, картина особой физиономии взяточничества, идущего об руку с некоторого рода честностью, с добротой души, правилами, отчего она еще отвратительнее, — все это так глубоко, так великолепно, так сильно, что становится *документом*. Эта история — точно сама земля наша дала голос» [4, с. 704–705].

Точно так же считал и Ап. Григорьев. «Это мир, — писал он о «Доходном месте», — в котором неправда обратилась в самую суть жизни: мир, в котором даже и сознание всякой правды потеряно до того, что m-me Кукушкина обратила себе в нравственный закон жизни самые безнравственные правила.

<...>

С этой бабы, вполне убежденной в законности своих требований от жизни, великий поэт сопоставил один из типов, выработанных нашей гражданской историей, — *добродетельного* Юсова, нисколько не сомневающегося в том, что он совершил жизненный путь, как следует, человека, радующегося, когда он птичку божию увидит, и приписывающего все “колесу фортуны”» [2, с. 296]. И еще: «Кукушкину и Юсова прошибить можно только страхом горячих сковород, которые придется им лизать языком...» [там же].

Юсова — Дмитрия Орлова — в мейерхольдовской постановке и этим было «не прошибить». Описывая Орлова в разных мизансценах спектакля, К.Л. Рудницкий пишет, что «мейерхольдовскую строгость и остроту пластического рисунка он словно бы слегка закруглял» [6, с. 300]. Но потому он и был назначен на роль Юсова Мейерхольдом! Ведь в этом «закруглении» — главная юсовская суть. Дмитрий Орлов в роли Юсова «шел навстречу самым злободневным ассоциациям» [там же]. И здесь спорить с исследователем не приходится. Ведь «выработанный нашей гражданской историей» тип

Юсова никуда и никогда не исчезал. «Округлость» игры Дм. Орлова — и суть играемого персонажа, и демонстрация самой игры, ловкости актера-комедианта, неотъемлемой от биомеханики. Игра с «подмигиванием» зрителю, игра играючи, ждущая аплодисмента. Игра старинной и новейшей техники, как и полагалось в школе Мейерхольда.

Еще одна переключка режиссера с Григорьевым просматривается в понимании того, чем грешит комедия Островского в своем композиционном устройстве. В «постройке драмы», писал Григорьев, «при единстве огромной задачи», она «распадается на две раздельных полосы». В одной, «в мире Юсова и Кукушкиных, задача выражена художественно, с величайшею правдою и жизненностью — поэт посеял тут самые яркие типы и отнесся к ним с полным творческим спокойствием» [2, с. 293]. «Другую половину — мир Вышневских — он только очертил, очертил верно, но по-книжному, так что без высоких исполнителей, способных дополнять очерки собственными и притом настоящими красками, сценическое представление этого мира будет сухо до скуки и даже дико до карикатурности» [там же]. Мейерхольд обошел этот «порок», как называл его Григорьев, с радикальной решимостью. Он не искал для четы Вышневских «высоких исполнителей», отдав роли бывшим незлобницам — П.И. Старковскому и Б.И. Рутковской, а монолог Вышневской в пятом акте, где она открывает мужу имя своего возлюбленного, просто исключил (это при том, что больше из текста пьесы не было выброшено ни единого слова). Так что и тут, по большому счету, с Григорьевым совпал.

Что касается «Леса», то Мейерхольд уже никак не мог соотнестись с Григорьевым — комедия была написана спустя семь лет после смерти критика. Но, кажется, что, доживи Григорьев до «Леса», он так же, как режиссер, был бы восхищен шедевром драматурга. В «Лесе» было то, что Григорьев в Островском ценил превыше всего, — стихия народной жизни, которую А.А. Гвоздев в рецензии на мейерхольдовский «Лес» назвал «стихийной вольностью русской души» [9, с. 5]. Впервые она была сценически явлена в «Грозе» 1916 года, а значит, через «Грозу» Григорьев и к «Лесу» оказывался все-таки причастен.

Видимую связь между этими спектаклями Мейерхольда заметил Б.В. Алперс. Он обнаружил в «Лесе» «кусочек из его же “Грозы” (сцена свидания Аксюши и Петра)» [10, с. 133]. Эта сцена ночного свидания, как и предыдущая на гигантских шагах, вызвала всеобщий восторг и попытки осмыслить, как же Мейерхольд его достигал. «В “Лесе”, — писал П.А. Марков, — отчетливо проступило лукавство и хитрость Мейерхольда-художника. Одновременно с агитационным назначением спектакля Мейерхольд вводит момент яркой и мужественной лирики» — «синий рассеянный свет для изображения ночи» [11, с. 146]. Марков говорит о лиричности этой сцены, Блюм — о ее музыкальности. «Оба дуэта Аксюши и Петра — и на гигантских шагах, и объяснение ночью — настоящие шедевры по своей необычайной внутренней музыкальности (совершенно независимо от действительно аккомпанирующей ночному дуэту гармошки)» [12, с. 122]. А ведь это именно то, что возникало в «Грозе» под воздействием Григорьева, — магия «таинственного».

Конечно, «Лес» 1924 года был совсем другой спектакль, нежели дореволюционная «Гроза». И Мейерхольд никого не убедил, заявив, что «если б Островский воскрес, он должен бы радоваться тому, что его произведения развивают так, как этого требует новая эпоха» [13]. Но с режиссерским правом подхода к классике спорить не приходится: «Островский находился в тисках техники его времени, от которой мы ушли далеко вперед» [там же].

Не случайно П.А. Марков практически повторил слова возвращавшегося к традиционализму Мейерхольда («Мы должны стягивать к театру все лучшие приемы театральных эпох, и, в первую очередь, Шекспира и испанцев» [там же]), и назвал его театр «шекспировым театром российской современности» [11, с. 145]. Взвешенно мыслящий критик все же считал, что «возрождение» Островского через его «преодоление» достигнуто не было. Но прозвучавшие в «Лесе» «разгул, ширь, бесшабашность — все то, что и ранее чувствовалось в Островском... в первый раз было показано с такой силой на сцене Мейерхольдом» [там же, с. 146]. «Выдвинутый Мейерхольдом сценический принцип, — заключал Марков разговор о «Лесе», — торжествовал полную победу... Мощное обаяние

этого спорного спектакля лежало именно в этом глубоко прочувствованном принципе стихийного балаганного театра, полнокровной народной мелодрамы» [там же]. Это именно то, что завещал Мейерхольду в Островском Аполлон Григорьев.

Примечания

¹ Л. Смирнова в своих комментариях к пьесе приводит шокирующую авторскую оценку Жадова, будто бы сообщенную Д.А. Коробчевскому: «Это — мишура, тряхнули, всё и осыпалось» [5, с. 707].

² В отличие от «Грозы» 1916 года.

Список литературы

1. Григорьев А.А. По поводу нового издания старой вещи. «Горе от ума». СПб., 1862//Григорьев А.А. Театральная критика. Л.: Искусство, 1985. С. 212–228.

2. Григорьев А.А. «Доходное место» Островского и его сценическое представление//Григорьев А.А. Театральная критика. Л.: Искусство, 1985. С. 293–302.

3. Добролюбов Н.А. Темное царство//Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. С. 70–139.

4. Чернышевский Н. Г.<Из № 4 «Современника»>//Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 4. М.: ОГИЗ, 1948. С. 722–736.

5. Смирнова Л.Н. Комментарий: «Доходное место» // Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 700714.

6. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 527 с.

7. Бояджиев Г.Н. Актер//Новаторство советского театра: Сб. ст. М.: Искусство, 1963. С. 187–323.

8. Юзовский Ю. Два варианта Островского на советской сцене//Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 95–100.

9. Гвоздев А.А. «Лес» в плане народного театра//Зрелища. 1924. № 74. С. 5.

10. Алперс Б.В. Блестящая шутка? «Лес»//Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 130–134.

11. Марков П.А. Московская театральная жизнь в 1923–24 годах //Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 142–148.

12. Блюм В.И. Островский и Мейерхольд//Мейерхольд в русской театральной критике: 1920—1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 118–124.

13. Мейерхольд В.Э. Выступление на обсуждении спектакля 18 февраля 1924 г.//Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Ч. 2. М.: Искусство, 1968. С. 55.

References

1. Grigoryev A.A. Po povodu novogo izdaniya staroj veshchi. «Gore ot uma». [About the new edition of the old thing. «Woe from wit»] Saint Petersburg, 1862//Grigoryev A.A. Teatralnaya kritika. Leningrad, Iskustvo, 1985. pp. 212–228. (In Russian)

2. Grigoryev A.A. “Dohodnoe mesto” Ostrovskogo i ego scenicheskoe predstavlenie [“Profitable place” by Ostrovsky and its stage version]// Grigoryev A.A. Teatralnaya kritika. Leningrad, Iskustvo, 1985. pp. 293–302. (In Russian)

3. Dobrolyubov N.A. Temnoe tsarstvo [Dark kingdom] // Dobrolyubov N.A. Sobr. soch.: v 9 t. [Coll. works in 9 vol. V. 5]. Moscow, Leningrad, Goslitizdat, 1962. T. 5. pp. 70–139. (In Russian)

4. Chernyshevsky N.G. <Iz № 4 “Sovremennika”> [From № 4 of “The Contemporary”]//Chernyshevsky N.G. Poln. sobr. soch.: v 15 t. T. 4. [Coll. works in 15 vol. V. 4]. Moscow, OGIZ, 1948. pp. 722–736. (In Russian)

5. Smirnova L.N. Kommenarij: “Dohodnoe mesto” [Comment: «Profitable place”]// Ostrovskij A.N. Poln. sobr. soch.: v 12 t. T. 2. Moscow: Iskustvo, 1974. S. 700–714. (In Russian)

6. Rudnickij K. L. Rezhisser Mejerhol’d [The Director Meyerhold]. Moscow, Nauka, 1969. 527 p. (In Russian)

7. Boyadzhiev G.N. Akter // Novatorstvo sovetского teatra [Innovation of Soviet theatre]. Moscow, Iskustvo, 1963. pp. 187–323 (In Russian).

8. Yuzobskij Yu. Dva varianta Ostrovskogo na sovetской scene [Two versions of Ostrovsky on the Soviet stage//Meyerhold in Russian theater criticism]//Meyerhold’d v russkoj teatral’noj kritike, 1920–1938. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. pp. 95–100. (In Russian)

9. Gvozdev A.A. «Les» v plane narodного teatra [“Forest” in terms of popular theatre]//Zrelishcha. 1924; 74: 5. (In Russian)

10. Alpers B. V. Blestyashchaya shutka? «Les» [Brilliant joke? «Forest» // Meyerhold in Russian theater criticism]//Meyerhold’d v russkoj teat-

ral'noj kritike, 1920–1938. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. pp. 130–134. (In Russian)

11. *Markov P.A.* Moskovskaya teatral'naya zhizn' v 1923–24 godach [The Moscow theatre life in 1923–24// Meyerhold in Russian theater criticism]// Meyerhold'd v russoj teatral'noj kritike, 1920–1938. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. pp. 142–148. (In Russian)

12. *Blyum V.I.* Ostrovskij i Meyerhold [Ostrovsky and Meyerhold// Meyerhold in Russian theater criticism]// Meyerhold v russoj teatral'noj kritike, 1920–1938. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. pp. 118–124. (In Russian).

13. *Meyerhold V.E.* Vystuplenie na obsuzhdenii spektaklya 18 fevralya 1924 g. [Speech at the discussion of the performance on February 18, 1924]// Meyerhold V.E. Stat'i, rechi, pis'ma, besedy [Articles, letters, speeches, conversations in two parts. P. 2]: V 2 ch. Ch. Moscow, Iskusstvo, 1968. p. 55. (In Russian)

Данные об авторе:

Титова Галина Владимировна – доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств. E-mail: research@rgisi.ru
ORCID 0000-0002-3321-430X

Data about the author:

Titova Galina – Dr. habil. in Arts, professor of the Department of Russian theatre history, Russian State Institute of Performing Arts. E-mail: research@rgisi.ru

ORCID 0000-0002-3321-430X

С.И. Цимбалова

*Российский государственный институт
сценических искусств (РГИСИ),
Санкт-Петербург, Россия*

ДВЕ ТРИЛОГИИ:

А.В. СУХОВО-КОБЫЛИН И А.К. ТОЛСТОЙ

Аннотация: Статья рассматривает феномен появления в русской театральной традиции двух трилогий — различных по жанровым критериям и вроде бы кардинально отличных по материалу. Однако «современная» трилогия А.В. Сухово-Кобылина и «историческая» А.К. Толстого неразрывно связаны «моментом» своего появления на волне 1861 года. Драматическая форма, трехчастность ее построения для обоих авторов — выбор не случайный. Радикальные, необратимые — кульминационные — перемены в национальном мироустройстве, мировоззрении и менталитете рассмотрены здесь в их историческом и драматическом движении.

Ключевые слова: Россия, пореформенная эпоха, драматическая композиция, трагедия, драма, комедия, историческая судьба.

S. Tsimbalova

*Russian State Institute scenic arts (RGISI),
Saint-Petersburg, Russia*

TWO TRILOGIES:

A.V. SUKHOVO-KOBYLIN AND A.K. TOLSTOY

Abstract: The article considers the phenomenon of the emergence in the Russian theatrical tradition of two trilogies — different in terms of genre criteria and, seemingly, radically different in material. However, the “modern” trilogy of A.V. Sukhovo-Kobylin and the «historical» A.K. Tolstoy are indissolubly linked by the “moment” of his appearance on the wave of 1861. The dramatic form, the three-part nature of its construction for both authors is not a random choice. Radical, irreversible — culminating — changes in the national world order, world view and mentality are considered here in their historical and dramatic movement.

Key words: the post-reform era, dramatic composition, tragedy, drama, comedy, historical fate.

В 1869 году, после многолетнего шумного сценического успеха, какой имела комедия «Свадьба Кречинского», Александр Васильевич Сухово-Кобылин опубликовал под названием «Картины прошедшего» драматическую трилогию, куда вошли, кроме «Свадьбы Кречинского» (1854), драма «Дело» (1861) и комедия-шутка «Смерть Тарелкина» (1869).

«Свадьбу Кречинского» А. Сухово-Кобылина назвали самой нерусской из русских комедий: вместо традиционной «комедии нравов» — «комедия интриги» европейского типа, то есть такая, где развитие сюжета зависит от инициативы личности.

Кречинский, ловец богатого приданного — «плохой» по определению. Автор вовсе не стремился обелить его, но почему-то получилось так, что для зрителей этот герой самый главный и самый интересный. Как положено в умело скроенной по западному образцу пьесе, подлинному финалу предшествует ложный. Он интригует зрителей именно тем, что дело может обернуться и так, и этак: все зависит только и исключительно от противоборства человеческих интересов. В самом деле, является правильный Нелькин, намеренный уличить авантюриста Кречинского в воровстве. И зрители — всегда, не только в далекие времена премьеры — замирают: они не хотят, чтобы Михайло Васильевич Кречинский оказался еще и вором. Когда выясняется, что Кречинский не у невесты украл драгоценный солитер, а ростовщику отдал в залог копию, в зале непременно должен раздаться единодушный вздох облегчения: красть у невест, даже богатых, нельзя, а обмануть ростовщика со странной фамилией-прозвищем Бек — можно, поделом ему.

Сухово-Кобылин написал легкую, элегантную, рассчитанную на успех комедию. Но ею он включился в нелегкий спор о «герое нашего времени». Кречинский — игрок. Это бесспорный знак его романтического происхождения. Фокус, однако, в том, что романтический, то есть исключительный, сильный и страстный герой помещен судьбой в прозаическую действительность, изображенную вдобавок с бескомпромиссным реализмом. Эти радикальные перемены простодушно констатирует Федор, слуга Кречинского: «Господи, Боже мой! Что

денег-то бывало! Какая игра-то была!.. <...> Теперь: женский пол — опять то же... Какое количество у него их перебивало, так этого и вообразить не можно! По вкусу он им пришелся, что ли, только просто отбою нет. <...> Ведь была одна такая, — такая одна была: богатеющая, из себя, могу сказать, красоточка! Ведь на коленях перед ним по часу стоит, бывало, ей-ей, и богатая, руки целует, как раба какая. Власть имел, просто власть. Сердечная! Денег? Да я думаю, тело бы свое за него три раза прозакладывала! Ну, нет, говорит, я бабьих денег не хочу; этих денег мне, говорит, не надо. <...> Было, было, батюшки мои, все было, да быльем поросло...» [1, с. 29]

Дело не в том, что переменялся характер Кречинского. Изменилась сама жизнь. Теперь игорный стол уже не место встречи с судьбой, выводящий за пределы скучной повседневности, а всего лишь способ зарабатывать на жизнь, и не самый надежный. И в финале победительный Кречинский, которого любят не только Лидочка с тетенькой Атуевой, но и зритель вне зависимости от пола и возраста, вынужден уйти из пьесы под конвоем полицейских с безнадежным знаменитым «Сорвалось!» А ведь только что комедия, как ей и положено, устремлялась к свадьбе — папеньку наконец удалось уговорить. Замечательно написана любовная сцена на дворе московского дома Муромских, куда Кречинский в качестве последнего довода в свою пользу привел живого бычка. Правда, не дочь хозяина здесь предмет чувствительных восторгов, а тот самый бычок: какие ножки-рожки, какие глазки! В исполнении Михайлы Васильевича и вторящего ему будущего тестя — истинная поэзия. Не может, не должен такой Кречинский проиграть, но... Праздничный ужин-помолвка в доме Кречинского, вдруг грубый многоголосый стук в дверь: обманутый ростовщик Бек в сопровождении полицейских. Кречинский, как истинный герой-мужчина, на глазах у зрителей отламывает ручку кресла и наперевес с ней идет к сокрушаемым дверям. Эффектно, но Кречинский разоблачен и взят под стражу. Закон восторжествовал. Благополучный финал?

В следующей части трилогии, в драме «Дело», выяснится, что ворвавшаяся в частный дом сила полностью сокрушит жизнь семьи Муромских. Да так сокрушит, что страх за Ли-

дочку, которой грозила свадьба с нелюбящим, но любимым Кречинским, покажется наивным — он из безвозвратно ушедшей «домашней» жизни, где все основывалось на человеческих отношениях. Перед новой силой — обезличенной, полицейской, государственной «машиной» (в афише к драме «Дело» действующие лица прямо названы колесами и винтиками бюрократии) — человек беспомощен и всегда только жертва. А приведет эту новую силу в финале первой части неудачливый соперник Кречинского, искатель справедливости Нелькин.

Драматическое действие так устроено, что на героя указывают не столько его речи, сколько выбор героини. Нелькин для Лидочки просто-напросто не существует. Это приговор, и навсегда. Знаменитая сцена с бычком завершается приходом Нелькина, интересующегося, что явилось причиной всеобщего возбуждения. Кречинский прямо ему в лицо отвечает: «Скотина!» Сказано вроде бы не про него, но это точка в отношениях к Нелькину, в том числе и зрительских.

Зато роль Михайлы Васильевича Кречинского любима актерами по сей день, и недаром. Редкая для комедии роль — не «любовника», сильно ограниченного в действиях благородством своих чувств, а настоящего героя, да еще вовсе лишённого всегда трудного на сцене пафоса. Уже премьерные¹ исполнители — Сергей Васильевич Шумский в Москве и Василий Васильевич Самойлов в Петербурге — показали, сколь разным и богатым свойствами может быть образ Кречинского.

Кречинский — Шумский был образцовый фат: человек хорошего тона, никогда, ни при каких обстоятельствах не теряющий светскости поведения и лоска манер. «Игра Шумского отличалась удивительной обдуманностью, ровностью и выдержанностью всей роли. Надобно иметь гибкий талант, ... чтобы представить этот характер с равной отчетливостью. Но лучше всего Шумский в трудной сцене 3-го акта, где он умел найти в себе высокие тоны оскорбленной чести, когда в душе его героя нет и тени её!» [2, с. 421]. Измельчавшие, скучно-конкретные, сугубо-материальные цели — поиски богатого приданного — ничего здесь не меняли, и изменить не могли. Понятно, почему не устояла Лидочка, да и все остальные, включая зрителей.

Петербургский Самойлов был своей публикой не менее любим, чем Шумский в Москве, зато прессой постоянно и изрядно критикуем. Роль Кречинского не стала исключением. Этот Кречинский оказался гораздо более чуток к быстро меняющимся обстоятельствам, гораздо более резок в своих проявлениях — настолько, что мог и светскость, столь впечатлившую юную провинциальную барышню, потерять — выдать низменный инстинкт, опуститься до низменного запроса. «Самойлов вполне постиг и передал характер светского негодя в изящной, привлекательной форме. В нем проявлялись бесстыдство и наглость, но не было подлого, пошлого, гнусного; даже во внутренних своих делах, в сношениях с жалким своим помощником, он выдерживал какое-то превосходство, какую-то самоуверенность, презрение к людям низшей степени. Особенно был он поразителен в последнем акте, когда твердость и самонадеянность его колебались боязнью открытия и заслуженной казни» [3, с. 451]. Жаркую дискуссию в духе времени вызвал польский акцент у Кречинского — Самойлова: «шляхетное» дворянство, с точки зрения русской знати — само по себе вещь сомнительная, так что Самойлов, намекая на польское происхождение своего героя, давал основания для обвинений в шовинизме. Но вот фатом он не был наверняка. Самойлова всегда интересовало то, как проявляется в человеке национальность, возраст, происхождение и даже психические (вплоть до умственного расстройства) особенности. Именно такая трактовка Кречинского стала сценической традицией.

Для Муромского в «Свадьбе Кречинского» драматург тоже подготовил сценическое амплуа: он комический старик, которого все обманывают. На московской сцене эту роль играл М. С. Щепкин.

Когда Петр Константинович Муромский стал центральным героем второй части трилогии, он по сравнению с прежним «комическим стариком» сильно изменился. В драме «Дело» уничтожение (буквально — доведение до смерти) Муромского менее всего означает привычное принесение в жертву «маленького человека». По справедливому замечанию Л.П. Гроссмана, «Муромский не жалок, он преисполнен своего “дворянского достоинства” и сознания правоты дела,

за которое борется» [4, с. 118]. Муромский «Дела» отнюдь не «маленький», даже не средний: обладатель двух тысяч десятин чернозема (такие владения в России имел всего один процент помещиков) и ополченец 1812 года, кровь за родину проливавший. Он истинный герой и истинный хозяин, элита и опора России. И именно на него, землевладельца и ратника, покушается новая, послереформенная государственность. С точки зрения аристократа, но никак не консерватора Сухово-Кобылина, реформы, начавшиеся в 1861 году отменой крепостного права, разорвали естественную связь между землей и государством, между хлебопашцем и помещиком, который прежде представлял от лица всего народа в общественных структурах. Единственный, кто приходит на помощь барину Муромскому, — его бывший крепостной Иван Разуваев. Именно ему автор отдает образ-притчу: «...антихрист не то что народился, а уже давно живет, <...> уже в летах, солидный человек, служит, и вот на днях произведен в действительные статские советники. <...> Он-то самый и народил племя обильное и хищное — и всё это большие и малые советники, и оное племя всю нашу христианскую сторону и обложило. <...>. Было на землю нашу три нашествия: набегали Татары, находил Француз, а теперь чиновники облегли; а земля наша что? и смотреть жалостно: проболела до костей, прогнила насквозь, продана в судах, пропита в кабаках, и лежит она на большой степи неумытая, рогожей укрытая, с перепоею слабая» [5, с. 81–82]. Притча завершается пророчеством о скором светопреставлении.

В своем исследовании России Сухово-Кобылин взгляделся прежде всего в государство, сопоставил его и с человеком, и с народом и вынес приговор: государственная машина, движимая чиновниками-винтиками с оборванными корнями, бесчеловечна по определению, уничтожение человека — ее цель, и в этом она ненасытна.

Драма «Дело» условно датируется 1861 годом, когда автор, не надеясь добиться для нее цензурного разрешения в России, на собственные средства напечатал в Лейпциге 25 экземпляров пьесы. Он был уверен: публикация произведет эффект разорвавшейся бомбы, он боялся этого эффекта и одновременно

надеялся, что из-за границы нелегально, пряча, как дорогое и сильнодействующее оружие, повезут раритетные экземпляры. Ничуть не бывало. Не вызвала никакого шума и премьеры пьесы, разрешенной для сцены только в 1882 году и сыгранной впервые под названием «Отжитое время» в московском Малом театре. История о государственной машине, нацеленной на отъем у человека всего человеческого вплоть до самой жизни, еще воспринималась всего лишь как типичный случай вымогательства взятки, один из многих.

Премьеру на Александринской сцене играли в бенефис К.А. Варламова в том же 1882 году. Любимец петербургской публики, всеобщий «дядя Костя», славный к началу 1880-х прежде всего ролями водевильных «простаков», неожиданно выбрал для себя роль Варравина. Фамилию эту автор, не стесняясь, произвел от того самого новозаветного разбойника Варравы, которого народ предпочел Христу. Только удвоил грозное «р».

Теперь разбойник возглавляет орган государственной власти. В авторской ремарке указано: «Природа при рождении одарила его кувшинным рылом, Судьба выкормила ржаным хлебом; остальное приобрел сам» [там же, с. 67]. «Кувшинное рыло» Варравина артист Варламов играл с помощью жесткого, ежиком стриженного, не скрывающего своей искусственности черного парика и черной же тяжелой черепаховой оправы очков [6, с. 71]. Парик и очки, казалось, заместили все подлинное естество — Варламов каким-то образом будто вынул из себя все то покойное, радостное, человеческое содержание, сфокусированное в маске «дяди Кости», за которое так любили и так принимали его в ролях чисторусских — Подколесин («Женитьба» Н. Гоголя), Мишенька Бальзаминов, царь Берендей («Снегурочка»), купцы-самодуры А. Островского. Зрители, да и большая часть критики Варламова — Варравина принимать отказались. Не потому, что плохо играл, — потому, что играл страшно. А это было еще «время Островского», когда на сцене играли все-таки людей.

«Смерть Тарелкина», которую автор в наивном желании обмануть цензуру назвал комедией-шуткой, — это мир после Апокалипсиса. Поиски, пытки и разоблачение оборотней

там — не только смешной и жуткий мотив сюжета, но символ: в пьесе «оборачиваются» все фундаментальные жизненные устои. Начинается сразу со смерти. Смерть — самая главная, сакральная тайна жизни — здесь всего лишь кукла, лежащая в гробу, да запах тухлой рыбы. «Рыбы, рыбы побольше!» — командует Кандид Касторович Тарелкин, решивший сыграть собственную смерть и возродиться «новым человеком» без всяких обязательств. Евангельская заповедь об отношении к другому, как к самому себе, перевернута в клоунаду чиновничьего прощания с коллегой под поминания не священника, но генерала Варравина. Его призыв отдать последний долг и скинуться на похороны — «дело богоугодное и начальству понравится!» — сопровождается авторской ремаркой: «Все бегут». И возникает вселенский образ перевернувшегося, обернувшегося мира — под водительством Варравина, окончательно и бесповоротно заместившего собою Христа. По велению этой высшей силы чиновники должны разбиться на пары, взять друг друга за шиворот (это обязательно: какое же удовольствие, если ты никого за шиворот не держишь и тебя не держат), с чувством возвышенного удовлетворения залезть в карман другого за бумажником и достать оттуда три рубля «добровольной дачи». «Не больше!» — строго предупреждает Варравин. Имитации подлежит не только человеческий жест, но чувство, подлинность душевного переживания. Чиновнику Омеге, может быть, потому, что он один среди чиновничьих колесиков-винтиков имел «душу теплую» (см. афишу к драме «Дело»), пары не досталось, и с этим последним, апокалиптическим ужасом бежит он к распорядителю Варравину, который, впрочем, тут же гениально просто решает насущную проблему: возьми за шиворот самого себя [7, с. 146].

Любовь тут — прачка Брандахлыстова с кучей ребят. Сухово-Кобылин в предуведомлении к пьесе требовал, чтобы мадам Брандахлыстову играл мужчина, и желательно самого brutального вида: рослый, мускулистый, с усами. Тарелкин превращается в Копылова и обратно прямо на глазах у зрителей с помощью вставной челюсти и парика. Зубы и волосы, да и те искусственные — единственное, что различает «индивидуумов» между собой. И, наконец, главное обращение: Расплюев. В пер-

вой части трилогии Расплюев — мелкий шулер на побегушках у Кречинского, «боксом» битый — фигура жалкая и, как в России водится, к жалости взывающая. Здесь он превратился в полицейского. «Брюхо ненасытимое», непрестанно воющее, как «три волкана» — последнее и неотменяемое человеческое качество и главный движитель катастрофических перемен.

Пророчества Сухово-Кобылина современники сочли «грязными» фантомами расстроенного разума: богатый чудак, видно, свихнулся на Гегеле². Первая постановка «Смерти Тарелкина», которая пришлась на рубеж веков (1900, театр Литературно-художественного общества (Суворинский)), это мнение только укрепила.

В пределах XIX века Сухово-Кобылин так и остался автором одной пьесы «Свадьба Кречинского». «Свадьба Кречинского» до сих пор не сходит со сцены, но отношение к остальным частям трилогии XX век изменил самым кардинальным образом. В.Э. Мейерхольд дважды ставил каждую пьесу Сухово-Кобылина³, а «Смерть Тарелкина» оставалась одним из его любимейших произведений. В историю русского театра яркой строкой вошел спектакль «Дело» МХАТ Второго (1927) в постановке Б.М. Сушкевича с великим Михаилом Чеховым в роли Муромского.

Русский театр начал догонять своего мрачного гения.

Параллельно и независимо от Сухово-Кобылина, в те же 60-е годы Алексей Константинович Толстой пишет свою трилогию — вместе историческую и трагическую — «Смерть Иоанна Грозного» (1864), «Царь Федор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1869).

В эпохи переломов интерес к истории вещь естественная: в ней ищут корни сегодняшних перемен. В 1860-е годы исторические пьесы писал даже такой, казалось бы, навечно приговоренный к современному быту драматург, как Островский. Островский не зря также предпочел жанр исторической хроники: в его время уже твердо знали, что историю делает народ, а хроника и есть тот жанр, где коллективный герой наиболее востребован. Даже Пушкин в «Борисе Годунове» сделал акцент на хроникальном характере своей пьесы; из-под его пера вышел уникальный кентавр — трагедия истории.

Между тем европейская культурная традиция предлагала принципиально другой вариант трагедии — шекспировского типа — берущую начало в Возрождении трагедию личности: «Отелло», «Гамлет», «Король Лир». А.К. Толстой шел за Пушкиным, с Пушкиным полемизируя: он писал историческую трагедию, но историю понимал прежде всего как политику. И именно в этом, политическом контексте занимала его роль личности в истории

Ключевой момент для Толстого, как и для Пушкина — эпоха накануне Смутного времени, конец династии Рюриковичей. Но у него это не кульминационная точка, а процесс накопления противоречий. Отсюда и трехчастная композиция, в которой развернуты три модели государственного устройства, так же разнящиеся между собой, как три варианта национальной мечты о «царе-батюшке».

К фигуре Иоанна Грозного — началу многих исторических национальных начал — Толстой обратился далеко не первым. Особенно хорошо был знаком Грозный театру: Романовых на сцену выводить издавна запрещалось (так что в одном из спектаклей 30-х годов XIX века от лица Петра I представлялись огромные его ботфорты), а Грозный как Рюрикович под запрет не подпадал.

Практически неизменно ударение делалось на прозвище — Грозный. Герой Толстого — старик в состоянии распада. Никого и ничего не осталось вокруг: поле разрушенной страны, осаждаемой внешними врагами, пусто. В длинном списке жертв, поминаемых правителем в молитвах за спасение собственной души, последним стоит сын и наследник Иван. Полная, ничем не ограниченная, единственная свобода, как всегда, обернулась гибелью. Но Толстой первым вспомнил, что речь идет не только о грозном тиране, но о человеке эпохи Возрождения, современнике молодого Шекспира. Титаническая фигура Иоанна, наделенного всей мощью возрожденческих сил, могла и должна была развернуть историю великой державы. Но Возрождения в России не случилось. Этот поворотный, по мысли Толстого, момент навсегда и во всех отношениях отсоединил Россию от европейского пути.

Во время подготовки пьесы к постановке А.К. Толстой создал «Проект» [8]. Проект этот, как и проект постановки следующей части трилогии — «Царь Федор Иоаннович» [9], в истории театра зачастую почитается началом будущей режиссуры. Но автор готовился трактовать свою пьесу безусловно актерскому театру, и потому логическим выкладкам предпочел зримые, чувственно осязаемые образы. Эпоха Грозного предстает здесь огромной цельнокаменной скалой, одиноко вознесшейся посреди русской равнины — ей нельзя не удивиться, можно даже восхититься, но в тени, ею отбрасываемой, ничего не растет, и расти никогда не будет. С точки зрения Толстого, Грозный уничтожил главный плодоносный слой русской свободы — боярскую элиту, основным качеством и историческим предназначением которой было требование все новых и новых прав. С этого начинается трагедия «Смерть Иоанна Грозного» и, соответственно, вся трилогия. Жалкие остатки некогда славных родов усмирены настолько, что все, как один, кроме Сицкого, готовы вновь и вновь идти на поклон к Грозному царю. Сицкий — последний и обреченный. Зато сидящий с самого краю татарин (так у Толстого) Годунов, попавший на боярское место не по праву, а по случаю, самовластной прихотью единодержца, уже в конце первой сцены окажется в центре правительственного застолья и во главе его. Именно Борис, уже царь, станет героем завершающей части трилогии.

Премьеру трагедии «Смерть Иоанна Грозного» сыграли в Александринском театре в 1867 году. Спектакль готовился тщательно, были отпущены изрядные суммы на декорации и костюмы, к их разработке и изготовлению были привлечены крупнейшие ученые-историки и лучшие декораторы. Лестную оценку получили народные сцены, для которых режиссер А.А. Яблочкин разработал своеобразную пластическую партитуру, где были прописаны движения каждой отдельной группы или даже конкретного участника — толпа впервые казалась собранной из разных лиц вместо привычной театральной массовки.

Вторая часть трилогии — «Царь Федор Иоаннович» — готовилась к постановке в 1868 году, но была снята автором по

личной просьбе друга детства, императора Александра II: в ситуации начавшегося антиправительственного террора слабый человек на троне представлялся крайне неуместным и опасным прецедентом. Премьеру сыграли только в 1898 году в театре Литературно-художественного общества (Суворинском) с П.Н. Орленевым в заглавной роли, а через два дня после петербургского показа — 14 октября 1898 года спектаклем К.С. Станиславского «Царь Федор Иоаннович» открылся Московский Художественный театр, где в роли царя Федора выступил И.М. Москвин.

Федор Иоаннович — самый «чистый» вариант идеального правителя — царь-ребенок, царь-блаженный, Богу близкий и Богу посвященный. В проекте постановки этой трагедии Толстой правление Федора увидел так: пески, затянувшие то место, где некогда стояла церковь. Согласно поверьям, церковь уходит под землю или под воду, когда количество грехов таково, что уже не может быть отмолено. Оттуда, из-под земли, как напоминание и предостережение, раздается слабый звон колоколов, но пески эти затягивают все живое, смертельны для всякого, кто на них ступит.

Имя трагедии дал царь Федор. Но в конфликт вступают совсем иные силы, борющиеся за власть: представитель законного русского боярства Иван Петрович Шуйский и, как сейчас бы сказали, самовыдвиженец Борис Годунов (этот без отчества — не родом славен). Шуйский — собрание всех богатырских достоинств: честен, прям, бесстрашен. Он буквально спас русскую землю — Псков в неравной битве отстоял, и теперь готов отстаивать правду, как он ее понимает — выступить против Бориса, против его незаконного, самозванного правления при беспомощном в государственных делах царе. Борис — полная Шуйскому противоположность: ни перед чем не остановится ради своих интересов. Но стоит только Шуйскому связаться в политическую битву за власть, как и он начинает совершать поступки, противные его чести и правде. Для Толстого это, безусловно, современная история — история, которая делается руками политиков. И эта новая политическая история не позволяет человеку сохраниться, подчиняет его собственным политическим интересам. Шуй-

ский, предавший себя, Шуйский, отступившийся от себя, Шуйский, поставивший государственный интерес выше человеческой правды, — обречен. Но аристократ Толстой обнаружил здесь и трагический — исторический! — парадокс. Шуйский — истинный русский герой, но он герой прошлого, того, когда враги всегда внешние — басурмане неправославные, и побеждать их надо мечом. Шуйский зовет вернуться в прошлое. Между тем Толстой уже знает, что история назад не ходит. И Борис, нравственно нечистоплотный, оказывается носителем прогресса. Он победил не только потому, что более ловок, изворотлив и ничем не гнушается. Его победа обеспечена исторически. И как раз она дает шанс двинуться вперед, вырваться из плена прошлого, из тени Грозного.

Собственно, этому прогрессисту и посвящена завершающая часть трилогии. Здесь свой парадокс. Татарин Борис (Толстой знал, что это не так, но в данном случае счел возможным пожертвовать правдой факта) неустанно вспоминает о традициях Киевской Руси, свободной от множества запретов, которые почитались (и отчасти почитаются по сей день) чисто русскими. Для Толстого-историка все, что связано с запретами и ограничениями, — дремучее «татарское иго». Трагическая ирония русской истории, по Толстому, состоит в том, что скорее татарин будет биться за свободу, нежели о ней вспомнит русский человек, выросший под скалой Иоанна и на смертельных песках, поглотивших церковь.

Казалось, государственный замысел Бориса, ради которого он никого и ничего — вплоть до спасения собственной души — не пожалел, близок к осуществлению. Федор Годунов, законный наследник, свободен от прошлых, в том числе и родительских, грехов. Дочь Ксения станет женой датского царевича Христиана, и брак этот — не только по человеческой, но по исторической любви: Христиану виделся облик чудной девы, в чертах которой он находил родное, ему предназначенное, а Федор в звуках чужеземной песни, пропетой Христианом, расслышал ему знакомое и близкое. Морем разделенные, историческими путями разошедшиеся, но родные, друг другу предназначенные — вот-вот соединятся. Россия вновь (для Бориса, как и для самого Толстого, именно вновь) вернется в Европу.

Но в каждой из частей трилогии речь идет о гибели ребенка. В первой постоянно возвращаются к убийству царевича Ивана, вторая завершается гибелью другого наследника, малолетнего Дмитрия. Третья не становится исключением. Мария, жена Бориса, мать его детей, кажется совсем не причастной к большой истории и на роль исторического лица абсолютно не претендует, но в семейном быту она строго блюдет то, что почитает исконным обычаем. С ее точки зрения, выходить замуж за иноверца нельзя, невозможно. Напрасно Борис приводит в пример дочерей киевского князя Ярослава, которые в свое время стали царицами и королевами главнейших европейских держав. Отравленный Марией, умирает Христиан, сходит с ума Ксения, одновременно узнавшая о смерти жениха и о приказе отца зарезать младенца Дмитрия. Вдруг прозревший Борис понимает: безгрешный сын вместе с царским венцом унаследует и вину за эту кровь. И просит у Федора прощения. Но единственное, чем может Федор ответить отцу, — в свой черед сказать: «Прости!» Не быть ему просвещенным гуманным правителем новой европейской России, не сбыться великой мечте Бориса. Вывод Толстого однозначен и истинно трагичен: молодое поколение, каждое следующее, обречено, инерцию принесения в жертву ребенка уже не преодолеть.

Тонкий, нежный лирический поэт, веселый участник дружеского сообщества, сочинившего Козьму Пруткову, А.К. Толстой поставил государству диагноз, по мрачности сопоставимый с тем, что дал мизантроп А.В. Сухово-Кобылин. Великая русская драма XIX столетия заканчивалась невеселыми раздумьями.

Примечания

¹ «Свадьбу Кречинского» впервые сыграли 28 ноября 1855 года в московском Малом театре и 7 мая 1856 года в петербургском Александринском.

² Автор «Картин прошедшего» всю жизнь занимался философией Гегеля, переводил его «Философию истории».

³ В 1917 году в Александринском театре В.Э. Мейерхольд осуществил постановку всех частей трилогии, «Смерть Тарелкина» тогда шла под названием «Веселые расплюевские дни». К драме «Дело» он обращался в

самом начале своей режиссерской деятельности — «Товарищество новой драмы» (Херсон, 1904). Вторая редакция «Смерти Тарелкина» вышла в Мастерской Мейерхольда в 1922 году. Одной из последних премьер Театра имени Мейерхольда стала «Свадьба Кречинского» (1933).

Список литературы

1. *Сухово-Кобылин А.В.* Свадьба Кречинского // Сухово-Кобылин А.В. Картины прошедшего. Л.: Наука, 1989. С. 7–64.
2. [Б/п]. Театральные и музыкальные вести из разных городов России: Шумский в Харькове // Театральный и музыкальный вестник. 1858. № 33. С. 421–422.
3. *Н. Гр.* [Греч Н.И.]. Театральная хроника // Северная пчела. 1856. № 126. С. 651.
4. *Гроссман Л.П.* Театр Сухово-Кобылина. М.; Л.: ВТО, 1940. 150 с.
5. *Сухово-Кобылин А.В.* Дело // Сухово-Кобылин А.В. Картины прошедшего. Л.: Наука, 1989. С. 65–138.
6. *Старк Э.* Царь русского смеха: К.А. Варламов. Пг. : Евдокимов и К, 1916. 119 с.
7. *Сухово-Кобылин А.В.* Смерть Тарелкина // Сухово-Кобылин А.В. Картины прошедшего. Л.: Наука, 1989. С. 139–190.
8. *Толстой А.К.* Проект постановки на сцену трагедии «Смерть Иоанна Грозного» // Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Правда, 1980. С. 445–478.
9. *Толстой А.К.* Проект постановки на сцену трагедии «Царь Федор Иоаннович» // Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Правда, 1980. С. 479–507.

References

1. *Sukhovo-Kobylin A.V.* Svad'ba Krechinskogo [Krechinsky's wedding]. In Sukhovo-Kobylin A.V. Kartiny proshedshego [Pictures of the past]. Leningrad, Nauka Publ., 1989, pp. 7–64. (In Russian)
2. [B/p]. Teatral'nyye i muzykal'nyye vesti iz raznykh gorodov Rossii: Shumskiy v Khar'kove [Theatrical and musical news from different cities of Russia: Shumsky in Kharkov]. Teatral'nyj i muzykal'nyj vestnik [Theatrical and musical bulletin]. 1858; 33: 421–422. (In Russian)
3. *N. Gr.* [Grech N.I.]. Teatral'naya khronika [Theatrical Chronicle]. Severnaya pchela [Northern Bee]. 1856; 126: 651. (In Russian)

4. *Grossman L.P.* Teatr Sukhovo-Kobylyna [Theater Sukhovo- Kobylin]. Moscow, Leningrad, WTO Publ., 1940. 150 p. (In Russian)

5. *Sukhovo-Kobylin A.V.* Delo [Business]. In Sukhovo-Kobylin A.V. Kartiny proshedshego [Pictures of the past]. Leningrad, Nauka Publ., 1989, pp. 65–138. (In Russian)

6. *Stark E.* Tzar' russkogo smekha: K.A. Varlamov [Tsar of Russian laughter: K.A. Varlamov]. Petrograd, Yevdokimov i Co Publ., 1916. 119 p. (In Russian)

7. *Sukhovo-Kobylin A.V.* Smert' Tarelkina [Death of Tarelkin]. In Sukhovo-Kobylin A.V. Kartiny proshedshego [Pictures of the past]. Leningrad, Nauka Publ., 1989, pp. 139–190. (In Russian)

8. *Tolstoy A.K.* Proekt postanovki na stcenu tragedii "Smert' Ioanna Groznogo" [The project of putting on the scene of the tragedy "Death of Ivan the Terrible"]. In Tolstoy A.K. Sobr. soch.: v 4 t. [Collected cit.: 4 vol.]. Moscow, Pravda Publ., 1980. Vol. 3. pp. 445–478. (In Russian)

9. *Tolstoy A.K.* Proekt postanovki na stcenu tragedii "Tzar' Fedor Ioannovich" [The project of putting on the scene of the tragedy "Tsar Fedor Ioannovich"]. In Tolstoy A.K. Sobr. soch.: v 4 t. [Collected cit.: in 4 vol.]. Moscow, Pravda Publ., 1980. Vol. 3. pp. 479–507. (In Russian)

Данные об авторе:

Цимбалова Светлана Илларионовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ). E-mail: barboy@mail.ru

ORCID 0000-0003-3951-1265

Data about the author:

Tsimbalova Svetlana — Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Russian Theater Department of the Russian State Institute of Performing Arts (RGISI). E-mail: barboy@mail.ru

ORCID 0000-0003-3951-1265

А.А. Чепуров

*Российский государственный институт
сценических искусств (РГИСИ),
Санкт-Петербург, Россия*

**МЕЖДУ ИГРОЙ И НЕИГРОЙ.
КРИСТИАН ЛЮПА РЕПЕТИРУЕТ «ЧАЙКУ»
В АЛЕКСАНДРИНСКОМ ТЕАТРЕ**

Аннотация: В статье анализируется процесс создания художественного образа в ходе репетиционной работы режиссера с актерами, поднимаются актуальные проблемы театральной поэтики, балансирующей на грани игры и неигры. В центре внимания творческий метод известного польского режиссера Кристиана Люпы, осуществившего в 2007 году постановку пьесы А.П. Чехова «Чайка» в Александринском театре. Исследуются принципы отбора исполнителей, стратегии работы с творческими индивидуальностями артистов и векторы творческой импровизации в моделируемом с помощью воображения пространственно-временном континууме, в котором разворачивается действие спектакля.

Ключевые слова: актерское искусство, актерская школа, индивидуальность, кастинг, репетиции, «Чайка», А.П. Чехов, К. Люпа, Александринский театр, интерпретация.

A. Chepurov

*Russian State Institute of Performing Arts (RIGSI),
Saint Petersburg, Russia*

BETWEEN ACTING AND NON-ACTING. KRYSYIAN LUPA WORKING ON "THE SEAGULL" BY ANTON CHEKHOV

Abstract: The article analyzes the process of creating an artistic image in the course of the director's rehearsal work with the actors, arises the actual issues of theatrical poetics, balancing on the edge of acting and non-acting. The research focus on the creative method of the famous Polish director Krystian Lupa, who staged the «The Seagull» by Chekhov at the Alexandrinsky theatre in 2007. In the context of modern theater are investigated the principles of casting, strategies of work with the personalities of actors and vectors of creative improvisation in the space-

time continuum modeled by imagination, in which the action of the play takes place.

Key words: acting, acting school, individuality, casting, rehearsal, "The Seagull", Anton Chekhov, K. Lupa, Alexandrinsky theatre, interpretation.

Проблема рождения актерской образности в процессе репетиционной работы режиссера с исполнителями является одной из ключевых в изучении театральных систем. Именно здесь следует всегда искать ключ не только к интерпретации драматургического текста, но и к самой модели театра, с которой мы сталкиваемся в том или ином случае.

В ходе работы над спектаклем «Братья Карамазовы» в МХТ в 1910 году Вл.И. Немирович-Данченко отмечал, что «все идет утомительную вдумчивость», на работу «не на сцене, а за столом» [1. Т. 2, с. 24]. Именно после того, как он вместе с актерами пробивался к зерну воплощаемых ими образов, ему осталось «вживить» эти открытия в исполнителей, нащупать те точки, «где могут сливаться индивидуальности актеров с индивидуальностями героев Достоевского» [там же]. В этом смысле Немирович-Данченко шел от идеи к «вчувствованию», в то время как Станиславский, напротив, скорее шел от чувственного ощущения правды ситуаций, поиска достоверных аффектов в собственном жизненном опыте и эмоциональной памяти артиста к рождению целостного образа, постижению самого духа человеческого существа, и таким образом к решению сверхзадачи [3].

В творчестве выдающегося польского режиссера Кристиана Люпы эти два встречных течения как будто бы соединяются воедино. Но помимо всего прочего, его метод основывается на использовании подсознательных механизмов «инспирации материи», тела артиста, всего его существа, вдохновляемого идеями, мечтами и стремлениями героев [6, с. 113]. Техника внутреннего монолога, который сочиняет и записывает для себя актер, как будто бы объединяет вербальные и невербальные, интеллектуальные и чувственные импульсы

исполнителя и героя, заставляя вновь рожденного сценического персонажа действовать в пространственно-временном континууме созданной в его воображении второй реальности. Опыт творческой импровизации в этом фантазийном пространстве в спектаклях Люпы словно бы «распредмечивает» авторский сюжет драматургического текста, становящегося основой сценической интерпретации. И тогда в спектаклях Люпы открывается перспектива рождения новых форм театра, активно взаимодействующего с жизнью, связанного с нею сотнями невидимых нитей, но в то же время сохраняющего свое художественное пространство для мира грез, снов и видений, открывающихся через подсознание. В этом смысле актер, по словам французского исследователя Кристофа Трио, становится некоей мембраной, и отделяющей мир театра от мира реальности, и в то же время связывающей их друг с другом [5, р. 144].

Изучение работы Кристиана Люпы с артистами в процессе создания спектаклей дает возможность проследить механизмы рождения сценического образа, определить ту эстетическую парадигму, которая делает его театр современным, открытым поиску и эксперименту и вместе с тем почувствовать в этом театре глубокую связь с духовной традицией, одинаково важной для всей мировой театральной культуры.

В 2007 году Александринский театр в рамках своей художественно-исследовательской программы «Новая жизнь традиции» показал новую сценическую версию пьесы А.П. Чехова «Чайка» в постановке Кристиана Люпы. Идея пригласить Кристиана Люпу к сотрудничеству с Александринским театром принадлежала Валерию Фокину, который в 2003 году возглавил старейший государственный театр России [4, с. 122]. Основной творческой посылкой этого перспективного проекта было заявлено сотрудничество с ведущими современными режиссерами, в творчестве которых поиск нового театрального языка опирается на глубокое знание и взаимодействие с традициями основных театральных течений европейского театра. Для постановки были намечены произведения русской и зарубежной классики, которые в истории Александринского театра имели особое значение, были,

что называется, «знаковыми». В эту программу вошли такие названия, как «Ревизор», «Женитьба», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н. В. Гоголя, «Смерть Тарелкина» А.В. Сухова-Кобылина, «Живой труп» Л.Н. Толстого, «Чайка» А.П. Чехова, «Петербург» А. Белого, «Эдип-Царь» Софокла, «Человек-человек» Б. Брехта, «Разбойники» Ф. Шиллера и т.д. К сотрудничеству были приглашены такие российские режиссеры, как Валерий Фокин, Андрей Могучий, Григорий Козлов, Юрий Бутусов, а также европейские мастера Матиас Лангхофф, Кристиан Люпа, Теодорос Терзопулос, Андрей Щербан, Михаэль Тальхаймер, Оскарас Коршуновас... Выбор этих режиссеров обуславливался еще и тем, что каждый из них являлся носителем оригинальной творческой системы [2, с. 15].

Кристиан Люпа был известен как выдающийся мастер, соединяющий в своем творчестве традиции глубокого психологического театра с театром философским, обращенным к труднейшим метафизическим проблемам бытия. Его творческий метод отличался особым вниманием к работе с актером, проникновением в сферу подсознания, владением сложнейшими методиками психоанализа. В своих спектаклях Люпа дал потрясающие по своей убедительности трактовки произведений Ф. Достоевского и А. Чехова, М. Горького и М. Булгакова, В. Гомбровича и С. Выспяньского, Р. Музиля и Г. Броха, А. Кубина и Т. Бернхарда [6, р. 27].

Обращение к чеховской «Чайке» в данном случае было не случайным. Помимо того, что «Чайка» со дня своей премьеры в 1896 году была «проблемным» произведением для Александринского театра, в ней современный польский режиссер увидел возможность в рамках одной пьесы столкнуть различные способы сценического существования актеров — искусство глубокого переживания и проникновения в человеческую психологию, в мир подсознания человека и искусство представления характеров и персонажей конкретной жизненной истории. Театр и жизнь, по мнению режиссера, столкнулись в чеховской «Чайке» в рамках ее сюжета, и это столкновение приобрело для драматурга и для всех, кто пытался интерпретировать эту пьесу на сцене, первостепенный образный

смысл. Именно в столкновении игры и неигры в сценическом существовании актеров видел Кристиан Люпа свою задачу как постановщика этого спектакля. Соответственно, сам принцип отбора исполнителей и характер репетиционной работы с ними был подчинен реализации этой задачи.

Режиссер приступил к реализации нашего проекта в мае 2006 года. К этому времени труппа Александринского театра значительно обновилась. Здесь присутствовали и мастера старшего поколения, воспитанные дочерью Мейерхольда Ириной Всеволодовной, долгие годы преподававшей биомеханику в ленинградском театральном институте¹, и ученики профессора Вениамина Фильштинского, одного из лучших современных педагогов Театральной академии², и выпускники московского Щукинского училища, которых привел Валерий Фокин³. Но главное свойство Александринского стиля, которое, как мне кажется, является характерным для этого театра (независимо от школы), заключается в сочетании психологической достоверности с подчеркнутой театральной репрезентативностью, диктуемой собственно строением сцены и зала и определяющим систему общения актеров с публикой.

Кастинг проходил в несколько этапов. Сначала Люпа прислал нам объемные эссе, посвященные его видению персонажей, которые позволили выявить круг возможных претендентов на роли, а уже потом, когда сам режиссер приехал в театр, просмотрел ряд спектаклей, репетиций и видеозаписей, актеры были приглашены в кабинет художественного руководителя на короткие индивидуальные собеседования, после чего можно произвести окончательный отбор исполнителей. Надо сказать, что многие качества и свойства героев оказались органически близки и понятны выбранным артистам.

Роль Треплева была отдана молодому актеру и режиссеру Олегу Еремину. Ученик Вениамина Фильштинского, Еремин учился на актерско-режиссерском курсе и специализировался как режиссер. Вместе со своими сокурсниками он пытался реализовать формальные эксперименты, что вызвало острые дискуссии с мастером. Внимание привлекла его постановка под названием «Железяка», где была сделана попытка соединить «работу на конструкции» в духе мейер-

хольдовской традиции с психологическим способом актерского существования. При этом сюжет, разыгрываемый героями, также гротескно сочетал абсурд и жизненную реальность. На момент постановки «Чайки» Олег Еремин окончил Театральную академию как актер и был принят в труппу Александринского театра на актерскую и режиссерскую должность. Он участвовал в постановке Теодороса Терзопулоса «Эдип-царь» как актер (участник хора), а также осуществил самостоятельную экспериментальную постановку спектакля «Муха» (по стихотворению Иосифа Бродского и сказке Корнея Чуковского). Оригинальность этой постановки состояла в том, что игровым пространством спектакля стал воздуховодный коридор над зрительным залом театра, а тела и лица актеров с помощью грима, масок и конструктивных элементов костюмов были превращены практически в анимированные перформативные объекты. И по сути, и по всему своему облику Олег Еремин являл собой фигуру современного авангардного режиссера, подобно Косте Треплеву, озабоченного поиском «новых форм», интеллектуального и в определенной мере скептически настроенного по отношению к театральной реальности.

Юлия Марченко (Нина) была известна широкой публике еще со студенческих лет, когда она исполнила роль Ани в постановке чеховского «Вишневого сада», осуществленной знаменитым литовским режиссером Эймундасом Някрошюсом. Будучи приглашенной в Александринский театр Валерием Фокиным, она сыграла Нину Заречную в композиции по произведениям Чехова «Ангажемент», созданной актером и режиссером Александром Галибиным. Она участвовала в постановке Валерия Фокина «Двойник», сыграв невесту главного героя, а также ярко и талантливо создала образ Маши в постановке драмы Льва Толстого «Живой труп». Заметной и важной ее работой была роль Иокасты в спектакле Теодороса Терзопулоса «Эдип-царь». В своем творчестве Юлия Марченко одинаково убедительно работала и в системе глубоко психологического, и в системе условного, формалистического театра, что, несомненно, позволяло ей быть открытой к идеям Кристиана Люпы.

Подобный же «дуализм» актерского существования был свойствен таким корифеям Александринского театра, как Семен Сытник (Сорин) и Игорь Волков (Дорн). Первый — в силу отличного владения принципами «биомеханики», привитыми Ириной Мейерхольд, а также вследствие органической связи с реалистической традицией мастеров александринской сцены, второй — в силу усвоенных в училище и развитых в его творчестве свойств вахтанговской школы, сочетающей душевный реализм и яркую театральность. Семен Сытник, принадлежа к старшему поколению александринцев и сыграв на этой сцене около ста ролей, принимал участие в некоторых известных интерпретациях пьес Чехова. В молодости играл Яшу в «Вишневом саде», а в зрелые годы — Тригорина в «Чайке». Игорь Волков создал на александринской сцене образы Трилецкого, Вершинина, Епиходова. Но особой популярностью пользовался его моноспектакль «Веселенькое кладбище», представляющий композицию из рассказов Чехова. При этом и С. Сытник, и И. Волков, несмотря на различие своих эстетических пристрастий, имели плодотворный опыт работы с экспериментальной, авангардной режиссурой. Они активно участвовали в постановках Валерия Фокина, были заняты в главных ролях в спектакле «Эдип-Царь» (И. Волков — Креонт, С. Сытник — Тересий). Оба этих артиста одновременно обладали чувством яркой театральности и природной органикой, способностью убеждать зрителя правдой психологического существования в образах. Эти актеры всегда были открыты для творческого поиска и способны к активной импровизации.

Марина Игнатова (Аркадина) не состояла в труппе Александринского театра, однако как приглашенная актриса участвовала в спектакле Валерия Фокина «Живой труп», где играла роль жены главного героя Лизы Протасовой. Она была выпускницей курса Андрея Гончарова в московском ГИТИСе, затем играла в московском театре им. Маяковского и в знаменитом театре «Ленком» у режиссера Марка Захарова, где помимо прочих ролей у нее была Маша в «Чайке». Впоследствии актриса перешла в Большой драматический театр в Петербурге, где исполняла центральные роли во многих спектак-

лях. Среди них Раневская в «Вишневом саде» Чехова, Федра в трагедии Ж. Расина, Гурмыжская в «Лесе» Островского, королева Елизавета в «Марии Стюарт» Ф. Шиллера, баронесса Штраль в «Маскараде» М. Лермонтова. В театре «Приют комедианта» в постановке В. Фильштинского она сыграла Гертруду в «Гамлете» В. Шекспира. В молодости ее кумиром была знаменитая советская актриса Татьяна Доронина, обладающая глубоким, буквально завораживающим женским обаянием. К моменту начала сотрудничества с Александринским театром у актрисы сложился некий стереотип «премьерской роли», который позволял ей солировать в самых различных спектаклях. Однако Марина Игнатова при этом не утратила правды и органики своего сценического существования, желания экспериментировать, быть открытой к новым творческим задачам. Это ее качество интересно и творчески использовал Валерий Фокин, предложив актрисе, казалось бы, не «премьерскую» роль Лизы в «Живом трупe» Льва Толстого и раскрыв в ней живую трепетность чувств. Сочетание искренности и театральности, премьерства и творческого азарта, серьезности, драматизма, юмора и иронии, очевидно, привлекли Кристиана Люпу в индивидуальности актрисы, которую он после просмотра ее работы в «Живом трупe» чуть иронично назвал «Гретой Гарбо».

На роль Тригорина был изначально назначен известный и талантливый артист Алексей Девотченко, который в то время был в труппе театра. Однако в ходе репетиций обнаружилось, что яркая индивидуальность артиста, его нервно-интеллектуальный темперамент приобрели к тому времени отчетливо индивидуалистические черты. Он в основном стремился играть в моноспектаклях, был скептически настроен к работе в ансамбле. В результате творческого контакта актера с режиссером не произошло. Это поняли и Кристиан Люпа, и Алексей Девотченко. Репетируя с артистом, режиссер стал искать второго исполнителя и нашел его в лице Андрея Шимко, который к тому времени успел зарекомендовать себя на сценах различных петербургских театров как интересный, очень восприимчивый и способный к сотворчеству артист. Он имел опыт сотрудничества с Александринским театром, сыграв

роль Вершинина в постановке «Трех сестер» А.П. Чехова. К тому же он очень удачно исполнил центральную роль в спектакле одного из представителей петербургского театрального авангарда Андрея Могучего «Не Гамлет» по произведениям В. Сорокина, что создало ему репутацию остросовременного артиста. Сначала А. Девотченко и А. Шимко репетировали роль Тригорина параллельно. Однако к концу первого периода работы стало ясно, что играть в спектакле эту роль будет Андрей Шимко, что и произошло.

Виталий Коваленко (Шамраев) окончил театральный институт в Екатеринбурге. Он был приглашен в театр в 2002 году из Новосибирского театра «Красный факел», где сыграл целый ряд интересных ролей в постановках молодого талантливого режиссера Олега Рыбкина. В Александринском театре он сразу же был включен во все творческие проекты Валерия Фокина, принял участие в постановках «Ревизора» Н. Гоголя и «Двойника» Ф. Достоевского. Однако, пожалуй, самой яркой стала для него роль Виктора Каренина в спектакле «Живой труп» где он играл в паре с Мариной Игнатовой. Актер обладал способностью к тонкой психологической игре и вместе с тем мог неожиданно переходить в острый гротескный рисунок, играть агрессивно, почти брутально, а затем снова уводить зрителя в подсознание героя. Именно эта способность к контрастной игре, вероятно, и была нужна Люпе для роли Шамраева.

Виктория Воробьева (Полина Андреевна) училась у одного из выдающихся александринских артистов Игоря Горбачева, курс которого (набранный в Петербургской театральной академии) воспитывался при театре. От своего мастера актриса взяла умение передавать на сцене силу и искренность чувств и одновременно яркую театральность, крепкое мастерство, которому на этом курсе отлично учили. В юности актриса играла ведущие роли молодых героинь, и в числе удачных ее работ была роль Ирины в постановке «Трех сестер». Творческий диапазон В. Воробьевой был достаточно широк, она с успехом исполняла и лирические и острокомедийные, и характерные роли. Однако с годами тяготение к драматическим ролям ярко проявилось в ее творчестве. Одной из впечатляющих ее работ стала роль Софьи Лихутиной в ин-

сценировке романа Андрея Белого «Петербург», которую в открытом перформативном пространстве Михайловского замка осуществил с актерами Александринского театра представитель российского театрального авангарда Андрей Могучий. В этом спектакле проявилась способность актрисы сочетать глубину и силу эмоций с точным чувством формы, со способностью к гротескному заострению образа. Именно эта жизненная и актерская сила эмоций и способность к перформативному отстранению сделала работу Виктории Воробьевой в проекте Кристиана Люпы продуктивной.

Сергей Еликов (Медведенко) окончил Петербургскую театральную академию по классу профессоров Александра Куницына и Галины Барышевой, которые подготовили немало ярких артистов, в том числе и для драматического театра, и для эстрады. А. Куницын — мастер сценической речи, прививавший своим ученикам внимательное отношение к тексту, к слову, Г. Барышева — убежденная представительница мхатовской школы. Этот тандем способствовал развитию в актерах острого чувства формы, смысла и одновременно правды психологического существования в образе. Сергей Еликов, придя в Александринский театр, сыграл роль Тригорина в спектакле режиссера Александра Галибина «Ангажемент» по мотивам произведений Чехова. Он участвовал в спектаклях Валерия Фокина, Теодороса Терзопулоса, проявив глубоко творческий подход и к большим, и к маленьким ролям. Умение даже в маленьком эпизоде дать глубоко осмысленную игру отличало работу артиста. Именно эти качества весьма подходили к тем задачам, которые Люпа намеревался решать в создании образа Медведенко.

Янина Лакоба (Маша) дебютировала на сцене Александринского театра, будучи еще студенткой четвертого курса Петербургской театральной академии, где она училась на курсе профессора Юрия Красовского. Она была приглашена Валерием Фокиным на роль Саши в спектакле «Живой труп». Актриса сразу приковывала к себе внимание, обладая магнетическим обаянием. Она привлекала не красотой, не открытым темпераментом, а какой-то необычностью, странностью, где мощный, почти ошеломляющий темперамент и артисти-

ческая женственность были спрятаны под внешней непрезентабельностью, угловатостью, подчеркнутой обыкновенностью. Молодая актриса была способна к яркой импровизации, сценическому сочинительству, ей был присущ тонкое чувство юмора и самоирония. Эти свойства индивидуальности были перспективны для режиссера в разработке образа Маши.

Выпускник курса В. Фильштинского Александр Кудренко рассматривался Кристианом Люпой на роль Медведенко. Он в очередь с Сергеем Еликовым репетировал эту роль, а впоследствии и играл в спектакле. Однако, в отличие от тонкого и интеллигентски-нервного Еликова, Кудренко обладал по мужски более эффектной внешностью. Он, казалось, был предназначен играть роли «героев», а потому в роли Медведенко выявлял скорее претензию на таковое отношение к себе. Гораздо более выразительным он был в роли Потерянного, которую также «в очередь» с Еликовым репетировал и играл в постановке «Чайки». Здесь его внешняя фактура, телесность, склонность к актерской репрезентативности проявлялись более органично. Именно эти качества были, очевидно, более свойственны «человеку из зала», стремящемуся на сцену.

За все время подготовки спектакля Кристиан Люпа провел 63 репетиции в период с 15 мая по 14 сентября 2007 года. Репетиции шли ежедневно, кроме воскресенья и понедельника, а в период выпуска спектакля — практически без выходных. В репетиционном периоде был предусмотрен перерыв с 1 июля по 25 августа, когда актеры театра обычно находятся в отпуске.

Первый, «застольный» период и основные «комнатные» репетиции, где шел разбор текста, выстраивались отношения персонажей и основные мизансцены, проходил в знаменитом репетиционном зале пятого яруса. Этот репетиционный зал представляет собой квадратную комнату (10х10 метров) под низкими сводами с тремя небольшими квадратными окнами почти под потолком, которые выходят на фасад здания театра. Этот репетиционный зал был спроектирован архитектором Карлом Росси еще в период строительства здания театра в 1832 году. Он расположен позади галереи бывшего пятого яруса (в XIX веке нумерация ярусов в зрительном зале

Александринского театра была иная, чем теперь). Именно здесь, в этом верхнем помещении репетировали все знаменитые артисты русской императорской труппы. Здесь великий русский комедиограф Николай Гоголь проводил репетиции своего «Ревизора» в 1836 году. Здесь в начале XX века репетировал Всеволод Мейерхольд, работая над своими знаменитыми спектаклями «Дон Жуан» и «Маскарад».

Во время застольных репетиций в центре зала устанавливался стол, по обеим сторонам которого сидели артисты во главе с режиссером. Во время репетиций «на ногах» стол режиссера отодвигался к противоположной от окон стене, а центральная часть зала превращалась в игровую площадку, ширина которой приближалась по размеру к ширине планшета основной сцены театра.

Начиная с 5 июня, то есть практически через 18 репетиций после начала работы, режиссер начинал чередовать репетиции в комнате с репетициями на основной сцене театра, где по-настоящему начал выстраивать лишь намеченные в комнате перформативные ходы и отношения актеров и персонажей со зрительным залом.

Через 10 дней, с 15 июня вместо достаточно камерного репетиционного зала пятого яруса Кристиан Люпа переходит в другой репетиционный зал, расположенный под самой крышей Александринского театра, в так называемый Седьмой ярус. Курьез заключается в том, что такого яруса никогда не существовало в зрительном зале театра, и название, по ассоциации с Седьмым небом, намекает на некий фантастический, заоблачный мир. Это пространство по планировке абсолютно равно предыдущему и расположено через этаж прямо над ним, но, в отличие от него, имеет большую высоту, от чего кажется объемным и полным воздуха. Окна Седьмого яруса выходят прямо на квадригу Аполлона — скульптурную группу, расположенную на фронте классического здания театра. Силуэты взметнувшихся в небо коней, возникающие в оконных проемах, создают здесь удивительную атмосферу приподнятости, взлета творческого вдохновения.

Не нужно забывать, что первый период репетиций спектакля (в мае и июне) шел в удивительную пору петербург-

ских белых ночей, когда солнце практически не уходит за горизонт, и жемчужный свет неба, проникая сквозь окна, создает удивительную ауру. В этом зале окна расположены таким образом, что через них можно попасть на специально оборудованную площадку, расположенную у подножия аполлоновой квадриги, и оттуда смотреть на панораму города с его дворцами, соборами, крышами домов, линиями проспектов и улиц.

В период репетиций на Седьмом ярусе актеры вместе с режиссером не раз выходили на эту площадку, где ощущение какого-то полета, «парения» над землей, над муравейником человеческой жизни буквально охватывало их.

С 21 июня репетиции проходили исключительно на сцене. Здесь до летнего перерыва Кристиан Люпа проходит практически все акты чеховской пьесы и вчерне завершает формирование композиции спектакля.

После летних каникул с 25 августа репетиции возобновляются. Две из них, где артисты вспоминают все, что было наработано в первый период работы, проходят опять в Седьмом ярусе. А затем вплоть до премьеры, которая состоялась 15 сентября, идут исключительно на основной сцене театра.

Первую репетицию Кристиан Люпа посвятил чтению пьесы, где актеры читали оригинальный текст первой редакции «Чайки». Режиссер знакомился с актерами, которых он должен был почувствовать, понять их возможности и способность к импровизации. Здесь устанавливался контакт между режиссером и творческой командой.

Люпа начал разговор с артистами с того, что пытался обнаружить персонажей с их коллизиями во внутреннем и ассоциативном опыте артистов. Должен сказать, что режиссер интуитивно выбрал таких артистов, которые оказались абсолютно восприимчивы к его достаточно сложному и высокоинтеллектуальному уровню работы. Например, я был просто поражен, когда на одной из первых репетиций Люпа как бы между строк сказал, что в своем лиризме и опоре на внутренний монолог Чехов ближе к Кафке, чем к Прусту, и по реакции артистов я увидел, что этот ассоциативный ход абсолютно им понятен. Вот эта-то природа лиризма Чехова, разлитая аб-

солютно во всех персонажах «Чайки», и явилась ключом, которым артисты смогли открыть дверь в мир этой пьесы. Это давало возможность актерам импровизировать в предлагаемых обстоятельствах пьесы, оставаясь при этом самими собой, но играя при этом некий сочиненный автором сюжет.

Главное, что хотел открыть режиссер актерам, — это понимание жизненной, психоаналитической доминанты конфликта, воплощенного в пьесе Чехова и универсального для людей мира искусства, а следовательно, близкого каждому из исполнителей. Это был путь через жизненную катастрофу к себе как к художнику. Переживаемая героем и актером катастрофа одновременно и связывает и объединяет два мира — мир реальности и мир второй реальности, искусства. Динамика перехода из реальности в мир художественный, в мир театральной игры и составила основную коллизию спектакля. Привести актеров к этому пониманию и означало пробудить в них необходимые и верные чувства. В противоположность методу физических действий (который обычно ассоциируется с методом Станиславского) Люпа предложил свой метод создания интеллектуального пейзажа, который в ходе импровизации в предлагаемых обстоятельствах пробуждал в актерах верную и органичную природу чувств.

Именно тогда, когда актеры прочно встали на этот путь, Люпа принес им свои эскизы декораций к спектаклю. Так в главные предлагаемые обстоятельства вошла знаменитая «красная рамка», красная стена и «золотая дверь», которая открывается в иллюзорный мир творчества и успеха. Таким образом, обозначилась та черта, которая предполагала переход из реальной жизни в мир искусства.

Откуда пришла эта красная рамка? Она выросла, как представляется, из той красной черты, которой обычно в театрах на планшете сцене обозначают линию, на которую опускается железный пожарный занавес. Золотая дверь и красная стена, которая опускалась и тут же поднималась обратно при появлении известного писателя Тригорина в четвертом акте, в Александринском театре воспринималась как своеобразные ироничные переключки с красно-золотым декором помпезного зрительного зала.

Золоченая порталная рама театра вступала в конфронтацию с красной рамкой театра Кости Треплева, а в одной из сцен спектакля благодаря видеопроекции открывалась бесконечная перспектива красных рамок, в которых и люди, далекие от искусства, и люди искусства находят свои бесконечные воплощения.

Таким образом, режиссер ввел в подсознание актеров образ мира-театра, на краю сцены которого предстояло развернуться сюжету чеховской «Чайки». Эта интеллектуальная доминанта была невольно спроецирована и на коллизии пьесы, сделав их одновременно и реальными, и абстрактно-метафорическими. Поэтому тот роковой выстрел, который происходит в пьесе, символизируя смерть героя, приобрел в спектакле сугубо концепционный, а не сюжетный характер. Он касался по сути дела каждого из героев и артистов одновременно, символизируя жизненную катастрофу и сигнализируя о переходе в иное эстетическое, художественное качество, связанное с театральным, перформативным смыслом жизни. Таким образом, по этой логике самоубийство Треплева из трагического финала жизни молодого человека превращалось в символический театральный знак, а сам герой вместе с Ниной, подобно артистам, исполняющим их роли, застывали на авансцене в предощущении будущего.

Премьера «Чайки» в постановке Кристиана Люпы открывала программу Второго международного театрального фестиваля «Александринский» в сентябре 2007 года. А весной следующего, 2008 года «Чайка» была показана в Москве в рамках Всероссийского театрального фестиваля «Золотая маска». Именно тогда жюри фестиваля присудило Кристиану Люпе за его постановку в Александринском театре высшую театральную премию России.

Примечания

¹ Ирина Всеволодовна Мейерхольд (1905–1981) преподавала на курсе своего мужа, выдающегося артиста Александринского театра, известного киноактера Василия Васильевича Меркурьева (1904–1978). К ученикам В.В. Меркурьева и И.В. Мейерхольд относится Семен Сытник, исполнявший в спектакле К. Люпы роль Сорина.

² Вениамин Михайлович Фильштинский (р. 1937) — один из самых авторитетных российских педагогов актерского искусства, развивающий принципы сценической педагогики К.С. Станиславского. Воспитал плеяду молодых российских актеров, широко известных по своим театральным и киноработам, работающих в крупнейших театрах России. В 2006 году целая группа выпускников курса В.М. Фильштинского была приглашена Валерием Фокиным в труппу Александринского театра. В спектакле К. Люпы участвовали Олег Еремин (Треплев), Александр Кудренко (Медведенко, Яков).

³ Валерий Фокин (р. 1946) был выпускником, а впоследствии преподавателем московского Театрального института им. Бориса Щукина, существующем при Вахтанговском театре. К числу выпускников этого знаменитого училища принадлежат: Игорь Волков (Дорн), работающий на александринской сцене с начала 1990-х годов и приглашенная непосредственно В. Фокиным Юлия Марченко (Нина Заречная).

Список литературы

1. *Немирович-Данченко Вл.И.* Избранные письма: В 2 т. М.: Искусство, 1979. Т.1. 608 с.; Т. 2. 742 с.

2. *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988—1999. Т. 2: Работа актера над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания: дневник ученика. 1989. 508 с.

3. *Schorlemmer U.* Magia zblizenia I tajemnica dystansu. Krakow, Universitas, 2007. 245 s. [на польск. яз.]

4. *Lupa K.* Ouvrage diriger par Agnieszka Zgieb. Montpellier, Deuxième époque, 2018. 256 p. [нафранц. яз.]

5. *Фокин В.* Беседы о национальном театре. СПб.: Балтийские сезоны, 2015. 384 с.

6. Новая жизнь традиции: Десять лет из жизни национального театра. СПб.: Балтийские сезоны, 2012. 240 с.

References

1. *Nemirovich-Danchenko V.I.* Izbr. pis'ma v 2 t. [Selected letters in 2 vol.]. Moscow: Iskusstvo, 1979. Vol. 1. 608 p.; Vol. 2. 742 p. (In Russian)

2. *Stanislavsky K.S.* Sobr. soch.: v 9 t. [Collected cit.: in 9 vol.] Moscow, Iskusstvo, 1988—1999. T. 2: Rabota aktera nad soboj. Ch. 1. Rabota nad soboj v tvorcheskom processe perezhivaniya: dnevnik uchenika. [Actor's work on himself. Part 1. Work on yourself in the creative process of experiencing: the student's diary]. 1989. 508 p. (In Russian)

3. *Schorlemmer U.* Magia zblizenia I tajemnica dystansu. Krakow, Universitas, 2007. 245 s.

4. *Lupa K.* Ouvrage diriger par Agnieszka Zgieb. Montpellier, Deuxieme époque, 2018. 256 p.

5. *Fokin V.* Besedy o nacional'nom teatre [Conversations about the national theater]. St. Petersburg, Baltijskie sezony, 2015. 384 p. (In Russian)

6. Novaya zhizn' tradicii: Desyat' let iz zhizni nacional'nogo teatra. [New life traditions: Ten years in the life of the national theater] Saint Petersburg, Baltijskie sezony, 2012. 240 p. (In Russian)

Данные об авторе:

Чепуров Александр Анатольевич — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой театрального искусства, руководитель научно-исследовательских программ Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург). E-mail: chepurov57@mail.ru

ORCID 0000-0003-3470-0294

Data about the author:

Chepurov Alexander — Dr. habil. of Arts, professor, head of the Department of Theater Arts, head of research programs Russian State Institute of Performing Arts (Saint Petersburg). E-mail: chepurov57@mail.ru

ORCID 0000-0003-3470-0294

А.Н. Зорин

*НИУ Саратовский государственный университетим. Н. Г. Чернышевского,
Саратов, Россия*

ВАРИАТИВНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ «РЕВИЗОРА» Н. В. ГОГОЛЯ В XXI ВЕКЕ

Аннотация: В статье рассматриваются оперные интерпретации гоголевской комедии «Ревизор», появившиеся в начале XXI века в России и Германии на фоне сложившейся традиции трактовок драматургии Н.В. Гоголя. Это оперы «Ревизор. После комедии. Опера» Р. Львовича, «Ревизор» В. Дашкевича, «Возвращение Хлестакова» Г. Клебе. Вариативность музыкальных и драматических трактовок «Ревизора», интерпретация сюжета и концепции классического текста свидетельствуют о глубине и непреходящей ценности гоголевской комедии, позволяющей каждому композитору-интерпретатору найти «своего Гоголя» на оперной сцене – в форме мелодрамы, остросоциальной комедии, фарса. Разнообразие форм и жанров при создании оперных версий великой русской комедии раскрывает ее интерпретационный потенциал, заложенный вариативностью трактовки смысла пьесы самим автором.

Ключевые слова: Русская драматургия, Гоголь, «Ревизор», опера, креативная рецепция, Р. Львович, В. Дашкевич, Г. Клебе.

A. Zorin

*Saratov National Research State University n.a. N.G. Chernyshevsky,
Saratov, Russia*

THE VARIETY OF OPERA INTERPRETATIONS OF “THE GOVERNMENT INSPECTOR” BY N.V. GOGOLIN THE XXI CENTURY

Abstract: The article deals with the operatic interpretations of the Gogol comedy “The Government Inspector”, which appeared in the beginning of the XXI century in Russia and Germany against the background of the established tradition of interpretations of the dramatic art by N.V. Gogol. This is the operas “The Government Inspector. After the comedy. Opera” by R. Lvovich, “The Government Inspector” by V. Dashkevich, “The Return of Khlestakov” by G. Klebe. The variability of the

musical and dramatic interpretations of the “The General Inspector”, the interpretation of the plot and the concept of the classic text testify to the depth and intrinsic value of Gogol’s comedy, allowing each interpreter-composer to find “his own Gogol” on the operatic stage – in the form of a melodrama, an acute social comedy, farce. The variety of forms and genres in the creation of operatic versions of the great Russian comedy reveals its interpretative potential, inherent in the variability of interpretations of the meaning of the play by the author himself.

Key words: Russian drama, Gogol, “The Government Inspector”, opera, creative reception, R. Lvovich, V. Dashkevich, G. Klebe.

Произведения Н.В. Гоголя не раз становились основой для создания новаторских музыкально-драматических произведений. В то же время гоголевскому наследию с музыкально-драматическими версиями повезло значительно меньше, чем, скажем, А.С. Пушкину или У. Шекспиру. При этом как и в драме, в музыкальном театре шедевры Гоголя несут отпечаток провокативности, располагающей к эксперименту. К примеру, первый акт так и не оконченной оперы «Женитьба» М.П. Мусоргский считал своего рода творческой лабораторией, в которой формировались новатрские принципы, впоследствии ярко воплотившиеся в великом оперном шедевре «Борис Годунов», где отразился целостный взгляд композитора на возможности оперного искусства.

Судьба проекта «Женитьба» оказалась печальной. М.П. Мусоргский, с увлечением работая над первой в своем роде музыкальной комедией на прозаический текст, был уверен, что она станет новой вехой в оперном искусстве. Но произведение так и осталось незаконченным — сам автор пришел к выводу о чрезмерной смелости своего творческого эксперимента, а кроме того, музыкальное решение сложных драматических сцен молчания оказалось сложным для воплощения в музыкальной партитуре. Сейчас очевидно, что опера Мусоргского значительно опережала время и не только прокладывала пути к развитию декламационного стиля, но и приоткрывала возможности вокального мелодизма наступаю-

щей эпохи — вплоть до Берга и Пуленка. По мнению С.Р. Федякина, например, на первом публичном исполнении «Женитьбы» в 1909 году было ясно, что «по дерзкой новизне “незаконченный” Мусоргский не уступает завершённому и совершенному Скрябину» [1, с. 138].

Попытки до конца реализовать замысел Мусоргского — создать законченные версии «Женитьбы» М.М. Ипполитова-Иванова и А.Н. Черепнина — тоже остались в области эксперимента. «А.Н. Черепнин “уточняет” свое восприятие великой гоголевской пьесы тем “воздухом эпохи”, что и писатели зарубежья», которые видели в художественном мире классика проявление инфернальности, вернее, странный «человеческий мир, как и европейский мир, словно “вставший на голову” после первой мировой войны» [2, с. 90]. Черепнинская «Женитьба», «хотя и лишённая привычных арий и сведённая к речетативной декламации в один голос кратких житейских фраз, <...> полна выразительности и театральности. Искусным изменением темпов и ритмов живописуется хитрая сваха, наивная невеста, нерешительный жених, развязный приятель, тупой слуга...» [3] В этом водовороте неслучайных случайностей проступет хаос восприятия мира человеком, жаждущим жизни в период между двумя величайшими войнами в истории.

До этого М.М. Ипполитов-Иванов в своей версии завершения «Женитьбы» Мусоргского предпринял смелую попытку музыкального решения одного из ключевых смысловых эпизодов пьесы Гоголя и самую сложную в сценическом воплощении — сцену, когда Подколесин остается наедине с Агафьей Тихоновной для решительного объяснения и предложения руки и сердца, но вместо этого то и дело говорит вроде бы внешне не связанные фразы, и герои подолгу сидят молча. Понимая, что невозможно сохранить в музыке семантическую наполненность паузы драматической сцены, композитор дополняет ее целым рядом своих сюжетных и текстовых фрагментов, тем самым проясняя многозначность и многозначительность молчания героев. С этой целью Ипполитов-Иванов даже решается дописать Гоголя — сочиняет сцену, предшествующую этому эпизоду несостоявшегося признания. Из внесценического пространства доносится хор от-

рывочных фраз уличной суеты, песня шарманщика, сулящая героям близкое счастье — так в герметичность обывательского мира врывается жизнь. Возникает ощущение дискретности окружающего, из многоголосия которого бедная Агафья Тихоновна не может сложить собственную картину мира.

Обе эти выдающиеся попытки «креативной рецепции» (термин Е. В. Абрамовских) [4, с. 84] великой пьесы демонстрируют как непреходящую актуальность гоголевской поэтики для оперной сцены, так и провокативность ее новаторской драматургической формы, подталкивающей композиторов к экспериментам.

История оперных трактовок «Ревизора» в XX веке довольно объемна, но не слишком успешна. Во всех известных версиях переложенная на язык музыки гоголевская комедия балансировала на грани оперетты — и музыкально, и сюжетно, и стилистически. Свои варианты воплощения гоголевского сюжета предлагали чешский композитор Карел Вейсс в 1907 году (в духе венской оперетты) и венгеро-американский композитор Жено Жадор в 1928 году (ее первое точно датированное представление прошло в Лос-Анджелесе только в 1971-м), итальянский композитор Амилькар Занелла в Триесте в феврале 1940-го (неожиданный факт обращения к русской культуре в фашистской Италии, когда СССР уже исключен из Лиги Наций и вместе с тем в разразившейся Мировой войне пока еще является негласным союзником стран Оси, но в перспективе — смертельным врагом; эта история заслуживает особого исследования). Экспериментальные версии комедии создали известный немецкий композитор Вернер Эгк в 1957 году и хорватский композитор Крешемил Фрибек. Практически во всех этих версиях сюжетная канва пьесы представлена как собирательный образ российской ментальности, изначально предполагающей сатирическую трактовку.

Парадоксально, но «Ревизор» очень долго оставался в стороне от отечественного оперного мейнстрима. Ситуация кардинально изменилась в годы, предшествовавшие двухсотлетию юбилею писателя, когда сразу три композитора — в России и в Германии — практически одновременно решили предложить свои музыкальные версии опер на сюжет гого-

левской комедии. Жанровое разнообразие их подходов к трактовке хрестоматийной истории отражает современные и перспективные тенденции музыкальных экспериментов с отечественным классическим наследием.

В 2006 году на сцене Театра Наций прошла премьера лирической оперы молодого композитора Романа Львовича «Ревизор. После комедии. Опера», представленная оркестром и труппой музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко.

Опера представляет собой сюжетно, эстетически и психологически оправданный сиквел «Ревизора» — вся она посвящена судьбе и грезам любви Марьи Антоновны после отъезда и разоблачения Хлестакова. Сам факт обращения к такой форме креативной рецепции хрестоматийного сюжета вполне закономерен. История первой постановки «Ревизора» связана с последовавшим за премьерой и отъездом Гоголя за границу появлением «законопослушного» сиквела — «Настоящего Ревизора» князя Цицианова. Эта нелепая пьеса на сцене Александринского театра шла в 1836 году в один вечер с комедией Гоголя: в ней появлялся настоящий высокопоставленный петербургский честный чиновник и раздавал Городничему и остальным обитателям уездного города «всем сестрам по серьгам». Однако пьеса успеха не имела и очень быстро исчезла с афиш. История великой комедии знает и два своеобразных сиквела к пьесе, созданных самим Гоголем по принципу театра в театре — «Театральный разъезд...» и «Развязку Ревизора». В такой перспективе опера Романа Львовича выглядела убедительной и художественно значимой попыткой реконструировать сложный драматический подтекст пьесы, прерывая сложившуюся традицию игнорирования мировой сценой эстетического потенциала постсюжетных вариантов развития действия великой комедии. Опера дополнила гоголевские постинтерпретации новым вариантом распределения групп персонажей. Вопреки устойчивому мнению литературоведов, восходящему к А.П. Скафтымову, о том, что принципиальное отличие «Ревизора» от более поздней драматургии Островского заключается в отсутствии жертвы охватившего всех порока [5, с. 489], авторы оперы XXI века находят такую

страдающую душу в комедии Гоголя и, рассказывая о ее судьбе, трансформируют исходный жанр.

Произведение Львовича представляет собой очень детально прописанный метатекст, соединивший в себе не только традицию анализа гоголевских постинтерпретаций комедии, но и фрейдистские подходы к исследованию Гоголя, а также опыт «ошинеленной» трактовки «Женитьбы» в постановке Анатолия Эфроса [6, с. 269]. Эта музыкальная драма — один из удачных примеров отечественной постмодернистской оперы, адресованной широкому зрителю, в которой цитаты и аллюзии на других композиторов-классиков оправданы и сюжетно, и музыкально. По словам театрального блогера Вячеслава Шадронова, «в Марье Антоновне Сквозник-Дмухановской недвусмысленно угадывается Татьяна Дмитриевна Ларина, а заодно, для полноты картины, еще и Наташа Ростова, Нина Заречная, Катерина Измайлова, и, уже, как говорится, “по вкусу”, героини опер Глинки, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова» [7]. Жанровой основой этого сиквела комедии становится не обличительная сатира и даже не музыкальная мелодрама, а своего рода психологический триллер, где появление Хлестакова на сцене с какого-то момента становится мороком раздвоенного сознания Марьи Антоновны (а не только традиционной для театра материализацией страха чиновников уездного города), тем самым возводя тенденцию восприятия образа Хлестакова — как «лживого олицетворенного обмана» — в подлинный трагический контекст.

На сюжетном и музыкальном уровнях трактовка образа страдающей героини ассоциирована с Джильдой из вердиевского «Риголетто» и особенно сильно — с «Человеческим голосом» Пуленка. Это связано с гипертрофией ностальгических монологов Марьи Антоновны, грезящей уехавшим Хлестаковым — посланцем изысканного столичного мира. Его образ во всем возвышается над повседневностью глубокой провинции, олицетворяемой суетливо семенящими по сцене местными обитателями в валенках и респектабельных смокингах. На протяжении всего спектакля на сцене возникают ретроспективные сцены-воспоминания встреч с возлюбленным — это сцены из самой гоголевской комедии, а также арии-монологи, обра-

щенные к предмету желаний. Начитанная, как Татьяна Ларина, и легко приписывающая любимому человеку придуманные самой качества, не замечая, «уж не пародия ли он», Марья Антоновна становится единственной безвинно страдающей жертвой комедии. По воле композитора и авторов либретто — Ирины Лычагиной и Игоря Цунского — она выходит на первый план как героиня, способная, вопреки мнению родителей и насмешкам общества, на выдающуюся силу чувств — подобно Изольде или Аиде. Она — буквально угасающий луч света в этом темном царстве. И единственный представитель молодого поколения уездного города. По мысли композитора, именно такая героиня отчаянно противостоит социальной и нравственной энтропии российской действительности.

Львович включает фигуру Марьи Антоновны в парадигму женских образов классической европейской оперы XIX века, в которой современные гендерные исследования обнаруживают устойчивую сюжетную модель искупления грехов мира через страдание и гибель героев-женщин. В этом видится связь оперной символики с мотивами христианоцентричной культуры, соотносимой со всей поэтикой гоголевского творчества. И Львович смело вводит Марью Антоновну в пантеон таких образов, не боясь упреков публики.

В 2007 году вновь возникает интерес к новой оперной версии «Ревизора». В этот раз ее создают мэтры отечественного кинематографа — композитор Владимир Дашкевич и поэт и драматург Юлий Ким. Причем сначала опера анонсируется как своего рода заказ Бориса Покровского для празднования в его театре юбилея Гоголя. Однако мировая премьера оперы проходит на совершенно другой сцене — в Новосибирской опере в постановке Михаила Левитина, а в театре Покровского «Ревизор» Дашкевича появится лишь спустя полгода.

Создатели этой оперы не пошли путем Мусоргского — сюжет и реплики гоголевской комедии переработаны Кимом кардинально. Одним из основных в спектакле становится мотив социального неравенства, межклассовый конфликт в этом «сборном городе всей темной стороны», как называл его сам Гоголь в черновой редакции «Театрального разезда

после представления новой комедии» [8, с. 387]. Стремление перенести в текст либретто не только анекдотически комическую фабулу, но и отразить в нем проблематику многочисленных комментариев Гоголя к пьесе приводит к новой сюжетной конструкции и многочисленным игровым ходам. В спектакле есть фигура персонифицированного автора, в уста которого вкладываются фразы самого Гоголя. В новосибирском спектакле, представляющем расширенную версию этого музыкально-драматического текста, Гоголь в самом начале даже встает за дирижерский пульт оркестра и, повернувшись к залу, поет предваряющие (а в конце представления и завершающие) ироничные фразы.

Основному событию предшествуют массовые сцены с торговым и работным людом города, пытающимся выразить социальный протест, но полицейские во главе с Городничим быстро пресекают волнения, в результате чего под руку стражам порядка попадает одна из недовольных — Унтер-офицерская вдова. За кулисами проходит экзекуция, после чего, причитая, вдова появляется на сцене, грозя властям предрезающим грядущими карами. Такой сюжетный поворот подчеркивает генетическую связь «Ревизора» с народной проблематикой пушкинского «Бориса Годунова». Идея «истинного ревизора» напоминает о «дубине народного гнева».

В театре Покровского отказались от многих предложенных Кимом и Дашкевичем вольных сцен такого рода, выдерживая каноническое развитие сюжета и строгость гоголевского финала. А новосибирцы увлеклись текстовой игрой Кима и оставили его финал — горожане ловят и казнят Хлестакова-самозванца, гипертрофируя «броненосцепотемкинскую» тему народного бунта и доводя до сценического воплощения гипотезу С.М. Эйзенштейна о том, что «Ревизор» — комическая пара к «Борису Годунову» Пушкина («“Ревизор” и есть эта глубоко спрятанная пародия на “Годунова”» [9, с. 253]).

Глядя на происходящее на сцене, смеющийся Гоголь-дирижер предлагает зрителям взглядеться в себя, напоминая об афористичном эпиграфе пьесы. И уже в окончательном финале на открытой и залитой синим лунным светом сцене некий пролетарско-крестьянского вида отец поет сыну пафосную арию в

стилистике «Развязки Ревизора» о торжестве справедливости, музыкально и тематически невольно ассоциирующуюся с финалом прокофьевской «Войны и мира». Создатели этой оперы довели до гротеска и потенциальную революционность, и элементы дидактизма гоголевского метатекста. В результате такое сближение оборачивается неожиданной аллюзией с «Борисом Годуновым» Мусоргского и рождает устойчивое ощущение трагедии великой оперы, что представляется избыточным для интерпретации гоголевского текста.

Комическая опера «Ревизор» Дашкевича и Кима, будучи классической по форме, но трагедийной по сути, более всего тяготеет к традициям советской оперетты.

На этом фоне практически одновременно появляется трехактная опера немецкого композитора Гизелера Клебе «Возвращение Хлестакова» (Giselher Klebe "Chlestakows Wiederkehr" Op. 149, 2007) в германском городе Дотмольде (преьера — Государственный театр Дотмольда, 11 апреля 2008 года, дирижер Эрих Вахтер, режиссер Кай Метцгер). Трудно судить о том, насколько Клебе на последнем этапе создания этой оперы-фарса интересовался российскими премьерными по «Ревизору» и в определенной мере был в курсе исканий отечественных либреттистов и музыкантов (не столько Кима и Дашкевича, сколько Львовича), но такого рода знание ощущается. Об этом говорит серьезное усиление сюжетной линии дочери Городничего — здесь так же гипертрофированы подробности судьбы представительницы юного поколения гоголевского уездного города, изо всех сил стремящейся вырваться из рутины урбанистического пространства глухой провинции.

Клебе — один из последних признанных германских мастеров литературной оперы. В одном из интервью он признался, что очень любит литературу и не видит музыки без связи с ней [10]. Клебе не в первый раз обратился к произведениям русской культуры, он создал свой музыкальный монолог «Видения Раскольникова» для сопрано, кларнета и оркестра (1956) на сюжет «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского. Однако период массового интереса европейских оперных композиторов к крупным формам русского романа, пришедший на середину XX века, давно прошел.

И опыт клебевского «Ревизора» выглядит некоей попыткой оживить традицию.

Неожиданным является тот факт, что 82-летний немецкий композитор выбрал именно «Ревизора» в качестве своего итогового и даже прощального сочинения — к моменту создания «Возвращения Хлестакова» Клебе был уже тяжело болен. Полемическое изображение русской ментальности в его опере в определенной мере связано с событиями жизни композитора. В 1945-м, уже на исходе Второй мировой, Клебе, оставив учебу в консерватории, оказался в действующей армии — в кригсмарине, где несколько месяцев служил в составе группы армий «Север», а затем попал в советский плен, откуда довольно скоро смог вернуться на родину, завершить учебу и преподавать в ФРГ. Поэтому образ русской действительности в музыкальной драматургии «Возвращения Хлестакова» объяснимо приобретает гротесковый вид, тяготея к откровенной фарсовости. Однако абсурдность российского бытия в уездном городе N, по мысли Клебе, преодолевается стремлением молодых вырваться оттуда и восторжествовать над миром своих родителей. «Возвращение Хлестакова» — это еще и горький взгляд европейца на первую волну эмиграции из Восточной Европы в Германию (Дотмольд оказался одним из центров компактного поселения выходцев из России).

Клебе практически не отступает от буквы гоголевского сюжета, он сгущает музыкальные краски, материализуя атмосферу страха и грубость интонаций героев-чиновников. Существенно изменилась линия Марьи Антоновны, которая всеми силами стремится вырваться из отеческого дома и уехать с Хлестаковым (что ей удастся успешно осуществить). Иначе решен и финал. После чтения саморазоблачительного письма Хлестакова в доме Городничего Иван Александрович с Марьей Антоновной возвращаются к разгневанному чиновникам, чтобы объявить о чудесном спасении родителей — Хлестаков узнает на вокзале знакомого по Петербургу чиновника, которого считает настоящим ревизором, и предлагает помочь договориться с ним о благополучном исходе «высочайшей» ревизии. То, что для старшего поколения было страшным и неотвратимо опасным, молодое берется решить с

легкомысленной наивностью. Фарсовость и лиризм — парадоксально объединенные в сюжете и музыкальной ткани оперы — делают возможной такую сложную социальную и межпоколенческую историю. В авантюристе Хлестакове, играющем на чувствах буржуа и превращающемся на глазах зрителей в фигуру огромного масштаба, угадываются черты Лулу из знаменитой одноименной пьесы, а музыка порой отсылает к берговским созвучиям.

Клебе постоянно признавался, что его любимым композитором был Джузеппе Верди. И «Возвращение Хлестакова» — своего рода признание в любви великому итальянцу, его опере и театру, игра с итоговыми смыслами его последнего великого сочинения. Свою единственную комическую оперу «Фальстаф» Верди создал в 80 лет, как и Клебе — оперу о мнимом ревизоре. И для своего прощального сочинения он выбрал пьесу о героях, похожих на его современников, отражающую абсурдность жизни, беспомощность старшего поколения перед энергетикой молодых и их напором, полной самоиронии, как и опера Верди. Для Клебе Хлестаков — русский Фальстаф, а Городничий — шекспировский Форд. Обманутый обманщик и проведенный за нос отец и муж. Финал оперы Клебе — прямая цитата из «Фальстафа»: все герои поют о том, что смех — главное действующее лицо этой комедии, и мир похож на карнавал (подобно тому как в финале «Фальстафа» звучат слова о смехе — яде и лекарстве). Здесь шекспировское понимание комизма неожиданно смыкается — через Верди и немецкую атональную оперу — с гоголевским восприятием театра-кафедры, вызывающего к очистительному смеху.

Фарсовая опера с неожиданными лирическими интонациями — к такому жанровому сплаву пришел замечательный немецкий композитор, стремясь найти свою версию загадочного гоголевского сюжета.

Разнообразие форм и жанров при создании оперных версий великой русской комедии не просто раскрывает ее интерпретационный потенциал или объясняет совершенство формы произведения, заложенной вариативностью трактовок, — «Ревизор» как литературный памятник и как много-

кратно и разнообразно трактованный автором метатекст является собой вечную загадку, и каждый новый автор и режиссер подбирает собственный ключ не только для раскрытия «своего Гоголя», но и для передачи на сцене сложного исходного комплекса идей великой пьесы.

Список литературы

1. *Федякин С.* Мусоргский. М.: Молодая гвардия, 2009. 560 с.
2. *Федякин С.Р.* «Инфернальный» Гоголь в русском сознании — от Мусоргского до Набокова//Н.В. Гоголь и русское зарубежье: Материалы Пятых международных Гоголевских чтений. М.: КДУ, 2006. С. 85–91.
3. *Е. Ф.* «Женитьба» Мусоргского// Последние новости. 1939. 4 июля.
4. *Абрамовских Е.В.* Механизмы креативной рецепции незаконченного произведения// Вестник Томского государственного педагогического университета. 2005. № 6. С. 83-89.
5. *Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Худож. лит., 1972. 543 с.
6. *Эфрос А.В.* Изб. произв.: В 4 т. М.: Фонд «Русский театр», «Парнас», 1993. Т. 1. 318 с.
7. *Шадронов В.* «Ревизор. После комедии. Опера» Романа Львовича в Театре Наций//Живой журнал: [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://users.livejournal.com/-arlekin/737660.html>. Яз. рус.
8. *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 5. 1949. 511 с.
9. *Вайсфельд И.* Последний разговор с С.М. Эйзенштейном// Вопросы литературы. 1969. № 5. С. 251–253.
10. *Stuke F.R.* Ohne Melodie geht's nicht: Opernnetz: [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.opernnetz.de/Alt/seiten/bacstage/klebe%20giselher.htm>

References

1. *Fedyakin S.* Mussorgsky. M., Molodaya gvardiya, 2009, 560 p. (In Russian)
2. *Fedyakin S.R.* «Infernal'nyj» Gogol v russkom soznanii — ot Musorgskogo do Nabokova [“Infernal” Gogol in the Russian conscio-

usness – from Mussorgsky to Nabokov]//N.V. Gogol' i russkoe zaru-bezh'e: Materialy Pyatyh mezhdunarodnyh Gogolevskih tenij [N.V. Gogol and the Russian Diaspora: Materials of the Fifth International Gogol Conference], Moscow, KDU, 2006. pp. 85–91. (In Russian)

3. E. F. "Zhenit'ba" Musorgskogo [The Marriage by Mussorgsky]// Poslednie novosti; 1939: 07/04. (In Russian)

4. Abramovskih E.V. Mekhanizmy kreativnoj recepcii nezakonchenogo proizvedeniya [Mechanisms of creative reception of unfinished work]// Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of Tomsk State Pedagogical University]; 2005: 6: 83–89. (In Russian)

5. Skaf'tymov A.P. Nravstvennyye iskaniya russkikh pisatelej: Stat'i i is-sledovaniya o russkikh klassikah [Moral searches of Russian writers: Ar-ticles and studies about Russian classics]. Moscow, Hudozh. lit., 1972. 543 p. (In Russian)

6. Efros A.V. Izb. Proizv.: v 4 t. [Coll. Works in 4 vol.]. Moscow, "Rus-skij teatr", "Parnas", 1993. V. 1. 318 p. (In Russian)

7. Shadronov V. "Revizor. Posle komedii. Opera" Romana L'vovicha v Teatre Nacij ["The Government Inspector. After the comedy. Opera" by Roman Lvovich in the Theater of Nations] Available at: <http://users.livejournal.com/-arlekin-/737660.html>. Zagl. s ehkrana. (In Russian)

8. Gogol' N.V. Poln. sobr. soch.: v 14 t. [Coll. Works in 14 vol.]. Moscow; Leningrad, Izd-vo AN SSSR, 1937–1952. V. 5. 1949. 511 p. (In Russian)

9. Vajsfel'd I. Poslednij razgovor s S.M. Eizenshtejnom [The last con-versation with S. M. Eisenstein]//Voprosy literatury. 1969; 5: 251–253. (In Russian)

10. Stuke F.R. Ohne Melodie geht's nicht: Opernnetz : Available at: <http://www.opernnetz.de/Alt/seiten/backstage/klebe%20giselher.htm>.

Данные об авторе:

Зорин Артем Николаевич – доктор филологических наук, про-фессор кафедры общего литературоведения и журналистики Сара-товского национального исследовательского государственного уни-верситета им. Н.Г. Чернышевского, профессор кафедры мастерства актера Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Соби-нова. E-mail: art-zorin@yandex.ru

ORCID 0000-0002-2342-4039

Data about the author:

Zorin Artem – Dr.habil in philology, Professor of Literature Criticism and Journalism department in Saratov State National Research University n.a. N.G. Chernishevsky, Profeseor of Actors department of the Saratov State Conservatory n.a. L.V. Sobinov. E -mail: art-zorin@yandex.ru

ORCID 0000-0002-2342-4039

Н.А. Маркарян

*Российский государственный институт сценических искусств (РГИСИ),
Санкт-Петербург, Россия*

**ПОЭТИЧЕСКОЕ ИНОБЫТИЕ. «ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА»
В ПОСТАНОВКЕ ПИТЕРА БРУКА И «СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ»
В ПОСТАНОВКЕ ТОМАСА ОСТЕРМАЙЕРА**

Аннотация: В статье анализируется работа выдающихся современных драматических режиссеров П. Брука и Т. Остермайера над сценическим воплощением музыкальных произведений В.-А. Моцарта и Г. Малера.

Ключевые слова: музыка, опера, драматический театр, режиссура, П. Брук, Т. Остермайер.

N. Markaryan

*Russian State Institute of Performing Arts (RGIS),
Saint Petersburg, Russia*

**POETIC OTHERNESS. "THE MAGIC FLUTE"
DIRECTED BY PETER BROOK AND «DEATH IN VENICE»
DIRECTED BY THOMAS OSTERMEYER**

Abstract: The article analyzes the work of outstanding modern dramatic directors P. Brook and T. Ostermeier on the stage versions of musical works by W.-A. Mozart and G. Mahler.

Key words: music, opera, drama theatre, directing, P. Brook, T. Ostermeier.

Драматический театр часто использовал музыку утилитарно — заполнял ею режиссерские пустоты, ее красотой и выразительностью украшал детали постановки. Однако у музыки другое призвание. Она — поэтическое инобытие жизненных коллизий, конфликтов и эмоций, переживаемых человеком. Такое понимание музыки поднимает ее на совершенно новый уровень взаимодействия с драмой и обеспечивает важное место в структуре драматического спектакля.

Две выдающиеся постановки текущего десятилетия с разных сторон демонстрируют эту тенденцию.

Характеризуя творчество Питера Брука, Шомит Миттер, автор очерка о творчестве режиссера, справедливо отмечает, что этот мастер, в отличие от многих своих коллег, «работающих в рамках определенных профессиональных предпочтений», на протяжении своей долгой карьеры «стремился браться за радикально отличающиеся друг от друга проекты», работая над самым разнообразным материалом от мюзиклов Вест-Энда, шекспировской драмы и оперы до импровизационных сценариев [1, р. 97–98]. Но в различных жанрах и типах театра, вступая как будто бы на чужую территорию, которая до него была детально освоена другими, он всегда оказывался более выразительным и оригинальным, чем его предшественники. В этом смысле его опыт в области освоения оперы достаточно красноречив.

Парижский Буфф дю Нор, которым уже 40 лет руководит Питер Брук, показал свою вариацию на тему «Волшебной флейты» Моцарта. Именно вариацию: это не постановка оперы со всеми ее традиционными условностями, оркестром и хором. Впрочем, от автора «Трагедии Кармен» спектакля 1981 года, для которого Брук вместе с композитором Мишелем Констаном создал новую партитурную версию «Кармен» Жоржа Бизе, и не нужно ждать оперной постановки в обычном смысле [3, р. 264]. «Я отказывался верить, — говорил Брук, — что мюзикл и большая опера были лучше или хуже друг друга. Первое, что я хотел сделать в театре, как, впрочем, и вне театра, — это исследовать себя неснобистским способом» [2, р. 64].

Уже тогда, в начале 80-х, режиссер сказал: «Ничто не мешает маленьким оперным труппам осуществлять экспериментальную работу, и оперы действительно могут быть представлены в сокращенном виде без ущерба для самого произведения... в клавирном варианте... Можно представить себе и несколько певцов, исполняющих сольные партии, а в сценах, где они не заняты как солисты, — хоровые партии... Опера не обязательно должна быть тяжеловесным и окаменевшим искусством» [4]. В 2010 году при постановке «Волшебной

флейты» мэтр следовал этой же идее. Он не просто осовременил оперу Моцарта, как делает сонм нынешних постановщиков. И даже вовсе ее не осовременивал. Он сделал музыку Моцарта символом утерянной нашим веком легкости, что особенно знаменательно в столь нагруженном смыслами сочинении, как «Волшебная флейта», мистическую философию которой до сих пор разгадывают ученые и постановщики.

Последняя опера Моцарта и впрямь многозначна, а порой и туманна в своих значениях. Блистает юмором, но не чужда сантиментам. Начинаясь как поэтическая сказка, заканчивается пафосным серьезом — ни больше, ни меньше вселенской победой добра над злом, причем добро и зло в глазах зрителя все время меняются местами, а сама победа снижена тривиальностью развязки, резко контрастирующей с хитроумной запутанностью действия. Разумеется, можно увидеть за всеми этими абберациями метафоры общепhilosophического порядка. Но, похоже, что Моцарт вместе с либреттистом Шиканедером, который так же, как и композитор, был масоном, прятал за недосказанностями и намеками масонское содержание. Какое? XXI век не владеет этой тайной. Поэтому однозначна для нас в «Волшебной флейте» только гениальность Моцарта, сумевшего в сплаве небесной лирики и грубого земного юмора создать музыкальные архетипы, мощностью равные шекспировским. Ведь колокольчиковая музыка Папагено с оторопью заикания и мычанием запертого на замок рта мгновенно включает в сознании даже неискушенного слушателя определенную поведенческую модель. И уж точно происходит это в льдистых стаккато Царицы ночи, пронзающих темень ее же легатных кантилен.

Есть разница в том, чтобы говорить со зрителем языком партитуры и говорить со зрителем, используя язык партитуры в качестве метафоры. «Дословное» чтение музыкального текста, к чему призывал один из колоссов оперной режиссуры XX века Вальтер Фельзенштейн [5, с. 47], как и действенный анализ музыкальной драматургии, которому учили Борис Покровский и Евгений Акулов, отечественные классики режиссерского музыкального театра, — это путь к сценической интерпретации оперного произведения. Такова традиция. Но

Питер Брук хочет поспорить с традицией: «Ставить оперу всегда приходится в очень трудных условиях: тут надо вести постоянную борьбу» [6, с. 200]. Он снимает «Волшебную флейту» с оперного пьедестала. Партию оркестра поручает роялю, не только избавив оперу от дирижера, но и сократив расстояние между певцом-актером и зрителем. Многие фрагменты вычеркивает, но зато вводит куски моцартовских фортепианных сонат, сообщая для корректности, что спектакль поставлен «по мотивам» оперы «Волшебная флейта» и что это ее вольная адаптация, к которой приложили руки сам Питер Брук, а также сценаристы Франк Кравчик и Мари-Элен Эстьен.

Так что же делает режиссер Брук? Он не реализует драматургический замысел авторов «Волшебной флейты» — хотя и волшебства, и флейт в спектакле достаточно. Он воссоздает «нежный и волшебный» мир музыки Моцарта, уловленный ухом уставшего от взвинченности и суеты человека XXI века. «Это будет легкая и озорная “Флейта”, — писал режиссер, — разворачивающаяся в двух шагах от зрителя и позволяющая ему почувствовать всю нежность и всю волшебность моцартовского произведения» [7, р. 4]. И этот найденный на дне партитуры образ моцартовского мира своей простотой, беззаботностью, легкомыслием противостоит тягостной депрессивности мира современного.

Piano — в диапазоне от пианиссимо до меццо-пиано — стало звуковой палитрой этого черно-золотого с вкраплениями красного спектакля. Отсутствие оркестра, с которым не надо больше соперничать голосу, отдалось безнажимностью певческого звука и неоперной ясностью слова. Редуцирование звуковой плотности привело к кристальной прозрачности ансамблевого многоголосья, позволившей, как в драгоценном камне, «увидеть» сплетения и узоры музыкальных линий. Впрочем, простота, с которой рождалась музыка, — кажущаяся, и одно только изъятие оркестра ничего бы не дало. Работа с певцами-актерами, проделанная режиссером Питером Бруком и музыкальным руководителем постановки — он же пианист на сцене — Реми Атасеном, огромна: солистам привит редкий навык не «горизонтального» пения, демонстрирующего вокальные роскошества, а «вертикального» —

обертонно скромного, но зато помогающего голосу рельефно сплестись с другими нитями в сложном рисунке полифонической ткани, какой бы быстрый темп не был задан. Рояльные куски тоже отличаются утонченным звуковедением, изысканной фразировкой и прозрачностью фортепианной фактуры.

В одном из своих интервью Брук говорил: «Вы обнаруживаете в Моцарте и Бахе совершенно невероятную и почти нечеловеческую точность. Чтобы Моцарт предстал во всем своем совершенстве, все должно быть именно так, как он написал» [2, p. 54].

Характер отношений с музыкой Моцарта сам по себе оказался частью театрального образа. Это никак не подразумевалось сюжетом «Волшебной флейты», но стало бруковским постановочным сюжетом, в котором классическая ясность голосоведения и облегченность музицирования принимаются за утраченный идеал гармонии и становятся ироничным напоминанием человечеству, что оно само создает себе трудности. Брук сделал акцент именно на гармонической способности Моцарта «отражать в своих партитурах не только эмоциональные состояния и их сопоставления, но и самый диалектический процесс их развития, перехода из одного состояния в другое» [8, с. 452].

Музыка, выступающая в роли сценической метафоры — перспективная постановочная идея. В середине 80-х годов XX века другой большой режиссер, Роберт Стуруа, также сделал музыку одной из значимых метафор — речь идет о спектакле «Музыка для живых». Первый акт «Музыки для живых» обозначил конфликтное противостояние двух сил: созидания — детский хор, изъяснявшейся на языке «баховской» полифонии (музыка композитора Гии Канчели), и сил разрушения — рывканье медного оркестра и пластика отанцеваленного фашистского марша. А вот второй оказался «островом» эстетического совершенства и великолепия — на сцене во всем оперном многоцветье шел спектакль «Любовь и долг»: миниатюра «настоящей» итальянской оперы, поставленная и спетая по всем законам жанра. Гия Канчели создал поэтическую параллель беллиниевско-вердиевскому миру — порой казалось, что романтическая музыка звучит в своем перво-

зданном виде, но едва уловимые гармонические и ритмические сбивы выдавали ее современное происхождение. Это была не просто метафора красоты: романтический музыкальный театр стал для Роберта Стуруа, выступившего также в качестве сценариста, и для Гии Канчели метафорой одухотворенности и художественного совершенства мира — всего самого лучшего, что накоплено человечеством и что никак нельзя потерять, заигравшись в войны.

Спектакль Стуруа был публицистичен, и это понятно — он создавался в Тбилисском театре оперы и балета в предпрестроечную эпоху. Спектакль Брука никакими визуальными приметам не привязан ко времени, но, тем не менее, он своевремен: 90-летний мастер в век технических сложностей и психологических перегрузок напоминает, что мы преувеличиваем монстровость их влияний. «Волшебная флейта» — веселая, жизнерадостная, с выходами в зал и шаловливыми возгласами на русском языке — это улыбка Питера Брука: живите легче, трудность существования — такое же преувеличение, как мучительность испытаний, выпавших на долю Тамино, Памины и Папагено. Ведь и правда, тяготы прохождения сквозь огонь — он реально горит и похрустывает в руках придуманного Бруком божества — спектакль поборол легко и с юмором: герои просто прошли стороной, не обратив на него никакого внимания.

Идею соединить новеллу Томаса Манна «Смерть в Венеции» с вокальным циклом Густава Малера «Песни об умерших детях», пронзительный драматизм которого заметен даже в бездне малеровского трагизма, осуществил на сцене берлинской Шаубюне режиссер Томас Остермайер (здесь очевиден и диалог режиссера с фильмом Лукино Висконти (1971), где образ Малера витает над сюжетом и звучит Адажиетто из Пятой симфонии). Все три имени — Остермайер, Манн, Малер — гарантировали глубину погружения в тему.

Спектакль Остермайера изысканно-эстетичен при всей своей «черной» красоте. Когда финальная картина обрушивается на зрителя бесконечность кружащихся горелых обрывков как бесконечность страшного и одновременно завораживающего осеннего листопада, аналогия с музыкой

Малера делается абсолютной — его мир утонченно красив и в то же время беспросветно темен. Собственно, это соединение беззащитной тонкости оголенного нерва с разрывающейся пропастью отчаяния и катастрофическими провалами во мрак составляет поэтическое своеобразие малеровского мира. И это соединение непостижимо органично сыграл актер Йозеф Бирбихлер (Густав фон Ашенбах), не проронив ни слова, а только напевая «Песни об умерших детях». И еще глядя на изысканно-пластичный черно-белый мир вокруг себя увеличенными большим экраном глазами. (Текст Томаса Манна читал на русском языке актер Андрей Егоров. Он же вступал в импровизированные немецкие диалоги, вклинивавшиеся в повествование.)

Масштабное симфоническое полотно на стихи Рюккерта, пережившего потерю двоих детей (и для Малера, не услышавшего предостережений жены, эта работа мистически закончилась потерей любимой дочери), утратило здесь патетический размах и лирическую бескрайность, снова, как у Брука, сократившись до фортепианного звучания: тихого, сухого, абсолютно прозрачного — мастерски сыгранного пианистом Тимо Кройзером. (На сей раз вторжения в партитуру не потребовалось: композитор сам сделал версию с фортепианным сопровождением.) И опять очищенная от оркестровки, от ее пряного экстазизма музыка, волосяной линией сыгранная на рояле и спетая самым простым, не вокальным, не поставленным, лишенным обертонов и уязвимом в своем непрофессионализме старческим голосом Ашенбаха-Бирбихлера, обнажила суть постановки: боль человеческой души, обреченной на контраст между воображаемым и реальным, ее трагический излом на пограничье красоты и смерти.

Разумеется, спектакль Томаса Остермайера далек от палитры «Волшебной флейты» Питера Брука. Рожденные одним временем — премьера «Смерти в Венеции» состоялась в 2012 году, — обе постановки демонстрируют новый способ соединения «большой» музыки с драматическим действием. Она уже не музыка к спектаклю, о чем ясно свидетельствует работа Остермайера — Бирбихлера. И потому, что заполняет собою все пространство постановки. И потому, что рождается

каждый вечер заново. И, главное, потому что становится средством актерской выразительности — способом игры, позволяющим явить безмерность внутреннего мира Густава Аппенбаха или искусительность очарования Царицы ночи: качества, глубина залегания которых в человеческой личности равна глубине самой музыки.

Протягивая руку драматическому театру, музыка изменилась. Спустилась с Олимпа, сняла тунику и котурны, и так — босиком, в короткой юбке — стала в пару и закутилась с ним в новой фигуре.

Список литературы

1. Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter & Maria Shevtsova. L., N.Y., Routledge, 2005. 286 p.

2. *Croyden M. Conversations with Peter Brook, 1970—2000.* N.Y.: Faber and Faber, 2003. 395 p.

3. *Kustow M. Peter Brook: a biography.* N.Y., St. Martin's Press, 2005. 428 p.

4. [Интервью Питера Брука Филиппу Альберу после премьеры спектакля «Трагедия Кармен» в Буфф-дю-Нор. Ноябрь 1981 года / Интервью Майкла Гибсона] [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://do2.gendocs.ru/docs/index-406936.html?page=11>

5. *Фельзенштейн В. О музыкальном театре.* М.: Радуга, 1984. 407 с.

6. *Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью.* М., СПб.: Малый драматический театр; Артист. Режиссёр. Театр, 1996. 270 с.

7. *Brooke P. [Ce sera une "Flûte", facile et espiègle...]* / Programme à la performance "FlûteMagique". Paris, 2010. 10 p.

8. *Акулов Е.А. Оперная музыка и сценическое действие /* Предисл. П.А. Маркова. М.: ВТО, 1978. 455 с.

References

1. Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter & Maria Shevtsova. L., N.Y., Routledge, 2005. 286 p.

2. *Croyden M. Conversations with Peter Brook, 1970—2000.* N.Y., Faber and Faber, 2003. 395 p.

3. *Kustow M. Peter Brook: a biography.* N.Y., St. Martin's Press, 2005. 428 p.

4. [Peter Brooke Interview to Philippe Albert after the premiere of Carmen's Tragedy in Bouffies-du-Nor. Nov. 1981 / Interview by Michael Gibson] Available at: <http://do2.gendocs.ru/docs/index-406936.html?page=11>

5. *Felsenstein W.* О музикальном театре [About musical theatre] / Posleslov. A. Zolotova. Moscow: Raduga, 1984. 407 p. (In Russian)

6. *Bruck P.* [Brook P.] Bluzhdajushchajatochka: Statji. Vistuplenija. Intervju. [Wandering point. Articles. Performances. Interviews] / Moscow, St. Petersburg, Artist. Regisser. Teatr, 1996. 270p. (In Russian)

7. *Brooke P.* [Ce sera une "Flûte", facile et espiègle...] / Programme à la performance "FlûteMagique". Paris, 2010. 10 p.

8. *Akulov E.* Opernajamuzika I scenicheskojedejstvie [Opera music and scenic action] / Predisl. P.A. Markova. Moscow, VTO, 1978. 455 p.

Данные об авторе:

Маркарян Надежда Александровна — доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств. E-mail: research@rgisi.ru
ORCID 0000-0002-9378-753X

Data about the author:

Markaryan Nadezhda — Dr. habil., professor of the Department of Foreign Art of the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg). E-mail: research@rgisi.ru

Г.А. Заславский

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

G. Zaslavsky

*Russian Institute of Theatre Art (GITIS),
Moscow, Russia*

ПРЕДИСЛОВИЕ

В 2018 году Российскому институту театрального искусства — ГИТИСу исполнилось 140 лет. Как всякий живой организм с продолжительной историей, ГИТИС может отмечать те или другие юбилеи с завидной регулярностью. 140 лет — если (как мы и делаем) считать со дня открытия Музыкально-драматической школы при Московском филармоническом обществе. А совсем скоро, в 2022 году можно будет отметить столетие аббревиатуры ГИТИС, возникшей, когда в институт вернулся окончивший его еще в прошлом (а для нас — в позапрошлом) столетии Всеволод Эмильевич Мейерхольд, решивший, что режиссерской профессии надо учить, как тогда говорили, настоящим образом. И так далее.

ГИТИС, как всякая школа, будь то научная или театральная, знаменит своими учителями и учениками. Собственно говоря, само существование школы — как школы — признается только тогда, когда есть учителя и ученики. Тогда и говорят: школа Ландау, например, или школа Бурденко. Наверное, можно говорить о каких-то очень важных и объединяющих все факультеты ГИТИСа, но почти каждый факультет нашего института в какой-то момент дает основания для суждения о школе, созданной на балетмейстерском факультете Ростиславом Захаровым и другими первоосновате-

лями кафедры хореографии, на режиссерском — Марией Осиповной Кнебель, а за нею — Поповым, Гончаровым, Фоменко, на актерском — Владимиром Алексеевичем Андреевым... Конечно, театроведческий факультет — легендарный, уничтоженный в конце 40-х, когда с театроведов ГИТИСа начали борьбу с безродными космополитами, и все-таки сумевший сохраниться и выстоять, не сгинуть. Продюсерский факультет. Факультет музыкального театра — Михайлов, Ансимов, а сегодня — их ученики и продолжатели школы Титель и Бертман... И в этом только что найденном соседстве — залог успеха гитисовской школы, где ученики приходят на смену своим учителям и сами становятся учителями и выпускают новых учеников. И так — уже почти 140 лет. Почти. Поскольку традиции складываются постепенно. Школа — это процесс.

К юбилею была задумана серия диалогов учителей и учеников, а в этом номере мы ее открываем. Диалоги о профессии, о традиции и конечно, о школе.

О. И. Галахова, О. Л. Кудряшов, В. Н. Панков

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

СЛИВКИ НА ЗАВТРАК, ОБЕД И УЖИНИЛИ ТРИ УШАТА ВОДЫ?

Аннотация: Статья посвящена итогам дискуссии, организованной театроведом Ольгой Галаховой с руководителями мастерских ГИТИСа разных поколений – Олегом Кудряшовым и Владимиром Панковым – об искусстве театра и воспитании молодых артистов и режиссеров. В статье рассматривается многообразие подходов к организации творческих мастерских ГИТИСа в разные периоды его истории – с середины XX до начала XXI века. Обсуждаются принципы набора студентов в мастерскую и необходимые качества современного артиста. Реконструируются подходы разных мастеров к воспитанию будущих деятелей театра, раскрываются детали истории ГИТИСа как уникального художественного феномена, сущность которого определена активным сотворчеством мастеров из разных областей искусства.

Ключевые слова: ГИТИС, театральная педагогика, режиссура, русская театральная школа, музыкальный театр, синтетический театр, Кнебель, SounDrama.

O. Galakhova, O. Kudryashov, V. Pankov

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

CREAM FOR BREAKFAST, LUNCH AND DINNER OR THREE TUBS OF WATER

Abstract: The article demonstrates the results of the discussion managed by theater scholar Olga Galakhova with Oleg Kudryashov and Vladimir Pankov – the heads of GITIS workshops of different generations about the art of theater and bringing up of young artists and directors. The article is devoted to the various approaches to the organization of GITIS creative workshops in different periods of its history – from the middle of the twentieth century to the beginning of the twenty-first century. In the article are discussed the principles of recruiting students to the studio and the unique qualities of a modern actor. The detailed pre-

sentation is given to the approaches of different masters to the education of future theater workers, details of GITIS history are uncovered as a unique artistic phenomenon, which is determined by the active co-working of masters from different fields of art.

Key words: GITIS, theatrical pedagogy, directing, Russian drama school, musical theater, synthetic theater, М. О. Кнебель, SounDrama.

О.Г.: *Олег Львович, вы окончили ГИТИС, если я не ошибаюсь, в 1967 году, курс Кнебель.*

О.К.: Да.

О.Г.: *А ты, Володя, окончил в 1999-м. Сейчас 2018-й. Интересно, как за эти годы изменился ГИТИС, что утрачено безвозвратно, а что приобретено? Как вы, Олег Львович, входили в здание ГИТИСа в 1960-е годы и как входите сейчас?*

О.К.: Сложный вопрос... По сравнению со временем, когда я учился, ГИТИС претерпел огромные изменения. Начнем с того, что ушли «гиганты», наши педагоги. Мария Осиповна Кнебель, Алексей Дмитриевич Попов... Я какое-то время не работал в ГИТИСе, потом попал на музыкальный факультет. Помоему, это было не самое лучшее время, у меня остались довольно тяжелые воспоминания — не о курсе, а о факультете, об атмосфере, принципах, по которым строилось обучение, об обсуждениях на кафедре, которую возглавлял Г. П. Анисимов. По тем временам это был уже жутковатый анахронизм...

В.П.: ...но мы этого не знали, Олег Львович.

О.К.: Да, вы этого не знали. Мы старались студентов оградить от этих впечатлений и делали все возможное, чтобы вы получали сливки на завтрак, обед и ужин. Потом Фоменко привел меня за руку на режиссерский факультет, и вот тогда я понял в полной мере те качественные изменения, которые произошли в ГИТИСе. Во-первых, появилась система мастерских. Она существовала, зашифрованная, наверное, еще в мое время. У А. А. Попова была своя школа, у Ю. А. Завадского — своя школа, у Ю. А. Петрова — своя, но различить их было довольно трудно. Они шли в каком-то одном направлении, время было тяжелое. Придя на режиссерский факультет, я по-

чувствовал свободу, возможность работать так, как тебе кажется важным и нужным в каждой отдельной мастерской, которая обретает в этом процессе свое лицо. Мне показалось это чрезвычайно интересным и важным. Но было немножко страшно, потому что рядом еще работал Фоменко, Женовач на гребне своей славы. Мы выбрали свое, специфическое направление, и это как-то удалось. Петр Наумович был в это время завкафедрой, Сергей Васильевич Женовач возглавил кафедру после него. Ощущение свободы, предельной лояльности, корректности по отношению друг к другу — это на меня произвело сильнейшее впечатление. Обсуждения были профессиональные, достаточно жесткие, с выводами, но интонация, стиль, атмосфера разговора были совсем иными. И эта уважительность, корректность, лояльность по отношению друг к другу и возможность увидеть достоинства каждого в процессе меня тогда просто сразили.

О.Г.: *Петр Наумович был мастер образных формулировок...*

О.К.: Он был мастером формулировок и одновременно мастером витиеватых закорючек, которые приходилось разгадывать. Очень лукавый человек, я бы сказал, лукавый мудрец. Иногда для того, чтобы уйти от прямой оценки, наказания виновника, он выдавал такие перлы, которые минут 20 сидел и разгадывал. Вообще, третий этаж, режиссерский факультет — место совершенно уникальное.

О.Г.: *Оно и в 60-е было таким?*

О.К.: Нет, я не могу так сказать. В те годы все было достаточно выровнено. Не скажу одинаково, но некоторая угнетающая похожесть была налицо. Другая атмосфера.

О.Г.: *А ты, Володя, что скажешь? Прошло уже почти 20 лет, как ты выпустился из ГИТИСа.*

В.П.: Когда мастер и ученик сидят за одним столом и когда говорит мастер, отец, конечно, хочется помолчать и послушать своего учителя. Вообще, все, что я имею на сегодняшний день — и угол зрения, и вкус — все привито мастером... Мы же тогда пять лет учились, я застал еще нулевой курс. Я сейчас эту модель взял бы за образец. Человек должен заслужить право учиться на курсе. Олегу Львовичу дали экспериментальный курс на год. Нас — человек 20 — набрали, и год мы

доказывали, что имеем право официально учиться на первом курсе с бесплатным образованием. Этот год я запомнил на всю жизнь. Кто-то делает один этюд — ты делаешь по три, четыре, пять. Ты все время доказываешь свое право на существование, и потом эта бацилла прививается, и ты все остальные четыре года вкалываешь в хорошем смысле слова. Нас не били и не топтали, все было основано в первую очередь на этике. Школа Олега Львовича — это доверие к ученику, он мотивирует тебя на работу, и ты доказываешь. Сейчас, в связи с платным образованием, уже другое отношение: если человек платит — он может учиться, а если при этом он еще и талантлив...

О.К.: Каждый новый набор — это другое поколение, совершенно новая система отношений. Я ходил к Володе на первый курс — и ребята мне очень понравились. Мне понравилась атмосфера, в которой они находятся. То, что они сделали как итог первого курса, — это колоссальная отдача, которую я не могу получить сейчас от своих. Пойду к Володе на обучение. Я начал новый курс, к счастью или к сожалению, не могу понять. Они, по-моему, очень способные ребята. Набрали замечательную интернациональную группу — белорусы, киргизы, татары, евреи — кого только нет. Такая пестрая материя, которая должна работать чрезвычайно интересно. Но — нет. В них есть какое-то спокойствие. Они попали в ГИТИС, прошли через большие трудные экзамены, выложились — а они действительно очень хорошо показывались — и сбросили. Всё, дело сделано, рули нас куда угодно.

О.Г.: *Я смотрела передачи, видеосюжеты о вас, о вашей мастерской, все говорят, что вы требовательный, если возникает необходимость — отчисляете с курса. С последнего курса вы убрали восемь человек.*

О.К.: За время консультаций очень трудно понять человека. Конечно, нужен год, чтобы его рассмотреть. Из последнего курса, который я выпустил, серьезных, профессиональных ребят — двое-трое. И это абсолютно нормально, потому что профессия очень сложная. Они сейчас действительно хорошо работают. Одна делает спектакли в «Практике», другой работает у Райхельгауза — репетирует «Процесс» Кафки.

О.Г.: *Вы помните, как Володя поступал? И свое решение взять его на курс?*

О.К.: Нет, совершенно не помню. Это был странный набор. Меня оглушили неожиданным предложением набрать курс, и я оказался не очень готов...

О.Г.: *Володя-то наверняка помнит, как поступал. Расскажи.*

В.П.: Очень хорошо помню. Олега Львовича я узнал, когда прошел все этапы. Я поступал в ГИТИС к Гончарову и в «Шуку» к Князеву. И у всех был на конкурсах. Приходил на прослушивание и сразу попадал на конкурс. И вот — «слетаю» с конкурса у Гончарова, «слетаю» у Князева и улетаю в Англию на гастроли с фольклорной группой на целое лето. Когда поступал, познакомился с Зоей Кайдановской. И вдруг мне в Англию, через продюсера, звонит Евгения Павловна Симонова и говорит, что в ГИТИС набирает Олег Львович и мальчиков не хватает. Приезжаю уже к сентябрю — а я всегда ходил с кучей музыкальных инструментов...

О.К.: ...пришел человек, перегруженный инструментами...

В.П.: Я что-то пел, что-то вякал, и меня сначала взяли на испытательный срок на нулевой курс. Причем было еще неизвестно, станет ли он дальше курсом. Два месяца испытательного срока, потом меня зачислили, и еще год я доказывал, что имею право здесь учиться. Во многом благодаря Зое Кайдановской и Евгении Павловне Симоновой, потому что они на Олега Львовича хорошо повлияли. И божий промысел, что я попал к Олегу Львовичу. Он как-то недооценивает эту ситуацию, а я не знаю, имею ли право сказать... Когда Олег Львович был на музыкальном факультете, ему приходилось бороться, меня старые подходы к обучению, а эта борьба, столкновение и непонимание, мне кажется, рождает новые импульсы. Он делал интересные вещи, связанные с борьбой и преломлением музыкального направления. Мне кажется, тогда он задал все системы координат, которые на сегодняшний день имеет SunDrama. Олег Львович поставил спектакль «Блажен, кто верует» по «Евгению Онегину» и сформировал принцип интеллигентного синтеза театра, где драма и музыка проникают друг в друга. Я считаю, это выдающаяся работа, которая

и мое сознание перевернула. Он давал кучу заданий — например, сделать партитуру, хотя я на актерском. Как гусли могут попасть в сон Татьяны и резонировать с текстом? А Олег Львович подскажет, поправит, и — раз! Это фантастика!

О.Г.: *Олег Львович, вы пришли в педагогику с опытом работы в театре «Третье направление», а к музыке пришли через театр.*

О.К.: Да, этой дорогой пришел. Третье направление. Очень большое и сильное влияние на меня оказало мое знакомство с Юлием Кимом, человеком суперодаренным и чрезвычайно своеобразным. Довольно много работ я сделал на его текстах, и мы очень сдружились в этом плане. Он внутренне невероятно музыкален и артистичен, с огромным чувством юмора. Это была замечательная прививка талантливого человека. До сих пор мы поддерживаем теплые отношения, и я понимаю, что он дал мне ощущение вкуса в музыкально-поэтическом театре, где музыка неотличима, неотделима от текста, и они составляют важный художественный симбиоз. Очень важный. Потом я немного работал в Гнесинском училище, где пришлось столкнуться с опереттой. Огромное удовольствие получил, вот там повеселился! А гитисовский курс мы попытались сделать действительно каким-то своеобразным, вступив в очень сложные отношения с вокальной кафедрой, с Ансимовым, который требовал голосов. Нашим выпускникам не хотели давать дипломов после окончания учебы, потому что считали, что все они очень плохо поют. А эти плохо поющие люди потом театру Хазанова, Театру эстрады задали свою планку... Репертуар, с которым они вышли, грандиозен, нам удалось показать такое разнообразие жанров!

В.П.: Когда мы выпустились, у нас в арсенале было уже пять или шесть названий — Брехт, «Амуры в снегу» Кима, «Бригадир» Фонвизина, «Евгений Онегин», «Семь смертных грехов». Каскад постановок разного жанра, разного направления, разного театра. Нельзя об этом не сказать — Олег Львович всегда аккумулирует вокруг себя замечательный состав педагогов. Екатерина Геннадьевна Гранитова, которая до сих пор, мне кажется, с вами. Ира Лычагина, Михаил Николаевич Чумаченко, Светлана Васильевна Землякова, которая тогда только начинала, тогда набрала свой первый курс. Все наши

экзамены были полистиличны, сделаны в разных направлениях, каждый экзамен проходил как спектакль. Сбегалось пол-ГИТИСа. В спектакле по романсам, который Олег Львович сделал с Екатериной Геннадьевной Гранитовой, практически отсутствовала драматургия. Но драматургия существовала в самих романсах.

Когда мы вышли в жизнь — я в один театр ткнулся, в другой, и понял: то, чему меня учили пять лет, не востребовано нигде. Психологическим театром мне заниматься скучно, потому что я могу и двигаться, и петь, и играть на музыкальных инструментах. Такой синтез, который заложил в нас Олег Львович 20 лет тому назад, только сейчас начинает осваивать российская сцена.

О.Г.: Скажите, Олег Львович, а вы когда заметили Панкова? Вот он пришел, такой стройный юноша, с бородой был тогда?

О.К.: Нет, тогда он явился без бороды. Пришел на консультацию, как я уже говорил, обвешанный музыкальными инструментами. Что-то играл, какую-то невероятную чепуху нес, но стало понятно, что человек очень своеобразный. Только в какую же ячейку его вложить и чем с ним заниматься — то ли музыкант, то ли артист... в общем, непонятная фигура. Первое острое художественное впечатление от Володи случилось, когда мы делали какие-то упражнения или этюды. Выходит Панков и вдруг, ни с того ни с сего, поперек всякой логики, ведро воды на себя — ух! Потом еще одно, потом еще одно. Три ведра. Я тут немного окосел. Но это было впечатление! Эстетический удар произвел сильный.

О.Г.: Зачем себя водой обливал? Пускай расскажет, наконец-то мы узнаем.

В.П.: Я сделал две попытки. Сначала этюд, потом уже — показ Олегу Львовичу. Мы получили от него великолепные задания — поставить отрывки по концептуалистам, рэп-поэзии. Характерность должна соединиться с музыкой. Музыкальную партитуру ты сам себе придумываешь. И берешь какой-то поэтический отрывок, чтобы из этого создать образ. У меня был такой персонаж, помню, читал Сапгира: «Я — член! но не каких-то академий. Я — орган! но не тот, куда стучат. Я прародитель всех твоих внучат. Я — главный винтик в

Солнечной системе...» Понятно, что это такой человек, одержимый здоровым образом жизни, культом тела, какой-то даже националист, фанатик. И вот он обливается водой, чтобы быть, как ивановцы. Но при этом все должно быть смонтировано в музыкальную ткань.

О.К.: Они много интересного делали, и Володя был таким могучим провокатором, хулиганом, который разрушал систему и пытался создавать какие-то новые вещи. Я помню замечательную совершенно работу по Гоголю. Опера «Ревизор» Ауэрбаха, где Володя в буквальном смысле летал под потолком.

О.Г.: *Зачем летал?*

О.К.: Монолог Хлестакова.

В.П.: Екатерина Геннадьевна ставила сцену вранья, и когда Олег Львович дал добро на полный спектакль, она соединила «Театральный разъезд» с оперой, которую Ауэрбах написал на «Ревизора». Уже были какие-то показы, сцену вранья, как мне казалось, я делал уже «на раз», и приходит Олег Львович на репетицию. А он никогда не кричал, но если чем-то оказывался недоволен — становился танком. Он буквально закатывает тебя медленно, какими-то очень нужными словами в асфальт. И я заплакал. Он сцену остановил и сказал: «А теперь сразу можешь начать?» И я понял потом, что сделал Олег Львович. Хлестаков на самом деле не врет, он до слез мечтает, как оказаться на дружеской ноге с Пушкиным, как попасть в высшее общество. И тогда возникает объем, и мы понимаем, про что это все.

О.Г.: *Олег Львович, а вы помните, как поступали? Вы учились у Кнебель, и в те годы она была кумиром.*

О.К.: Это хороший вопрос. Хочу написать книжку «Мои учителя». Я попал в очень интересное время, Кнебель делала свой первый самостоятельный набор. Только что летом в июле, выпустив пятый курс, умер Алексей Попов, с которым она работала. А ГИТИС тогда — это другой уровень, другое окружение, контекст. Напряжение чувствовалось страшное, и, как я понимаю, существовала огромная конкуренция среди зубров. Мария Осиповна безумно волновалась. Безумно. Тогда экзамен принимали совершенно иначе. Высаживалась вся кафедра — Завадский, Петров... Когда ты входил в аудиторию

и видел этот «иконостас», то у тебя был если не обморок, то предобморочное состояние. А они обычно еще надевали все свои медали, которые сияли во тьме. Я вошел в комнату, прочитал в абсолютно бесчувственном состоянии басню Дениса Давыдова «Голова и ноги». Меня интеллигентно попросили сделать этюд на какую-то банальную тему, кажется, я опаздывал на свидание. Тут же я начал сочинять, начал гладить рубашку, порвал ее, прожег в ужасе — теперь нельзя на свидание... Мне потом так стыдно было за этот этюд, но вроде прошло.

В.П.: В книжке Кнебель уже тогда писала: «Олег К. выносит куб, стол...» — это же вы, Олег Львович?

О.К.: Она на нашем курсе писала свою книгу «Поэзия педагогики». И там приводила очень много примеров из нашей практики. Мы пришли к ней не готовые совершенно, с точки зрения театральной профессии — темные люди. Самое главное и самое важное — это воспитательно-этическая роль, которую она играла в нашей компании. По-моему, Вахтангову принадлежит прекрасный афоризм: «Сейчас все заняты обучением, а надо воспитывать». Кнебель занималась именно воспитанием, она ошибалась, она делала какие-то неточные шаги, но тотчас же исправляла их, тут же, мгновенно, выходила на верную дорогу, потому что ее человеческая и художественная интуиция были безупречны.

О.Г.: *Вас учила ученица Михаила Чехова, Станиславского, то есть вы получили из первых рук, даже не могу сказать знания, а что-то такое... У нас на курсе, например, я успела прикоснуться к Маркову. Мне не надо ничего объяснять, я знаю этот тип людей.*

О.К.: По-моему, на втором курсе кто-то задал Марии Осиповне вопрос о Чехове, Мария Осиповна помолчала, помолчала, а потом сказала: «Закройте дверь». Закрыли дверь на замок, чтобы никто не зашел (мы занимались обычно вечером, с четырех до одиннадцати), и она в полутьме, в закрытом зале начала рассказывать про Михаила Чехова и делилась с нами упражнениями из чеховского репертуара. Это было совершеннейшим открытием, неожиданным, очень странным, совершенно выбивающимся из школы, которую нам официально преподносили. Она объясняла, что основа Че-

хова — удивительное, глубочайшее внимание к человеческой психике, к человеческому внутреннему миру. Потом ее пригласили в Ирландию на постановку «Вишневого сада» А. П. Чехова. Это была одна из первых поездок за границу, пробили ее с огромным трудом. Мария Осиповна поехала — вернулась абсолютно сияющая. «Мария Осиповна, как у вас дела? Расскажите». «Закройте дверь». Опять замок, и вечером она начинала рассказывать, как живут артисты в Ирландии. У нас волосы дыбом поднимались. Я запомнил вот такую историю: одна девочка играла Аню, у нее был какой-то дефект с зубами, и Мария Осиповна во время репетиции очень осторожно сказала: «Как бы немножко поправить бы». На следующий день девушка приходит с абсолютно выправленными зубами. Ночью ей сделали операцию, ночью руководители театра нашли стоматолога. Кнебель была ошарашена, она не знала, как это оценить. Вот что значит режиссер, его авторитет, его значение в создании спектакля. Любая просьба — это абсолютно неоспоримое и не обсуждаемое дело.

О.Г.: *Ставил ли Вас Панков в тупик, когда учился?*

О.К.: Да, один раз поставил, в «Евгении Онегине». Он совершенно проверг мое задание и сделал по-своему, и я признал свое поражение и его победу. Занес в святцы.

В.П.: Олег Львович никогда не распределял роли. Никто не знал, кто кого будет играть. И это так классно, когда тебя держат в таком напряжении. Олег Львович дал какое-то четверостишие: один читает, другой читает. Вдруг мастер сказал: «А давай Панков попробует»... А поскольку ты ждешь от педагога этого момента, то на показе у тебя придуманное как пробка из шампанского выстреливает, и тебя несет куда-то. Олег Львович потом оставил мое предложение.

О.К.: Да, очень хорошая была проба. Нет, Володя, конечно, большую роль сыграл на курсе, огромную. Кокто, кажется, говорил, что главное достоинство артиста — непослушание. Непослушание как принцип существования артиста — принцип замечательный совершенно, потому что только в противодействии рождается истина. Когда тихое, покорное стадо — неинтересно. С чем мне пришлось столкнуться, ужас полный. Ответного тока совершенно нет.

О.Г.: *Олег Львович, с вашим опытом, как вы считаете, все-таки задача педагогики — помочь родиться индивидуальности?*

О.К.: Да.

О.Г.: *Рождение связано с какой-то болью. Не может оно быть простым, и педагог обречен на конфликты, не в бытовом плане, а в творческом. Как вы с этим справляетесь?*

О.К.: Вчера я вел занятие, и был у меня чудовищный день. Когда собирается весь курс — 30 человек — в маленьком классе, ровно через десять минут дышать нечем, полуобморочное состояние у всех, через полчаса они начинают засыпать в этом душном сумраке, и приходится их все время будоражить. Мы делали чеховское упражнение на «киноленту видений». Я предлагаю цепочку видений и дохожу до таких ранимых заданий, когда это связано с какими-то близкими людьми, которых вы теряете — мы и с Володей делали такие же. И совершенно неожиданно для меня здоровый парень вдруг зарыдал. Я ожидал такой реакции, но не в таком ярком, остром виде. Предложил перевести это на другой уровень эмоционального восприятия. Конечно, приходится добираться до каких-то скрытых вещей и будоражить их. На первом курсе мы обычно даем такое задание, которое называется «мое» — это то, что задело: впечатление, человек, событие. И тоже парадокс — на этом курсе вдруг произошел какой-то прорыв, какие-то такие страшные монологи возникли, и выяснилось, что 80 % студентов — из неблагополучных семей или из половинчатых, без отцов, без матерей. У меня горло сжало, когда я это все слушал. А самое главное — нужно публично, в зале 30 человек, рассказать о своем, и за этим обнаруживается какая-то невероятная потребность высказаться. Невозможно уже носить в себе, надо обязательно сказать, показать. Это не мазохизм, тут что-то другое.

О.Г.: *Вы обнаруживаете в студентах какое-то новое качество, с чем не сталкивались раньше?*

О.К.: Абсолютно. Раньше все были более закрытые... Дело все в том, что мы росли в другом мире. Для нас страх закрывал все. На подсознательном уровне мы понимали — никогда нельзя быть откровенным, искренним, открытым, ты получишь за это. Сейчас многое проще.

О.Г.: *Но счастливее от этого не стали.*

О.К.: Да, и отсюда начинается какая-то история, когда я понимаю, что требуется огромная осторожность. С ними разговаривать надо на другом языке, другими словами с другими пристройками, другими руками их нужно трогать.

О.Г.: *Вот видите, не так все плохо?*

О.К.: Не так все плохо, но, тем не менее, у них это сопрягается с определенной душевной ленью. Если их «достанет» моя задача — процесс пойдет. А не достанет...

О.Г.: *То есть они не привыкли еще к тому, что у художника должна быть потребность все время копаться в себе?*

О.К.: Да, и вы знаете, это тоже какое-то свойство жизни, в которой они живут. Ведь очень малый круг людей занимается до конца чем-то своим.

О.Г.: *Вам не кажется, что современным студентам в нынешнее время, столь богатое на имитации, тяжело оставаться подлинным. По количеству снимаемых телесериалов мы переплюнули Бразилию. Достаточно услышать две минуты диалогов, чтобы прийти в ужас. А они с первого-второго курса хотя бы снимаются. Идет колоссальный поток лжи, в котором разобраться очень тяжело.*

В.П.: Я скажу даже точнее. Не лжи. С приходом гаджетов, интернета, соцсетей и так далее возникло подглядывание друг за другом. Они — дети этой системы. У них соцсети — все на показ, а что внутри? Я заметил одну закономерность. Читаю Макдонаха. Думаю, вот сейчас в них это должно отозваться, их материал, черный юмор... Не отзывается. Беру Казанцева, шестидесятника — и вдруг у них интерес. Я думаю, советская история на уровне ДНК в нас сидит, и прошлое и настоящее парадоксально сталкивается.

Есть одна большая проблема — это потеря связи с поколением, потеря связи со стариками, которые нам могут многое рассказать. Старики дают систему, дают последовательность. Как только разрыв происходит — всё. Вот, можно ведь и так поступить: «Олег Львович, вы меня научили — и до свидания. Теперь я все сам». Понимаете? Или ты идешь на разрыв, или всячески пытаешься продлить общение, ждешь, что скажет твой мастер. Тогда связь есть. Я приезжаю в фольклорную экспедицию и слушаю старика — у него три класса образования,

но мне важно, что он скажет. Передаст мне такие песни, которые я никогда и нигде в жизни не услышу. Потеря связей с предшествующими поколениями и есть потеря системы, последовательности.

О.Г.: *Олег Львович, в одном из интервью вы сказали, что очень динамично меняются поколения. Как вы вступаете с ними в диалог? С Володей у вас диалог найден, и я часто вижу вас на его премьерах. И у Володи потребность видеть вас, и у вас, видимо, потребность смотреть, как он развивается. Но, прямо скажем, так не всегда складывается отношения между учителями и учениками.*

О.К.: Я немного анахронично отвечаю. Я считаю, что в этом спасение, в этом главное достоинство школы. Возникает движение, возникает какая-то серьезность, когда ты занимаешься человеком внутренним. Это очень трудно стало делать. То, о чем вы говорите — скольжение по поверхности, обозначение вместо внедрения, уход от глобального решения очень серьезных вопросов, — оно повсеместно. И огромные усилия тратятся на то, чтобы заставить человека взглянуть внутрь, глубоко, по-настоящему, серьезно. Как только этого добиваешься — все становится более или менее на места. Не добиваешься — по-прежнему видишь попрыгунчиков. Я не знаю, может быть, это уже абсолютно анахроничная точка зрения, старомодная, но я в этом смысле за консервативную школу, за школу, которая еще держит какие-то ценности при себе и не пытается их заменять, а пытается сохранить. Это очень трудно становится. Потому что, скажем, Володя делает совершенно другой театр. Смело, остро, по-настоящему, рискованно, где-то, на мой взгляд, перебирают со вкусом, но там возникает настоящее — то есть возникает зона, когда он и его группа начинают говорить спокойно и серьезно о главном. Это все расставляет по местам.

О.Г.: *Володя, а почему у тебя есть такая потребность — разговаривать со старшим поколением?*

В.П.: Так воспитали. А второе — благодарность. Ты должен помнить. А что такое память? Ты должен помнить, откуда ты. Это твой фундамент, то, на чем ты стоишь. Это, может быть, банально, мы часто боимся банальности, но не видим простоты. Но многое просто. Тогда ты стоишь на земле, тогда тебе есть, от чего оттолкнуться и прыгнуть, взлететь.

О.Г.: Олег Львович говорит о проблемах, с которыми сталкивается на курсе сейчас. А у тебя какие проблемы?

В.П.: Я немного по-другому сказал бы. Те же самые проблемы этого поколения, которые я бы назвал инфантильностью. У них все есть, и когда ты начинаешь говорить им: ребята, у нас же этого не было, и вы должны быть благодарны, они говорят: «А мы же не жили в то время». Я говорю, что у нас на Таганке была одна аудитория, какие-то комнаты разрушенные, а у вас целая площадка, и вы должны быть благодарны, они говорят: «А мы не жили в то время. Мы же этого не знаем». И они правы по своей сути. Однако необходимо прививать способность помнить, откуда и кто ты, — вот самое главное. И привить вкус. Жизнь расставит все по местам: кто-то из них будет играть в экспериментальном театре, кто-то, не знаю — постигать театр жестокости, кого-то увлечет провокационный способ существования, кого-то — социальный театр, но это уже без разницы, как Олег Львович правильно сказал, — пусть цветы все цветут. Нужно привить уважение друг к другу, уважение к профессии. И еще, есть очень хорошее слово: трепет. Если нет трепета — тебе здесь делать нечего.

О.Г.: Будешь исключать?

В.П.: Это отдельная тема. Я уже исключал, но они возвращаются. Их невозможно исключить. Кстати, момент исключения — очень хороший момент воспитания. Но, с другой стороны, наш бич — платное образование. Это, я считаю, просто убийство всего, когда люди платят за свое образование. Я сделал большую ошибку: не стал исключать сразу после первого года обучения — решил еще год дать. Хотя за год становится все понятно. Если студент за этот срок не делает никаких выводов, а ты его оставляешь на втором курсе, у тебя потом, в связи с этим платным образованием, руки связаны по одной причине, а причина очень мощная: они в течение двух лет проплатили бешеные деньги. Допустим, отчислил студента. По кому ты ударишь? По родителям. А если он из неблагополучной семьи? А если у него только мать, и она взяла кредит? Кого ты будешь воспитывать, если отваживаешься на такие меры? Вот это жестоко. У меня есть дети, и если с моими детьми так обойдутся, то мне будет трудно это понять. Вы по-

считайте, сколько сегодня стоит год образования — выше ста тысяч. Они уже заплатили за два года, а если еще с третьего курса решили отчислять, то это сумасшествие.

О.Г.: *А вы, Олег Львович, что думаете о платном образовании?*

О.К.: Абсолютно согласен с Володией. Идет разжижение образования. Возникло огромное количество каких-то институтов, где за деньги учат черт знает чему.

В.П.: Мы сейчас делаем акустическую читку, каждый год у нас зимняя школа. Я пообещал, что мы ни копейки не будем брать, не будем на этом делать бизнес. Я получил все бесплатно — бесплатно и передаю. Это принципиальный вопрос. У нас страшно не хватает денег, мы уговариваем лекторов, чтобы пришли и бесплатно что-то сделали. Но тогда и я могу спрашивать со студентов совершенно по-другому. Для меня это принципиально.

О.К.: Конечно. Деньги тебя уже обязывают учить его. Администрация очень настаивает на том, чтобы брать плату. Это подкрепляет их бюджет. Институт же бедный, как церковная мышь. Поэтому мы попадаем в такие тиски, когда вынуждены что-то делать поперек себя, что есть полное безобразие.

В.П.: Или наоборот. Сегодня я звоню Григорию Анатольевичу, говорю, что хороший парень, хорошая девка, бегают по всей Москве, ищут деньги для того, чтобы быть зачисленными, так как нет бюджетных мест. Другая сторона этого вопроса.

О.К.: Заславский молодец, он ведет себя сейчас очень толково. Он понимает все абсолютно.

О.Г.: *Он тоже гитисовский, наш. Я задам вам последний вопрос. Олег Львович, в ваши годы кто были вашими любимыми педагогами ГИТИСа, и, Володя, твои любимые педагоги. Понятно, что мастер — любимый...*

О.К.: Я же застал Бояджиева. Это ни с чем не сравнимое впечатление... Бояджиев, Дюшен...

О.Г.: *Вы называете педагогов нашего театроведческого факультета.*

О.К.: Да. И Нина Павловна Збруева, она вела музыкальное воспитание, кажется, так назывался ее предмет. «От Адама до Арама» — это была ее любимая пословица. Вот это мои лю-

бимые люди, не считая, конечно же, Кнебель и всей компании. Но среди них были и неприятные люди. Но ладно, не будем, зачем ворошить память?

В.П.: Мне больше повезло, чем Олегу Львовичу. У меня были практически все любимые. Единственное, я с гуманитариями очень сложно дружил, потому что очень тяжело в девять-двенадцать утра приходиться на лекции, когда мы до двенадцати, до часа ночи этюды делали и потом показы устраивали... И еще у нас же тогда аудитории были очень плохо оборудованы... Я помню, тогда ресторан «Прага» стоял на реставрации, его затянули такой зеленой сеткой, и мы, студенты, ночью, чуть-чуть выпили, пошли мимо, и кто-то из нас, кажется, Агафонов, сказал: «Смотри, какой классный занавес мог бы у нас быть». И мы залезли на самую верхотуру (как нас тогда милиция не забрала?), занавес пал, и весь ресторан «Прага» открылся.

О.Г.: *У вас большой занавес получился...*

В.П.: Да, мы его потом разрезали, хватило на несколько занавесов вперед. И мы это по каким-то рюкзакам, ворохом довозили до ГИТИСа ночью. Мы через окно первого этажа закидывали этот занавес в аудиторию.

О.Г.: *Представляю людей, которые пришли утром и увидели, что «Прага» обнажена.*

В.П.: Тогда же появилось новшество — рекламные щиты с прожекторами. Мы навострились тырить эти прожекторы. Я был самый легкий, а Захаров — плотный такой. И я взбегал на Захарова, он мне кидал ножницы, и мы тырили эти прожекторы, чтобы у нас был свет. Так у нас аудитория оказалась самой упакованной: пусть из подручных средств, но мы имели и свет, и занавес. Если говорить о педагогах, которых собрал Олег Львович, это была уникальная компания. Вспоминаю сцендвижение. Великий человек Николай Васильевич Карпов. Олег Львович его убедил преподавать на Собиновке, он бы не пошел к нам на Таганку. Я помню все эти занятия, и то, что он нам дал, — это же не просто сцендвижение, кувырочки и так далее. Он привил нам культуру тела, и то, что он делал, — я не знаю, кто сейчас способен так преподавать и может ли вообще? Я уже не говорю про Ирину Владимировну Лычагину. Тогда еще у нас не было контемпорари данс, джаза и так далее, она

же занималась с нами, учитывая современную пластику, и это тоже открыло глаза на многое. Она приносила видеокассеты, и мы смотрели Фреда Астера и много чего другого, чего нигде ты не мог увидеть. Это все мы впитывали. Екатерина Геннадьевна Гранитова сплотила весь курс, она не только педагог, она еще как мама: благодаря ей мы стали компанией людей, которые верили в то, чем занимались в процессе обучения. Светлана Васильевна Землякова учила не просто технике сценречи, где мы копчики мяли два-три года, вибрировали. Она давала нам стихи в движении, в музыкальном преломлении... Можно рассказывать и рассказывать о наших любимейших учителях. А как Олег Львович вместе с мастерской боролся за кафедру вокала, чтобы мы не были просто воздуходуями, а пели. Мне тогда сам В. А. Маторин «пять» поставил, причем я был самый безголосый. Помню, пел Рахманинова «Все отнял у меня»... Он меня так аттестовал: «Зато как он проживает». А как мы сдавали фортепиано! Понятно же, что все играют кое-как, не Мацуевы. М. Н. Чумаченко предложил: давайте сделаем спектакль-экзамен по фортепиано. И мы устраивали целые спектакли на сдаче. Помню, в «моих нотах» обозначались только клавиши как белые и черные, я только так мог запомнить и сыграть мелодию. Но в результате получалось!

Данные об авторах:

Галахова Ольга Игоревна — кандидат искусствоведения, художественный руководитель курса, доцент кафедры истории театра России Российского института театрального искусства — ГИТИС.

ORCID 0000-0002-4443-9192

Кудряшов Олег Львович — кандидат искусствоведения, руководитель творческой мастерской, профессор кафедры режиссуры драмы Российского института театрального искусства — ГИТИС.

Панков Владимир Николаевич — художественный руководитель творческой мастерской кафедры эстрадного искусства Российского института театрального искусства — ГИТИС, художественный руководитель театра «Центр драматургии и режиссуры» и «Студии SounDrama»

Data about authors:

Galakhova Olga – PhD in Arts, Artistic Director of the course, Associate Professor of the Department of History of Russian Theater of the Russian Institute of Theater Arts – GITIS.

ORCID 0000-0002-4443-9192

Kudryashov Oleg – PhD in Arts, Head of the Creative Workshop, professor of the Department of Drama Direction of the Russian Institute of Theatre Art (GITIS).

Pankov Vladimir – artistic director of the creative workshop of the pop art department of the Russian Institute of Theatre Art – GITIS, artistic director of the theater “Center for Dramatic Art and Directing” and SounDrama Studio.

Б.Н. Любимов, А.П. Иванова

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

ВНЕ КАТЕГОРИИ ПЕССИМИЗМА-ОПТИМИЗМА

Аннотация: Статья представляет собой диалог двух поколений педагогов-театроведов ГИТИСа. С Борисом Николаевичем Любимовым, заведующим кафедрой истории русского театра театроведческого факультета ГИТИСа, беседует его ученица, молодой преподаватель кафедры Анастасия Иванова. В беседе поднимаются проблемы современного театроведческого образования (в частности, преобладания театральной критики над историей театра), делается попытка проследить этапы жизни театроведческого факультета в разные периоды российской истории, оцениваются его сильные и слабые стороны в процессе обучения специалистов. Разговор с Б.Н. Любимовым, прошедшим на факультете длинный путь от студента и младшего преподавателя к руководителю курсов и заведующему кафедрой, не мог не коснуться и того, насколько за эти годы менялись сами студенты и те цели, которые они преследовали (и преследуют) при поступлении на театроведческий. В финале статьи рассматриваются перспективы судьбы факультета и самой профессии театроведа и историка театра.

Ключевые слова: Русский театр, театроведение, театральная критика, история театра, театральная педагогика, театральная журналистика, ГИТИС, театроведческий факультет.

B. Lyubimov, A. Ivanova

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

BEYOND THE CATEGORY OF PESSIMISM-OPTIMISM

Abstract: The article is a dialogue between two generations of GITIS theater scholars. Boris Nikolayevich Lyubimov, head of the department of the Russian theater history of GITIS theater studies faculty, is interviewed by Anastasia Ivanova his student, the young teacher of the same department. The conversation raises the problems of modern theater education (in particular, the prevalence of theater criticism over the theater history),

an attempt is made to trace the stages of the theater faculty development in different periods of Russian history, its strengths and weaknesses in the process of teaching are evaluated. B.N. Lyubimov had gone a long way from being a student to a junior lecturer and then to the head of the courses and head of the department. The conversation with him could not but touch the problem on how much the students themselves had changed over the years and the goals that they pursued (and still pursuing) when they enter the theater faculty. In the end of the article is examined the destiny of the faculty and the profession of theater historians.

Key words: Russian theater, theater studies, theater criticism, theater history, theater pedagogy, theater journalism, GITIS, theatre faculty.

А.И.: *Борис Николаевич, все мы поступаем и учимся на театроведческом факультете, а выходим из него (большая часть) театральными критиками. Так кого все-таки воспитывает факультет?*

Б.Л.: Это вопрос, который поднят не сегодня. На самом деле, подобное отношение (театроведение — это ничто, а критика — всё) я помню с момента своего поступления в институт. Наверное, так было и раньше. Это прошло сквозь все 70-е годы и, в конце концов, кончилось тем, что в 1982 году открылась кафедра театроведения и театральной критики, которую я и возглавил.

Все дело в том, что, согласно тогдашней установке министерства (заметьте, именно министерства, а не преподавателей факультета), история театра, по сути, была объявлена чем-то необязательным. Зачем изучать историю театра? Все главное написано, все основные факты собраны, неосновные лучше не собирать — кому они нужны? Самое важное — это соотноситься с современными установками — установками XXI, XXII... XXVI съезда КПСС и с «марксом-энгельсом-лениным». Не противоречит им? Отлично! Зачем нужна Античность? Зачем нужен Древнерусский театр? Про XVIII век всё понятно, XIX век... Ну, тут еще работает ленинская установка о трех этапах: декабристы — народовольцы — большевики, поэтому все-таки отмечаем 150-летие декабристов. Хотя я очень хорошо помню, как в 1975 году на ученом совете рас-

сматривались некоторые настроения (настроения и тогда были на театроведческом факультете), и раздали всем сестрам по серьгам: один недостаток записали кафедре зарубежного театра, один — кафедре русского. На русской, я помню, была защищена дипломная работа о Кюхельбекере. И втык за эту работу кафедра получила как раз в год 150-летия Декабрьского восстания.

Но все это было мягко: вполне вегетарианские, как сказала бы Анна Андреевна Ахматова, взаимоотношения власти и общества.

Так вот именно поэтому у театральной критики было (да и сейчас есть) больше часов, чем у истории театра. Это с одной стороны. А с другой, руководитель семинара по театральной критике (у нас, в Петербурге по-другому) проходит через все четыре с половиной года обучения, а при бакалавриате, соответственно, — через три с половиной. И является, по сути, руководителем курса. Юридически, правда, такого понятия нет, да и доплату за это никто не получает, но система, в общем, правильная. У актеров и режиссеров руководитель курса тот, кто преподает мастерство, а у нас — руководитель семинара по театральной критике. Именно он находится рядом со студентами все годы обучения. Он говорит о жизни, о профессии, о многом и, тем самым, становится руководителем курса.

А.И.: *Принимая на себя весь груз ответственности...*

Б.Л.: Не без этого. В мои годы (когда я учился и начинал преподавать) было примерно так: если все хорошо — это «наш» студент, а если кто-то не пришел на овощную базу, то виноват руководитель курса. Или «Ваши» студенты сорвали занятие».

Я этого, честно говоря, с самого начала своей преподавательской деятельности терпеть не мог — «мои ученики»... Отчасти мне в этом смысле повезло — меня от этого избавило то, что я преподавал под крылом Маркова. Понятно, что все поступали на «курс Маркова» — если, конечно, знали, кто такой Марков. Кстати, начинал я 45 лет назад — буквально в эти дни — преподавать с ним на курсе Нины Алексеевны Шалимовой. Как ни странно, когда я читаю курс «Источниковедение русского театра», это я — Борис Николаевич Любимов.

А если я веду семинар по театральной критике, то «помогаю Маркову».

Поэтому для меня никогда не было понятия «мои ученики». И надеюсь, что уже никогда этого комплекса не появится. Это выпускники театроведческого факультета. У кого-то из них я — руководитель диплома, у кого-то из них — руководитель диссертации, с кем-то из них иду по жизни уже как товарищ, приятель или, во всяком случае, добрый знакомый. Это совсем другое дело. А вот иллюзии ученичества или учительства нет.

Соответственно, не было и нет дележки на «своих» и «чужих». То есть, конечно, она есть просто потому, что одного человека ты знаешь лучше, чем другого. Но я думаю, что и Марина Тимашева, допустим, и Елена Сизенко, и Григорий Заславский для меня были такими же, как и условные «мои». Просто я с ними меньше занимался и возился, чем с «моими».

Мои взаимоотношения обычно заканчивались с человеком, когда он выпускался с курса. И людей, которые прошли у меня и семинар, и диплом, и диссертацию, практически не было. Ольга Галахова — может быть, единственная. Но дело не в этом. Все остаются моими выпускниками. С кем-то я общаюсь активно, с кем-то м раз в пять лет, с кем-то — раз в год. Ну и, кроме того, есть люди, которых я называю «скрытая ячейка», которые могут всплыть через 35 лет, и вдруг оказывается, что ты к ним относишься так же тепло, как и 35 лет назад.

Так вот, возвращаясь к вопросу о том, кого мы учим. Станным образом, особенно в 10-е годы, я это почувствовал, мы внутри на факультете стали выстраивать взаимоотношения так, как Министерство культуры РСФСР 50–40 лет назад: критика — это всё, а всё остальное — постольку поскольку. Отсюда почти непоправимые — или очень трудно поправимые — последствия: практически полное отсутствие диссертаций по XVIII веку, по XIX веку, даже по тому, что было когда-то элитно, — по началу XX века. Сейчас у нас курсовые работы (и бакалаврские, и магистерские) пишутся о каком-нибудь молодом режиссере, который поставил два-три спектакля. Ну не писали 40 лет назад о молодом Валерии Фокине дипломные работы, хотя он уже много сделал к тому времени.

А.И.: *То есть дипломов по критике почти совсем не было в то время?*

Б.Л.: Для этого и создали кафедру театральной критики в 1982 году. И я тут же — с научной точки зрения это, конечно, малограмотно, но мне это позволило сделать ряд важных дел — добился, чтобы кафедра стала называться кафедрой театроведения и театральной критики. Я понимал, что это неправильное название, но благодаря этому неправильному названию я мог пригласить читать спецкурс Аверинцева и ряд других специалистов. И, кроме того, стало возможным добавить предмет «Введение в театроведение». Предмет, который со времен Мокульского и до 1982 года не читался. Также благодаря этой кафедре мы стали читать отдельные курсы по истории критики XIX и начала XX века.

Но все-таки для меня (да и думаю, для театроведов вообще, неважно, школы Маркова или школы Алперса) всегда театроведение есть история театра, теория театра и, наконец, театральная критика. Когда я пишу статью о современном театре, то все равно чувствую себя историком, потому что я вижу, какое место может занять этот спектакль в истории театра. А когда я говорю об истории театра, то рассматриваю этот факт с точки зрения современников — как они видели этот спектакль времен Гоголя, Чехова и так далее.

Мне кажется, этот разрыв между составляющими частями театроведения — и увеличение числа часов на критику, и то, что история театра отодвинулась в сторону, — говорит об уровне наших бакалаврских и магистерских работ. О диссертациях я не говорю, потому что диссертации не пишутся.

Вот результат 10-х годов. В них, разумеется, было и хорошее, но, прежде всего, назрела эта тенденция, которая продолжается по сей день. И мне хотелось бы сейчас поставить все на свои места и вернуть все на круги своя. И в этом мы абсолютно едины с Алексеем Вадимовичем Бартошевичем, который тоже с ужасом говорит о том, что все меньше и меньше становится и остается специалистов по зарубежному театру разных периодов.

А.И.: *А на ваш взгляд, почему это размежевание так активно проявилось именно в 10-е годы?*

Б.Л.: В 10-е годы вообще много размежеваний произошло, начиная прямо с 2011 года. Я не хочу сказать, что у нас театроведение поделилось на «болотную» и «поклонную», хотя хороший социолог, думаю, мог бы провести здесь некоторые параллели. Но, тем не менее, размежевания были. Они даже, я бы сказал, необходимы. Как минимум, необходима ясность во взглядах, отсутствие лицемерия... Можно ведь снова вернуться к разделению кафедр на историю театра и театральную критику — пожалуйста. Но я не вижу оснований. Если бы еще был особый взлет театра в 10-е годы, тогда об этом можно было бы говорить, но я этого не вижу.

А.И.: *Но ведь с начала 2000-х, особенно к 10-м годам и сам театр становится более публицистичным. Может быть, потому и историку больше хочется высказываться о сегодняшнем дне, а потому возникает приоритет критики перед историей?*

Б.Л.: Мне кажется, что историк театра может высказаться всегда и на собственном материале. Например, можно рассказывать об Алексее Константиновиче Толстом, рассказывая при этом о современности, — что я всегда и делал. Это с одной стороны. С другой стороны, никто не мешает историку театра стать театральным критиком: пожалуйста — пиши. Но это не значит, что история театра должна исчезнуть.

Больше того, мы это забываем часто, но ведь история развивается настолько стремительно, что то, что для нас казалось современностью, давно уже глубокая история. Для сегодняшнего абитуриента (не хочу сказать «студента», но, по опыту нашего факультета, все-таки и для студента, и, порой, для выпускника) Эфрос и Ефремов — это уже не просто прошлое, но позабытое прошлое. Когда на госэкзамене выпускница на вопрос о Петре Фоменко через паузу говорит: «Фоменко очень хорошо чувствовал природу женщин», — и замолкает; когда человек, поступающий в аспирантуру (то есть уже пройдя магистратуру), не может связать двух слов о 90% работающих сегодня театров, то какая тогда уже и театральная критика? Театральный критик, как хороший журналист, не имеет права делить театры на любимые и нелюбимые. То есть делить имеет право, но знать он должен и нелюбимые тоже. Нельзя быть специалистом по МХАТу им.

Горького и ни разу не посетить МХТ им. Чехова. И столь же справедливо обратное: нельзя быть специалистом по МХТ им. Чехова, ни разу не посетив МХАТ им. Горького. Если, конечно, ты театральный критик.

А.И.: *10-е годы (а может, и нулевые) принесли и постоянные разговоры о существовании «критических группировок» и, как следствие, обесценивании профессии. Но подобное разделение театрального сообщества совершенно нормально — так всегда было и так всегда будет. А вот другое «приобретение» 10-х годов — исчезновение полос культуры в периодических изданиях — ударило по профессии куда больше: не осталось критиков, которые «по долгу службы» обязаны писать регулярно и обо всем. Даже когда мы учились, эта тенденция еще была не настолько очевидна. Еще были свои колонки и у Марины Давыдовой, и у Григория Заславского, и у Ольги Егошиной, и у Романа Должанского. Список можно продолжать довольно долго. Во всех крупных газетах существовал раздел культуры. И все писали регулярно и обо всем. А сейчас, получается, лишь о том, о чем хочется. Комплиментарная критика, и в данном случае совершенно неважно, на кого она направлена.*

Б.Л.: Не хочу, чтобы прозвучало так, будто 30–40 лет назад все было хорошо, но существовало, тем не менее, как минимум два государственных журнала — «Театр» и «Театральная жизнь» (скажем, времен Зубкова — до Пивоварова, до Мирошниченко). И противостояние между ними было столь же ощутимым, как между «Новым миром» и «Октябрем». Но все-таки писать не только о спектаклях Эфроса, но и о спектаклях Равенских журнал «Театр» должен был. А уж после того, как в «Театральную жизнь» пришел Мирошниченко, а потом Олег Пивоваров, откликались в этом смысле на всё. И это естественно, если журнал государственный.

Сегодня я совершенно не понимаю, как журнал, который существует на государственные деньги, оказывается столь односторонним. В конце концов, всегда можно стать частным журналом. Это я понимаю и всячески приветствую. К примеру, я люблю Камерный театр, я пишу в журнале, посвященном Камерному театру, я восхищаюсь только Камерным театром, я поливаю и Станиславского, и Мейерхольда, — с этой позицией можно спорить, но я ее понимаю и принимаю.

И все понимают: человек пишет в журнале, который принадлежит Камерному театру, — это нормально. Но если я в журнале, который существует на государственные деньги, занимаюсь только тем, что люблю, а на то, что я не люблю, у меня просто нет времени. Тут у меня нет слов. Остается только мемуары писать.

А тогда журналы были еще и периодическими. Хорошо это или плохо, но 12 номеров «Театра» и 24 номера «Театральной жизни» в год выходило. И сначала был альманах «Современная драматургия», потом журнал — четыре, а впоследствии шесть номеров. Это середина 80-х годов. И это при активной тогда работе ВТО, где каждый месяц проводились те или иные конференции, посвященные современному театру. И люди ломались, и слышали честный и профессиональный голос даже, повторяю, при очень серьезном давлении партии и правительства.

И, конечно же, были газеты. Я уж не говорю о «Советской культуре» — она по определению должна была писать. Но очень сильный отдел искусств был в «Литературной газете». И плюс к тому — «Московский комсомолец», «Московская правда», «Комсомольская правда» и так далее.

Театральная критика, да и не только театральная критика, выдворена из газет. Но и журналы превратились в невнятицу. Мне кажется, я бы все-таки оценил, как журнал «Театрал» борется за жизнь, за реальность театра.

Когда-то благодаря «Театральной афише» — тогда это называлось «Театрально-концертная Москва» — я мог узнать, что, допустим, в спектакле «Два клена» в ТЮЗе состоялся ввод. Или в «Антигону» Театра Станиславского ввели актера, и я должен был пойти и посмотреть спектакль. Вот что такое профессиональная критика. А это... Да и «Театральной афиши» больше нет.

В этом смысле я бы сказал, что чем более однобокой становится критика, тем она немощней, тем она истеричнее, надрывнее, самовлюбленнее, тем больше становится ощущение собственной многозначительности. Ложное ощущение. Сколько мы наберем профессиональных критиков, которые могут что-то осязаемое собрать из реально напечатанного, а

не из постов в фейсбуке? Дай бог, если 10 или, в крайнем случае, 20. Это в Москве. Но думаю, что и в Питере примерно так же. А тогда о чем мы вообще говорим?

А.И.: *Тогда возникает закономерный вопрос: для чего ежегодно набирать столько театроведов?*

Б.Л.: Набираем мы не так много. И потом, мы набираем все-таки театроведов, а не театральных критиков.

А.И.: *А выпускаем театральных критиков.*

Б.Л.: Не совсем так. Мы что-то стараемся с этим сделать. Если из восьми людей, которых мы набираем на бюджетное отделение, мы наберем четырех историков (из которых двое русских, двое зарубежных), а трое станут театральными критиками, то это вполне достойно. Вот это и есть «госзаказ».

А.И.: *Только как к этому прийти? Где гарантия, что из этих восьми получится именно такой расклад?*

Б.Л.: Вот в этом и должна заключаться работа педагогов. Надо вести студентов. А не бежать от сенсации к сенсации, когда сенсация перестает быть сенсацией еще до того, как ты добежишь до дома с той сенсации, которая была объявлена сенсацией. И мне кажется, именно в этом большая вина наших педагогов. К сожалению, в этом. А если старость падает так низко, то чего же брать с молодости? Вот если театроведение превращать в эту, в сущности, презентацию того, что сотворено из воздуха, что через 20 лет канет в Лету, то смысла в подобном образовании немного. И это наша вина. Потому что мы тоже бежим туда, куда нас зовут, где нам платят в той или иной форме, и мы забываем про историю театра...

Я совершенно не предлагаю «назад к Островскому», я бы сказал: вперед, к Островскому! Я не предлагаю подменить театроведение историей театра. Никогда этого не делал и всегда занимался историей театра и театральной критикой. И сейчас, когда читаю историю театра, делаю это «вперед», «в сегодня». Но, тем не менее, баланс должен быть. Когда-то еще Василий Васильевич Розанов заметил, отмечая количество фуршетов после тех или иных литературных мероприятий, что история литературы зависит от улова белой рыбы в Белом море. Если театроведение и историю театра превращать в поглощение фуршетов на презентациях тех или иных фондов,

то — привет. Сами раздаем награды, и сами гордимся достижениями.

А.И.: *А этот перекося не складывается еще и из-за того, что во главе курсов практически не осталось тех, кто не только театральный критик, но «еще и историк театра»? По сути, из последних — только Алексей Вадимович Бартошевич и Видас Юргиевич Силюнас, которые ведут один курс.*

Б.Л.: Все-таки я бы так не сказал. Поскольку у нас преподают более или менее маститое поколение, они все не чужды истории театра. Например, если говорить о Нине Алексеевне Шалимовой, то большой вопрос, кого в ней больше — историка театра или театрального критика. На заочное отделение приглашены за последние годы Марина Тимашева и Ольга Галахова — тоже не чуждые истории театра. Давайте на этом остановимся, потому что если будем продолжать, то мои позиции станут слабее. Но и Алена Карась когда-то писала о первой студии Художественного театра, поэтому говорить, что ей чужда история, было бы в корне неверно.

Мне кажется, что это общая тенденция времени. Хотя из моего опыта члена экспертного совета по конкурсу молодых ученых могу сказать, что, пожалуй, в Питере этот баланс лучше сохраняется. Я это очень ценю и признаю. Значит, можно же? Что, очевидно, не мешает питерским студентам ходить в современный театр — они вовсе не замкнуты на XIX веке. Да и у нас были серьезные работы, и я не могу сказать, что все совсем безнадежно.

Но тенденция существует и, как мне кажется, берет начало в политической ситуации 2011–2012 годов. Общественно-политическая ситуация легла на «политическую» ситуацию внутри театрального процесса. И если мы сумеем преодолеть последствия этого размежевания, то все не так безнадежно.

А.И.: *Скажите, а за годы, что вы преподаете, менялся ли (и как) сам процесс воспитания театрального критика, театроведа?*

Б.Л.: Пожалуй, я действительно могу судить об этом процессе хотя бы потому, что прошел школу Маркова сначала как студент — от начала и до конца, — а потом как педагог совместно с ним. За это я ему бесконечно благодарен. Как благодарен за его естественную... хотел сказать демократичность,

но сейчас это слово употребляется так же, как слово «партийность» в советские годы. За естественное соравенство с участником диалога, с тобой. Вот это я у него взял, если можно этому научиться. Может быть, в какой-то степени это было и мне присуще — именно так себя вели те люди, которых я любил за пределами ГИТИСа. Но я видел в Маркове, как это может работать в профессии. Значит, так можно не только у себя за столом, но и в семинаре.

Вообще, мне кажется, 70-е годы, когда я помогал Маркову, — это лучший период моей педагогической жизни. Потому что никакой ответственности — все скажет Марков в конце и рассудит, а ты свободно общаешься с чудесными людьми. Бывают курсы, с которыми дружишь «целиком», хотя внутри, конечно, тоже бывают индивидуальности. Вот дивный курс, с которым я начал работать еще аспирантом (я уже упоминал его), недавно отмечал свое 45-летие поступления и 40-летие окончания. И с теми, кто собрался, я перешел на «ты». Спустя 45 лет. Следующий курс... там были очень интересные люди, среди них теперь пять или шесть кандидатов наук: некоторые преподают у нас в институте, некоторые, возможно, будут преподавать в дальнейшем. Но курсом они, по моему, никогда не собираются. Или меня не зовут. И думаю, уже вряд ли это произойдет. Хотя я с ними, пока они учились, очень дружил. А вот недавно я встречался с курсом, который отмечал 40-летие со дня поступления и 35 лет со дня окончания. И это был какой-то ураган. С этими девушками пенсионного и юношами предпенсионного возраста мы просто... не знаю, как стены выдержали.

Это, наверное, был лучший мой период. Потом, увы, скончался Марков, я стал руководить, и пришлось уже отвечать, но по инерции еще эти курсы довел. Потом я стал заведующим кафедрой и очень активным театральным критиком, и это, мне кажется, меня немного развело со студентами. Плюс еще перестройка, что было поэнергичнее, чем 2011 — 2012 год. И это разводило со студентами. Потому что как бы ты на жиготе ни плясал, бежать домой к телевизору и впервые увидеть репортаж со Съезда народных депутатов было гораздо интереснее, чем читать теорию драмы, введение в театроведение

или еще что-то. От тех курсов у меня остались отдельные друзья. Были курсы, с которыми я встречался, но последнее время собраться всем вместе тоже не получается. Хотя один курс, например, я не видел почти 25 лет, а несколько лет назад отмечали 25 лет и встретились очень мило. Если еще 25 лет пройдет, то, пожалуй, вряд ли я с ними встречу. Огромный курс — больше 30 человек. Кто-то сейчас, как выяснилось, является представителем Эстонии в Евросоюзе — я этому не учил. Если мне скажут опять «ваши студенты», то нет, пардон. Тут, наверное, придется сказать «Победителю ученику от побежденного учителя», но тоже так, пожалуй, не скажу.

В 90-е годы был курс, с которым я очень дружил. Был даже единственный случай в моей жизни, когда уже на пятом курсе мы вместе поехали в Поленово, на ночь оставались там — просто дружба не разлей вода. И 20 лет ни слуху, ни духу. Разве что по одиночке с кем-то встречаешься.

А потом пришла такая волна — начало XXI века. И это второй лучший период в моей жизни. Может быть, вообще самый лучший. И курс 2000 года. И курс 2002 года (хотя я что-то давно с ними не общался). И курс 2004 года — последний мой на дневном отделении, — которому я, кажется, мало что дал как педагог и которые мало что взяли, но с которым человечески мы так совпали, что встречаемся не раз в пять лет, а каждый год, а было бы время — встречались бы и каждую неделю. И я очень рад, что сейчас четыре или пять человек с этого курса работают в ГИТИСе. Такого отродясь не было. Какое-то легкое чувство удовлетворения у меня здесь появляется. Я не произношу слова «мои ученики», но просто «мои» — просто радуюсь и люблю.

Получается, параллельно я вел три курса на дневном отделении. Плюс читал два разных курса — по театру 60-х годов и по истории русской философии XIX — начала XX века, — при этом став генеральным директором музея Бахрушина. Сейчас, думаю, я просто умер бы на одном из этих занятий, но тогда это был просто какой-то внутренний подъем. Придешь в ГИТИС к нашим четырём маленьким аудиториям, и три струйки-речечки текут к тебе. Ну, тоже не весь курс — никогда так не бывает, — но человек семь-восемь с каждого

курса. И глядь, у тебя уже 20 человек — то ли ты у них в плену, то ли они у тебя.

Сейчас — это тоненькие ручейки, по одному–двум студентам с курса. Хотя, справедливости ради, скажу, что с нынешним четвертым курсом (руководитель — Анна Анатольевна Степанова) у меня очень нежные отношения. Конечно, как всегда, педагог любит студентов больше, чем они педагога, но, тем не менее, мне кажется, что отдача есть какая-то и с их стороны. Я третий семестр им читаю лекции. У меня всякий раз, когда начинаю курс лекций, бывает мысль: семестр прочитаю, потом брошу. А тут и на второй семестр хватило сил — не физических, душевных, а теперь уже доведу до конца, что называется.

Сейчас на факультете стало гораздо меньше народу. Да и курсы девичьи в основном. Все-таки, когда я учился, и на курсах 70-х годов, всегда было пять–шесть мальчиков.

А.И.: *Почему же теперь так произошло?*

Б.Л.: Перестало быть мужской профессией. Не хочу сказать, что все мальчики пошли в киллеры, но... Может быть это связано и с тем местом, которое стала занимать критика. Я помню, как-то в разгар перестройки меня таксист спросил: «А вы кто по профессии?» — «Я критик». — «Критикуй!»

Понятно, что слово «критик» тогда ассоциировалось с тем, что надо критиковать власть. Вот этот стержень перестройки. Сейчас, когда все выплеснулось в социальные сети, нет большой смелости или достоинства в том, чтобы сказать что-то на страницах некоего издания, если ты можешь это сказать в социальных сетях.

Поэтому падает престиж критики социальный, но и материальный, наверное, тоже. Если так посмотреть, может быть, с этим и была связана идея ректора об объединении двух факультетов. Сейчас не касаюсь этой болезненной темы, но просто хочу сказать, что так или иначе у меня была еще и эта марковская черта — желание не только театроведения, но и театроделания. Я даже, когда оканчивал школу и работал осветителем в «Современнике», думал: да не пойду я на ваш театроведческий факультет, я буду что-то делать в театре.

Сейчас большинство наших выпускников так или иначе связано с организацией театрального дела. Те, кто на плаву.

«Наше всё» в этом смысле — Михаил Ефимович Швыдкой. Почему-то его тоже в какой-то момент потянуло и от театральной критики, которой он занимался, и от театроведения к организации общекультурного дела, к телевидению. А сейчас он тоже руководитель театра. Почему-то это так. Практически любое имя возьмите. Хорошо это или плохо?

Возьмите и нашего ректора. Театральная критика театральной критикой, но для него сейчас поставить какие-то скамейки в садике или купить что-то для того, чтобы люди могли выйти на воздух и укрыться, важнее, чем написать очередную статью. Я очень хорошо помню, как столкнулся с Толей Смялянским, когда он только-только возглавил Школу-студию МХАТ. Мы встретились, и он мне начал рассказывать, какие лифты теперь в Школе-студии. Я немножко вытаращил глаза, потому что мы о многом с ним говорили, но никогда про лифты. Тогда я почесал в затылке, а потом, когда стал директором Бахрушинского музея (а позднее ректором Щепкинского училища), для меня тоже замена унитазов в Музее Ермоловой или в общежитии стала важнее, чем какая-то лишняя статья.

С другой стороны, кто знает, как сложится жизнь? В конце концов, театроведение тоже создавали филологи и историки — Дживелегов, Алперс, Марков и т.д. Они тоже не театроведческий факультет оканчивали.

А.И.: Переход театроведов в продюсирование, возможно, связан и с исчерпанностью института завлитов? Теперь вместо литературной части — пиар-служба...

Б.Л.: Сегодня я не очень хорошо знаю внутреннюю жизнь каждого театра, потому не хочу быть голословным. Но если говорить о завлитах «исторически», то они появились и стали необходимы отчасти тогда, когда пошел огромный поток современной драматургии. Когда руководители театров уже не могли ориентироваться в этом потоке. Именно тогда появились Марков, Бояджиев...

А.И.: Сейчас поток драматургии никак не меньше.

Б.Л.: Это правда, но просто сейчас руководители театров совершенно не заинтересованы в этом потоке. Или почти не заинтересованы. А потому платить человеку зарплату, чтобы в статусе завлита он выловил «Утиную охоту» Вампилова, —

это слишком большая роскошь. А в качестве пиарщика... «Ну, почитай еще и пьесы, друг мой. За ту же зарплату». Так мне кажется. Поэтому, действительно, продюсирование часто становится альтернативой театральной критике для нашего выпускника.

А.И.: *А каково сегодня место театрального критика? Наш мир замкнут или хоть куда-нибудь разомкнут? Кому нужна сегодня театральная критика?*

Б.Л.: В большинстве своем, на мой взгляд, это мир, зацикленный на самом себе, на своей среде — критика для критиков. Мне кажется, здесь была когда-то сделана очень большая (внутренне не осознаваемая) ошибка. Причем ошибка, сделанная всеми. Это когда театральная критика потеряла связь с актером. Уже давно не пишутся бакалаврские и магистерские работы об актерах. Хотя именно сейчас есть некоторая тенденция к улучшению. Недавно написаны одна работа — об Алле Тарасовой, другая — об Анатолии Кторове. Я руками и ногами это приветствую.

И это меня очень радует. А то, как правило, когда студенты начинают отвечать на экзамене про любой период, они называют фамилии режиссеров. А спроси, кто играл у этих режиссеров? Ну, Эфрос — Яковлева, могут сказать. Но кто такая Дмитриева, кто такой Дуров, уже не скажут. Вот «Снимается кино». А кто там играл главную роль? Не скажут. Хотя он еще живой. Или «Добрый человек из Сезуана». Если вспомнят, что был такой. А кто играл Шен Те — Шуй Та? Никто не скажет.

Именно актеры были основными адресатами критических текстов. А для кого мы пишем теперь? Раньше, прошу прощения, и постановочная часть читала написанные разборы. Скажем, вывесят на доске рецензии и в Малом театре, и в «Современнике (говорю о театрах, где я работал) — тут же стоят работники постановочной части и читают.

Сегодня актеры не читают рецензий. Они знают, что про них ничего не будет сказано. В лучшем случае в скобках — «Артист Пупкин». Всё.

Поэтому сейчас связь театра с театральным критиком происходит только через кабинет главного режиссера: налить чаю, виски, предложить что-то еще...

А.И.: Почему же перестали писать об актерах?

Б.Л.: А потому что всё называли режиссерским театром.

А.И.: Но режиссерским театром всё называли уже очень давно, но это никому не мешало писать и об актерах.

Б.Л.: Потому что, во-первых, сегодня театр стал не режиссерским даже, а авторским. Ну, это он сам так себя именуется. А во-вторых, это совокупность процессов, которая привела к тому, что актеры стали такими, чей портрет не очень-то и напишешь.

А.И.: То есть и актерская профессия измельчается?

Б.Л.: Разумеется, потому что, если твой текст в сериале: «Петрович, я из морга». — «Борисыч, я в морг», то вроде как и произносить тебе нечего. В театре то же самое. Слово перестало быть словом. Оно — мычание. Страшно падает речь. Движение, кстати, сейчас, может быть, выше, чем 50 лет назад, а слово, конечно, падает. Падает драматургия, падает и на сцене. Есть немало достижений в театре XXI века, но много ли вы знаете актеров, рожденных этим веком, которых знают люди? Боярская и Козловский, Козловский и Боярская.

И глядя на все это, я начинаю понимать студентов, которым если и писать актерский портрет, то только по истории, которую они не знают. Они исторически понять не могут, чем была для своего времени макабрская пляска отчаяния Мочалова. Вот если бы он сыграл сейчас так, все бы ужаснулись. Конечно. Но ты пойдешь и исторический контекст этого времени посмотри — почему так происходит. Но поскольку студенты не знают, ни кто такой Мочалов, ни кто такая Ермолова, ни кто такой Качалов... Про поколения 20-х, 30-х, 40-х годов я уже не говорю, но даже Смоктуновский, Ефремов, Леонов, Яковлев уходят уже в праисторическое прошлое. Они для студентов уже почти как актеры античного театра.

И тем самым если критик не понимает, для кого он пишет, то он пишет, конечно, для самого себя. Прежде всего чтобы обидеть эту и понравиться этому. И для тех режиссеров, которые стоят у руля фондов или тех или иных организаций и которые могут тебя туда привлечь, притянуть, подбросить тебе командировку, чем-то наградить и прочее, прочее. Но вся армия актеров это не читает. Нет.

Порой спросишь театроведа: а там кто играл? Молчание. Мне один кинорежиссер рассказывал про спектакль и говорит: «Ты знаешь, а мне понравилось». — «Скажи, а кто там играл (ну, допустим) Чичикова?» — «Я не помню». — «А Ноздрева?» — «Я не помню». — «Скажи, а если бы ты снял фильм “Мертвые души” и тебе бы кто-то сказал: “Знаешь, а я не помню, кто у тебя играл Чичикова и Ноздрева”, — это был бы хороший фильм? Вот».

Поэтому критик уже не помнит, кто играл, а актеры, соответственно, не знают этих критиков. Кто такая Соловьева, кто такая Крымова? Да, конечно. В свое время. А сейчас — нет.

А.И.: *А зрители? Им это вообще не нужно?*

Б.Л.: Нет, конечно.

А.И.: *Может быть, в этой ситуации мастерам курсов стоит взять на себя роль тиранов и избрать метод принуждения? Когда мы учились, то сами выбирали, о чем писать. Так может, стоит мастеру составлять какой-то пул спектаклей — очень разных театров и режиссеров, — о которых каждый должен написать? То есть то, с чего мы начинали разговор, — выработать привычку смотреть все и уметь написать обо всем.*

Б.Л.: Для этого нужно, чтобы у педагогов была привычка смотреть всё. А мне, к примеру, педагог говорит: «Зачем в этот театр ходить? Там смотреть нечего». Так может быть сказано про любой театр. И когда это установка педагога, то всё. На этом все и заканчивается. Тогда надо сначала и педагога поднять — заставить его немного отрясти пыль с сапог или ботинок, пойти в тот театр, позвонить в этот театр. А в том театре тоже скажут: «Что это я буду пускать в свой театр? Ты про меня не пишешь, а если пишешь, то плохо. Пойди купи билет — кто тебе мешает?» А педагогу зачем? Для того, чтобы десять работ прочесть? «Я лучше посмотрю с ними те спектакли, на которые я, педагог, иду. В тех театрах, которые я люблю и в которые меня пускают». И студенты заодно видят, как встречают мэтра Пупкина и ведут в этот театр...

А.И.: *Но мы сейчас говорим об образовательном процессе, о воспитании.*

Б.Л.: Никто такое вслух не произносит, конечно.

А.И.: *Тогда, может быть, назначить тираном завкафедрой? И дальше по предложенной схеме?*

Б.Л.: Нет, завкафедрой так делать не может. Он может делать только то, что он делает. Он может только время от времени обсуждать это и напоминать педагогам о таком видении театра. Потому что иначе они не профессионалы — ни как критики, ни как педагоги.

А.И.: *И на выходе получаются не профессионалы.*

Б.Л.: Конечно.

А.И.: *И тогда мы снова оказываемся в замкнутом круге.*

Б.Л.: Конечно. Время от времени я не очень оптимистично об этом думаю, хотя начинался наш разговор так торжественно: 45 лет преподаю... 45 лет — это практически одна треть от 140-летия ГИТИСа. А если говорить о театроведческом факультете, которому будет в следующем году 85 лет, то это даже просто половина. Вот просто я — половина всего преподавания театроведения и театральной критики.

У Горация сказано: «Поколение отцов, худшее дедовского, породило порочнейших нас, порождающих стократ негоднейшее потомство». Иногда я об этом думаю с тревогой, а потом вдруг встречаю умные, трогательные и симпатичные глаза, которым ты рассказываешь о театре 80-х годов XIX века или 80-х годов XX века, и понимаю, что ситуация не безнадежная. Но трудная. Она вне категории пессимизма-оптимизма.

А.И.: *То есть надежда есть?*

Б.Л.: Надежда есть.

А.И.: *А с чем она связана, эта надежда?*

Б.Л.: У меня — со свойством моего характера. Просто потому, что для меня это очень важная категория. Когда-то одна из моих статей времен Андропова называлась «Память о надеждах». Как видите, у меня за 30 лет ничего не изменилось. Память о прошлом и надежда на будущее — иначе как жить?

Есть и еще одно. Понимаю, то, что сейчас прозвучит — это сочетание позитивизма и мистицизма одновременно, но тем не менее. Смотрите, в течение трех столетий подряд — и в XVIII, и в XIX, и в XX веке — перелом приходился на середину 20-х годов. В XVIII веке в связи со смертью Петра I, в XIX — с восстанием декабристов: здесь и Болдинская осень, и «Горе от

ума», и Лермонтов, и Гоголь, и Мочалов, и Щепкин. Наконец, середина 20-х годов XX века — будь то в искусствознании с вершинами вроде Лосева и Бахтина, будь то в театре, где есть и «Горячее сердце», и «Дни Турбиных», и «Женитьба Фигаро», с одной стороны, а с другой — «Горе уму» и «Ревизор», а также «Гамлет» Михаила Чехова и так далее.

Так что, с одной стороны, это позитивизм, поскольку я опираюсь на цифры, а с другой — мистицизм цифр. Но все-таки мне кажется, если прислушиваться к ритмам истории, ритмам культуры, то в середине 20-х годов и нашего века мы можем ожидать некоторого подъема от ребят, рожденных в середине 90-х.

А.И.: *И последний вопрос, чтобы поставить точку. Зачем вообще абитуриенту приходиться на театроведческий факультет? Зачем приходили вы? Зачем приходите сегодня?*

Б.Л.: В разное время по-разному. У нас очень тепло сейчас становится. Одно время такого человеческого тепла не было, и я старался по возможности реже приходиться на театроведческий факультет. Сейчас, по-моему, становится снова тепло, весело, доброжелательно. Та атмосфера, которая дает человеку возможность творчески развиваться. Развиваться в ту сторону, где может быть ведение театра, познание совершенно особого рода человеческой деятельности, в которой есть всё: и тоска, и умение, и восторг, и блаженство, и счастье, и радость, и — больше всего — веселье. Мне приходилось бывать в разных вузах, но такого, что происходит в этом смысле у нас, на нашем пяточке, вообще, нигде больше нет.

Данные об авторах:

Любимов Борис Николаевич — кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории театра России Российского института театрального искусства — ГИТИС, ректор Высшего театрального училища (институт) им. М.С. Щепкина. E-mail: schepkinskoe@theatre.ru

Иванова Анастасия Павловна — младший научный сотрудник Российского института театрального искусства — ГИТИС. E-mail: nikastasy@gmail.com

ORCID 0000-0002-0730-8978

Data about authors:

Lyubimov Boris – PhD in Arts, professor, Head of the Department of History of Russian Theater of the Russian Institute of Theatre Art – GITIS, Rector of the Higher Theater School (Institute) named M. Schepkin. E-mail: schepkinskoe@theatre.ru

Ivanova Anastasia – Junior Researcher of the Russian Institute of Theatrical Art – GITIS. E-mail: nikastasy@gmail.com
ORCID 0000-0002-0730-8978

А.А. Чепуров

*Российский государственный институт
сценических искусств (РГИСИ),
Санкт-Петербург, Россия*

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРОФЕССИИ В ЭПОХУ
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ
ПРОЕКТОВ

(К ПЯТИЛЕТИЮ МАГИСТЕРСКОГО ФАКУЛЬТЕТА
МАСТЕРСТВА СЦЕНИЧЕСКИХ ПОСТАНОВОК РГИСИ)

Аннотация: В статье рассматриваются перспективы современного театрального образования в контексте задач, выдвигаемых сценической практикой. Анализируется опыт пятилетней деятельности магистерского факультета мастерства сценических постановок Российского государственного института сценических искусств, его взаимодействие с профильными кафедрами института по созданию междисциплинарных образовательных программ. Рассматривается методика формирования учебных планов, выработка тематика магистерских работ, сочетающих в себе творческие и исследовательские задачи.

Ключевые слова: театральное образование, магистратура, междисциплинарность, театральная практика, РГИСИ.

A. Chepurov

*Russian State Institute of Performing Arts (RGSI),
Saint Petersburg, Russia*

THEATRE PROFESSIONS AT THE TIME OF INTERDISCIPLINARY
EDUCATIONAL PROJECTS

(FIVE YEARS OF ACTIVITY OF THE MASTER'S FACULTY OF
STAGE PRODUCTIONS IN RUSSIAN STATE INSTITUTE OF
PERFORMING ARTS)

Abstract: The article deals with the prospects of modern theatre education in the context of the tasks put forward by stage practice. The article

analyzes the experience of five years activity of the master's Faculty of stage productions of the Russian state Institute of performing arts, its cooperation with the specialized departments of the Institute in the process of creation the interdisciplinary educational programs. The author focuses on the methodic of formation the curricula, on the subjects and tasks of master's work that combines the creative and theoretical approach.

Key words: theatre education, master's programs, interdisciplinarity, theatre practice, RGISI.

В названии этого факультета слышится отголосок мейерхольдовской образовательной программы Курсов мастерства сценических постановок, заявленной им сто лет назад в 1918 году. Тогда театральная школа в России искала новые пути, проводя реформу в свете тех перспектив, которые открывала сама сценическая практика. Режиссерский театр все активнее завоевывал свое место в живом театральном процессе, инеобходимость реформы театрального образования была вызвана как потребностью специального обучения режиссеров, так и переориентацией актерских классов на студийную форму, связанную с задачами различных театральных систем и подходов. Огромную роль здесь, безусловно, сыграл опыт студий МХТ. Но реформа вызревала и в недрах Императорского театрального училища, где с начала 1910-х годов велись активные споры по этому поводу. Иными словами, вызовы реальной сценической практики побуждали и саму академическую школу меняться и находить новые формы обучения.

Характерно, что у истоков этой реформы театрального образования стоял, с одной стороны, ученик В. Давыдова, «александринец» Л. Вивьен (создатель Школы актерского мастерства), а с другой — в ту пору тоже александринец, опробовавший свои педагогические принципы в своей знаменитой Студии на Бородинской — Вс. Мейерхольд (создатель КУРМАСЦЕПа). Оба рожденные ими учебные заведения были впоследствии интегрированы в единую систему театральной школы, что в результате ряда реорганизаций привело к созданию первого в России высшего театрального

учебного заведения — Института сценических искусств в Ленинграде (1922).

Но речь сейчас не об истории реорганизаций старейшей российской театральной школы. Речь идет о том, что театральная практика, потребности живого театрального процесса диктуют изменения и трансформации в области сценического образования. А здесь уроки столетней давности оказываются весьма поучительными и полезными.

Современный театр все более активно расширяет свое художественное пространство, вбирая в себя сферы социальной жизни и психологии, различные социальные, игровые и перформативные практики, размыкает свое пространство, проникает в виртуальный мир, использует в качестве художественных средств новейшие технологии. И эти процессы требуют комплексного обновления системы подготовки специалистов различных театральных профессий, которые сегодня все более интенсивно вовлекаются в междисциплинарные связи как на уровне создания художественных проектов, так и на уровне их бытования, восприятия и осмысления.

Характерно, что потребность обновления возникла с двух сторон: со стороны вуза и со стороны театра, причем как на педагогическом, так и на студенческом уровнях. В начале 2010-х годов Александринский театр, задумав открыть Новую экспериментальную сцену, решил возродить театральную школу, испокон века существовавшую при этом старейшем российском театре. Учебный блок был даже архитектурно и функционально встроен в театрально-культурный комплекс Новой Александринки, спроектированной архитектором Ю. Земцовым в самом центре исторического театрального квартала, ограниченного улицей Зодчего Росси и набережной реки Фонтанки.

Однако художественный руководитель Александринки Валерий Фокин в данном случае говорил, в первую очередь, не об актерском классе (открыть который не было ничего проще), а о комплексной программе подготовки специалистов, участвующих в подготовке и реализации целостного театрального продукта — спектакля.

Новация состояла в том, что в организационно-методических направлениях обучения необходимо было найти такую

форму, которая позволила бы на достаточно прочной профессиональной базе выстроить систему совместного обучения представителей различных театральных профессий, участвующих в процессе создания замысла спектакля и его реализации. Еще в пору своей работы в Центре им. Мейерхольда в 2000-е годы В. Фокин для организации экспериментальной работы режиссеров использовал существующую тогда форму творческой магистратуры, реализуя ее совместно со Школой-студией МХТ.

Однако после 2012 года система творческой магистратуры прекратила свое существование, и магистерская подготовка в области искусства подразумевала скорее лишь теоретическое направление. Введение «двухступенчатой» системы подготовки (бакалавр — магистр) по ряду театральных специальностей (театроведы и технологи сцены), казалось бы, также подталкивало к сужению спектра возможностей магистерских программ.

Между тем реальная ситуация в гуманитарном образовании выдвинула на повестку дня потребность использовать создавшуюся ситуацию в контексте развития междисциплинарных связей различных профессий. Необходимость специализации в области театрального искусства ощущали выпускники (бакалавры) журналистских факультетов, технических вузов, разрабатывающих проблемы развития театральных мультимедиасредств, выпускники различных вузов культуры, музыканты, литераторы, социологи, эстетики, философы, учителя, экономисты и пиарщики, предполагающие сотрудничество с театрами. Люди, имеющие уже высшее гуманитарное и техническое образование и не готовые идти на четырех-пятилетнюю платную форму получения второго образования, пополнили состав поступающих на магистерские программы.

В результате стало понятно, что исходя из реальной потребности театрального процесса магистерские программы должны быть сориентированы по следующим направлениям.

1. Совместное творческое обучение представителей различных театральных профессий, участвующих в проектировании и реализации театрального продукта (спектакля).

2. Реализация второго уровня театрального образования для театроведов и технологов сцены.

3. Реализация театральных образовательных программ для представителей смежных профессий, вовлеченных в театральный процесс.

4. Разработка специальных образовательных программ для подготовки театральных педагогов по различным театральным специальностям.

Таким образом, был выявлен комплексный характер магистерской подготовки, что существенно отличало эту направленность от обучения по программам бакалавриата и специалитета, ориентированным прежде всего на обретение базовых профессиональных навыков и умений по какой-либо одной избранной специальности. Стало очевидно, что междисциплинарный характер магистерской подготовки подталкивает к тому, что эти программы должны реализовываться не на базовых профессиональных кафедрах, а специальными междисциплинарными методическими группами педагогов и практиков театра, а факультет, организующий учебный процесс, должен носить общеинститутский характер. В 2012 году было принято решение ученого совета института (тогда — Академии театрального искусства) о формировании магистерской кафедры театрального искусства и факультета мастерства сценических постановок, который предполагали открыть в содружестве с Александринским театром.

В статье 15 Закона «Об образовании в Российской Федерации» была прописана так называемая сетевая форма, направленная на стимулирование более тесной связи вузов с организациями, осуществляющими профессиональную деятельность в практической сфере. Соответственно, здесь были заложены перспективы использования в системе обучения как кадровых, так и материальных ресурсов производственных учреждений для организации практики. Это в равной мере касалось и театральной сферы, отвечало задачам целенаправленной адаптации творческих и технических кадров к живому театральному процессу. Ведь работники театров нередко сетовали, что период адаптации выпускников театральных школ к практической работе в театре зачастую проходит весьма болезненно, что умение сотрудничать «в команде» обретается достаточно «кроваво». Поэтому задача найти форму

обучения, которая могла бы предоставить возможность пройти этот путь под кураторством педагогов, под методическим и профессиональным кураторством опытных наставников, вставала в полный рост.

В мае 2013 года открылась Новая сцена Александринского театра, а уже через месяц начался набор на первую магистерскую программу под названием «Проектирование спектакля», которую возглавили Валерий Фокин и Андрей Могучий. Эта программа предполагала совместное обучение в рамках одного курса представителей различных театральных профессий: режиссеров, драматургов (литературных директоров), сценографов, театральных технологов и продюсеров. Причем предполагалось, что будут набираться не только выпускники театральных вузов (в то время возможность бесплатного поступления на магистерские программы выпускников специалитета еще имелаась), но и воспитанники институтов культуры, педагогических университетов и т.д. 20 бюджетных мест были поделены на квоты (четыре человека представляли каждую театральную профессию).

Конкурс был достаточно жесткий. Абитуриенты представляли рефераты (творческие заявки на театральный проект), портфолио, характеризующее опыт их практической деятельности, затем писали письменную работу (экспликацию на заданную тему) и проходили собеседование.

Предполагалось, что в ходе выполнения учебного задания — постановки спектакля — образуются творческие команды, которые должны были меняться в зависимости от художественных заданий.

Учебный процесс предполагал обширную лекционную программу. В базовую часть учебного плана входили общегуманитарные дисциплины (философия гуманитарной науки и проблемы изучения современной культуры, философия искусства и современные эстетические концепции, история искусства и методология его изучения, вузовская педагогика и иностранный язык). Так называемую вариативную часть составляли предметы, знакомящие магистрантов с актуальными проблемами современного искусства, музыки, кино и литературы. Поскольку Новая сцена Александринки была серьезно

оснащена новейшей сценической техникой, в состав творческих заданий входило ее освоение.

Отдельным предметом был включен практический курс «Инновационные технологии современного искусства и система интернет-коммуникаций».

В профессиональном цикле изучались новейшие течения в театре, теоретические концепции и походы к перформативным практикам. Среди дисциплин присутствовали такие предметы, как: «Проблемы теории драмы», «Проблемы теории театра», «Проблемы исторической поэтики театра», «Театральные системы», «Современные драматургические структуры», «Психология творчества и работа с актером». Обучающиеся проходили и семинар по анализу спектакля, где учились анализировать структуру спектакля.

Но весьма значительную часть занимала их самостоятельная творческая работа под руководством кураторов, которые вели как теоретические, так и практические занятия. Так, Валерий Фокин преподавал курс «Режиссерская стратегия и композиции спектакля», Андрей Могучий вел курс «Проектирование спектакля», а привлеченный к сотрудничеству руководитель театра АХЕ Максим Исаев, который блестяще сочетал в себе таланты драматурга, режиссера, сценографа и технолога, отвечал за курс «Пространственное решение спектакля». Кроме того, в состав дисциплин практического цикла входили так называемые локальные курсы, которые позволяли всем студентам, входящим в междисциплинарную группу, овладевать смежными специальностями, ибо в театре вопрос взаимозаменяемости и компетентности в разных областях театрального процесса является насущным. Так, все участники группы изучали такие предметы, как «Техника и технология создания спектакля», «Продюсирование спектакля», «Музыкальная композиция», «Саунд-дизайн», «Световая партитура», «Видеодизайн», «PR-технологии и реклама».

Большой объем занимала практика, которая подразделялась на научно-исследовательскую и художественно-творческую работу. Надо сказать, что учеба в магистратуре строилась на сочетании разработки практических навыков в реализации своих творческих замыслов с умением концеп-

туализировать свою работу, выстраивать методическую стратегию своей деятельности. И это было принципиально на всех этапах обучения, начиная с первых заданий и заканчивая итоговым дипломным проектом.

Первые три семестра магистранты совмещали свои лекционные и семинарские занятия с творческой практикой, а четвертый, преддипломный, семестр был отдан целиком работе над постановочным проектом и написанию аналитического текста, что, собственно, и называлось магистерской диссертацией. Каждый из выпускников не только должен был спроектировать и предъявить свой творческий продукт, но и создать научно-методическое исследование на его тему.

В ходе реализации этой магистерской программы, безусловно, были и организационно-методические сбои. Так, например, идея ротации творческих команд практически не удалась. И причиной тому были установившиеся прочные творческие связи и особенности психологической совместимости участников творческого процесса. Некоторые члены группы оказались не востребованными своими сокурсниками и вынуждены были искать творческих партнеров «на стороне». И здесь руководители программы, как люди опытные, отнеслись с полным пониманием к возникающим ситуациям и не ограничивали магистрантов в выборе соавторов. Хотя, надо признать, что в основном творческое сотрудничество магистрантов в ходе проектирования и реализации проектов было плодотворным.

Если творческое задание первого семестра было совершенно определенным (всем творческим командам была задана одна и та же тема — сценические вариации на тему романа Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка»), то начиная со второго семестра рассматривались самостоятельные творческие заявки. Творческие «предъявления» обсуждались, и каждый с помощью педагога выбирал тему и направление, которые затем вели к дипломному проекту

В результате тематика магистерских выпускных работ оказалась весьма разнообразной и отражала актуальные аспекты современного театрального процесса.

Режиссеры разрабатывали проблемы сюжетного и образного мифотворчества на примере создания сценической ком-

позиции, используя исторический материал (С. Пектеев. «История и миф в конструировании театральной реальности»); осмыслили воплощение категории времени в действенной структуре спектакля (Ямагути Хароаки. «Эстетика категорий времени в структуре спектакля»); анализировали работу над сценической интерпретацией классических литературных образов (А. Иванова. «Театральная интерпретация образа Раскольникова как героя современной реальности»); вскрывали природу репрезентации личностных свойств актера в сценическом образе (Д. Удовиченко. «Идея. Персона. Действие. Взаимосвязь в творчестве актера»).

В свою очередь, сценографы, предлагая свои визуальные проекты, анализировали проблемы перформативного использования реальных общественных пространств (Е. Малинина. «Публичное пространство как среда для современных перформативных и социально-коммуникативных практик»); различные аспекты художественного освоения китчевых элементов культуры (А. Зинштейн. «Китч и “авторское искусство” в пространстве театра для детей»); систему пространственного позиционирования в спектакле актеров и зрителей (А. Мартыненко. «Расположение зрителей в пространстве как средство сценографии»).

Театроведы и литературные директора, те, кто отвечал за литературную основу и драматургию спектакля, сосредоточили свое внимание на проблемах соотношения документального материала и сценического действия (А. Шклярская. «Проектная драматургия»); на вопросах драматургической интерпретации прозаических текстов (Е. Сылова. «Классический герой. Современная версия. Теоретические и практические подходы к современной версии романа Ф. Достоевского “Преступление и наказание”»); на перформативной репрезентации социально острых тем нашей истории (С. Мартюшева. «Проблема воплощения тюремно-лагерной темы в театральном пространстве»); на творческих аспектах использования пластики и современных мультимедиа в действенной структуре спектакля (Н. Полякова. «Современный пластический театр и мультимедиа технологии»).

Продюсерские проекты также были ориентированы на исследование и претворение в жизнь современных подходов к

сценическому искусству. Здесь магистранты экспериментировали, придумывая и обосновывая оригинальные мультижанровые представления с использованием выразительных средств различных искусств и различных стратегий работы со зрителем. Темы дипломных работ распределились следующим образом: «Социальный театр как междисциплинарное искусство» (Н. Мухина); «Новая сцена Александринского театра как культурный кластер. Перспективы развития» (А. Иристьян-Ирисова); «Противостояние продюсерских и художественных концепций в театральном процессе» (Д. Вачегин).

На следующий год под руководством В. Фокина и главного режиссера Новой сцены Александринского театра М. Гацаловаснова был набран курс по программе «Проектирование спектакля», но уже с иной комбинацией творческих профессий: режиссеры, драматурги и сценографы. В реализации этой образовательной программы были сделаны коррективы, и существенную роль здесь стали играть семинары по драматургическому и сценарному мастерству. Группа была нацелена на театральное освоение различных типов жизненных и литературных документов. Союз драматургов и режиссеров, их тесное взаимодействие в творческой работе были обусловлены требованиями живого театрального процесса. А сценографы в данном случае обеспечивали формирование образных пространственно-событийных координат перформативного действия. И здесь, безусловно, большую роль сыграло активное участие в реализации этой программы опытного драматурга и педагога Н. Скороход. В результате творческого взаимодействия режиссеров с драматургами возникли оригинальные проекты, послужившие основой для дипломных работ.

Режиссеры на основе своих режиссерских опытов написали магистерские диссертации на следующие темы: «"Двенадцать" А. Блока. Опыт визуальных воплощений» (А. Оконешников; спектакль вошел в репертуар Новой сцены Александринского театра); «Гипертекстуальные формы в театре и подходы к инсценированию современной прозы» (С. Редков); «Трансформация телесности в современном театре» (А. Абакшина); «Действующий зритель в современном спектакле» (И. Куркин).

Драматурги, представив свои оригинальные пьесы, написали дипломные работы на темы: «Монодрама. Особенности воплощения внутреннего мира героя в современной драматургии» (А. Соколова) и «И. Бунин и театр: проблемы инсценизации прозы Бунина» (М. Огнева).

Театральные художники, предложив свои оригинальные сценографические проекты (часть из которых была реализована), в своих дипломных работах также подняли актуальные проблемы современного театра: «Спектакль как смоделированный сон» (Л. Хисматуллина); «Место сценического костюма и предмета в театре в XX—XXI вв.» (С. Тужикова); «Перформативность сценографии в истории и современной практике театра» (М. Кукушкин).

И, наконец, театральный технолог А. Берсенев в своей магистерской диссертации осмыслил свой опыт театрального приспособления «сайт-специфического» пространства к различным перформативным проектам: «Проект “Дебаркадер” (плавающее инженерное сооружение в качестве площадки для зрелищных искусств)».

Развитие программы «Проектирование спектакля» потребовало специально сосредоточить внимание на обучении театральных драматургов. Стало понятно, что необходимо готовить не просто литературных экспертов, а своеобразных театральных сценаристов, соавторов режиссера, способных целенаправленно работать с создателями спектакля. При этом речь шла не о послушных исполнителях, а о людях, способных придумывать театральный проект, хорошо знающих современные сценические возможности. Заказ на такого рода специалистов был, что называется, продиктован самой театральной практикой. Эту модификацию программы разработала Н. Скороход, которая много лет всерьез работала над проблемой обучения театральных драматургов и имела богатый опыт преподавания в этой области. С самого начала обучения будущие драматурги, «проектировщики спектакля», вступали в творческие взаимосвязи с режиссерами-практиками как внутри института, так и вне его стен. В результате родились своеобразные творческие союзы, которые позволили в итоге реализовать драматургические проекты. Соответственно, обучение завершилось не только

популярными сегодня «читками» пьес, но показами спектаклей. А представленные пьесы выпускников были ими же подробно методологически проанализированы с точки зрения поставленных сценических задач в контексте современного художественного процесса. Магистранты затрагивали проблемы женской идентичности в современной российской драматургии (А. Агапова), стратегии взаимодействия со зрителем в современных драматургических структурах (А. Ковалев), проблемы театра абсурда в массовой культуре на примере творчества комик-группы «Летающий цирк Монти Пайтон» (Г. Колондо), вопросы самодостаточности текста в современном спектакле (А. Протас), проблемы инсценирования дневниковой прозы (А. Федорова), роль мифа и ритуала как основы современной пьесы (К. Косарев), влияние модели in-your-face на современную русскую драматургию (Е. Ионов), функции формы и языка в современном документальном театре (К. Савельева), осмысление роли предмета как «действующего лица» в современном театре кукол (Э. Петрова). При этом материал, на основе которого работали магистранты, простирался от прозы Л. Андреева до современной американской драматургии.

Как видим, каждая из тем была по-своему уникальной, так как целиком опиралась на индивидуальный опыт практической работы магистрантов. А, с другой стороны, все эти темы корреспондировали с новейшими театральными идеями и методиками, были, что называется, в мейнстриме поисков современного театра.

Директора театров, руководители постановочных частей и театральные продюсеры неоднократно обращались в институт с просьбой создать специальные курсы подготовки и переподготовки специалистов, работающих с новейшими театральными технологиями. Специалистов, умеющих грамотно организовать производственный процесс в современном высокотехнологичном театре, явно не хватало, так как традиционный набор базовых знаний и умений, получаемых в процессе бакалаврской подготовки, оказывался недостаточным. А главное, ощущалась насущная потребность в овладении методикой практической работы в условиях постоянного обновления технических возможностей театра и расширения границ вырази-

тельных средств. Именно тогда магистерская кафедра совместно с базовой кафедрой театральной техники и технологии заключила договор с производящей театральной компанией «Шоу-консалтинг» для реализации «сетевой формы» образовательной магистерской программы «Управление художественно-технологическими процессами в современном театре». Руководителями этой программы стали крупнейшие специалисты в области театральной технологии, известные художники по свету с мировым именем Г. Фильштинский и Е. Ганзбург, которые, в свою очередь, активно сотрудничали с институтом в качестве преподавателей базовой кафедры. В разработке и руководстве программой принимал активное участие и руководитель кафедры театральной техники и технологии профессор В. Разумов, а также привлеченные специалисты. Была выбрана заочная форма обучения (рассчитанная на два с половиной года). Причем, проанализировав спрос на такую программу и возможности абитуриентов, было принято решение набирать такую группу на платной основе.

Предложенная Г. Фильштинским программа имела принципиально комплексный характер. Она учитывала новейший опыт организации художественно-производственного процесса зарубежных и российских театров, а руководимая им организация «Шоу-консалтинг» имела прекрасно оснащенную производственную базу практики. Таким образом, оказалось возможным предложить магистрантам освоение научно обоснованной, тесно связанной с практикой и методически детально разработанной программы, которая при этом позволяла с разных сторон изучать художественно-производственный процесс в современном театральном искусстве. Темы, предложенные для диссертационных исследований, по своему дополняли друг друга, были направлены на многосторонний и многоаспектный анализ этого процесса. Принципы построения и регулирования художественно-технологического процесса, по мнению авторов магистерских работ, определялись: критериями отбора руководителей художественно-технологических направлений на основании личностных особенностей (Я. Бойцова), основами профессиональной этики управления художественно-технологическими

процессами (Т. Москаленко), алгоритмами управления (А. Пономарев), актуализацией правил охраны труда (С. Рылко), организацией тайм-менеджмента (В. Трибунская).

Начиная с 2015 года в орбиту магистерских программ включились и выпускники возникшего в начале 2010-х годов театроведческого бакалавриата. Разделение театроведческого образования на две ступени, как известно, вызвало массу протестов в профессиональной среде. На деле бакалаврская программа представляла собой предельно «сжатый» вариант бывшего специалитета, так как представители этой профессии не считали возможным изымать из профессионального цикла какие-либо предметы и направления.

Закономерно вставал вопрос: что оставалось на долю театроведческой магистратуры? И здесь театроведы исходили из двух посылок. С одной стороны, в магистратуре предполагалось обретение некоей специализации в области различных видов искусства. С другой стороны, в силу того, что магистратура де-факто являлась для театроведов ступенькой в аспирантуру, в магистерских программах необходимо было предусмотреть научно-педагогическую направленность. Исходя из этого была предложена магистерская программа под названием «Исследование спектакля», где данные задачи могли бы быть органично совмещены в учебном плане.

Однако при этом возникала опасность, которая сразу же была обозначена педагогами базовых театроведческих кафедр, — опасность повторения пройденного в бакалавриате. Для преодоления этой опасности принципиальным было то, что магистерская программа разрабатывалась при участии базовых кафедр, но в рамках межкафедральных и междисциплинарных контактов на отдельной магистерской кафедре, где можно была активно привлекать и сторонних специалистов смежных специальностей.

Это открыло возможности смешенного набора на данную магистерскую программу, куда двери были открыты не только для выпускников-театроведов, но и для широкого круга гуманитариев, интересующихся театром. Хотя, безусловно, сложность построения театрального процесса была связана с разнородностью базовой театроведческой подготовки.

Для того, чтобы сделать обучение в равной степени интересным и продуктивным для различных категорий магистрантов, было принято решение сделать акцент на тех областях театроведческой методологии и театральной эстетики, которые были связаны с театральными течениями, недостаточно отраженными в основной программе бакалавриата.

Между тем первый набор по программе «Исследование спектакля», как по характеру исследуемых тем, так и по контингенту, был достаточно традиционен. Здесь исследовались следующие темы: «Первые постановки пьес Джона Миллингтона Синга в Театре Аббатства в Дублине и особенности его драматургии» (Н. Гревцева), «Драматургия и театральная деятельность Рабиндраната Тагора» (Д. Иванова-Смоленская), «Рамон Мария дель Валье-Инклан и испанский театр 1920-х годов» (А. Сологуб), «Корней Чуковский о театре» (К. Ярош), «Радиотеатр Анатолия Эфроса» (Е. Лосева), «Сценическая судьба драматургии Юна Фоссе в России и Норвегии» (П. Коршунова), «“Визуальный театр” Дмитрия Крымова» (Д. Тарасова).

Второй набор на эту программу, осуществленный Ю. Барбоемпо дневной форме обучения и Е. Третьяковой по заочной, уже во многом конкретизировал направленность обучения и тематику магистерских работ. Среди этих тем была и режиссура Максима Диденко, и спектакли Дмитрия Волкострелова в «Театре Post», и деятельность петербургского театра Karlsson Haus, и проблема взаимодействия куклы, предмета и фактуры в современных экспериментальных лабораториях театра кукол.

Параллельно по заочной форме обучения была реализована магистерская программа для завлитов региональных театров кукол (руководители — А. Кулиш и А. Шепелева). Для представителей регионов России была предложена программа «Проблемы современной театральной критики» (заочная платная форма, руководитель — М. Дмитриевская), а также была набрана группа магистров по изучению проблем современной сценографии (руководитель — Л. Овэс). И хотя последняя программа не была до конца реализована, сама направленность обучения вполне показательна.

В содружестве с кафедрой продюсерства была предложены магистерские программы дневной и заочной формы обучения, направленные на профилизацию и совершенствование методов работы организаторов театрального дела. К. Учитель, активно включенный в современный креативный процесс, являющийся автором и продюсером многих известных перформативных постановок, разработал учебный план магистерской программы «Сценические искусства: управление проектами». Принципиальной установкой данной программы была ее нацеленность на практическую работу по разработке и реализации конкретных театрально-культурных проектов для различных социальных групп и регионов. Среди поступивших на обучение были по преимуществу активно действующие практики. Целью магистерской выпускной работы было не только представить реализованный творческо-организационный проект, но и дать осмысление методики его создания, характера и роли своего участия в нем.

Магистранты были вовлечены в организацию самых различных перформативных проектов: социокультурного проекта «Зеркало», реализованного в петербургском Социально-художественном театре и приюте «Жизнь», спектакля «Дао. Легенда одного пути» в Русском драматическом театре Удмуртии, фестиваля «Русские сезоны» в Кемеровском театре драмы, спектакля «Подарок для мамы» кукольного Baby-театра «Тутти», театрализованного концерта *Stabat Mater* в петербургской церкви Петрикирхе и др.

Надо отметить, что сам ход работы над дипломными проектами и аналитическими текстами приобрел характер глубоко мотивированной практически-аналитической деятельности, осуществляемой в области актуализированных форм перформативного искусства.

Одним из ярких и продуктивных направлений работы магистерской кафедры и факультета стала деятельность в этой области крупнейшего театрального педагога В. Фильштинского, который был озабочен решением вопросов подготовки высококвалифицированных театральных педагогов. Выпустив курс театральных режиссеров по программе специалитета, Фильшинской задумался о методике преподавания

режиссуры для людей, пришедших из других профессий, а также для иностранных студентов.

Разработанная им программа «Методы постановки спектакля» объединила в одной группе магистрантов, окончивших самые различные театральные школы, по преимуществу, зарубежных. Среди тем, которые разрабатывали магистранты, было изучение способов создания художественной атмосферы драматического спектакля (Се Цзыан, КНР), методов развития сценической выразительности и пластического воспитания драматического актера (Танака Рика, Япония), проблем творческого воображения в работе над ролью (Такла Обада Али, САР), изучение представлений об идеальном актере в процессе обучения студентов (В. Вдовина). Здесь творческая работа сопрягалась с научно-исследовательской, аналитическо-методической деятельностью магистрантов под руководством театроведов-консультантов.

Но, пожалуй, самой продуктивной оказалось реализованная на кафедре театрального искусства магистерская программа «Методология преподавания актерского мастерства». В. Фильштинский, обратившись к магистерской форме обучения, сумел блестяще реализовать ее потенциал в области решения насущных педагогических проблем.

Тщательно отобрав обучающихся, он поставил им достаточно сложную задачу: переосмыслить в свете современной педагогической теории, практики и методических походов фундаментальные положения системы Станиславского, его учеников и последователей. Глобальность заявленных тем имела прочную опору на конкретный практический материал, над которым работали магистранты. В результате, переосмыслив основные постулаты метода, В. Фильштинский с учениками сумели выйти к обновлению и уточнению многих базовых элементов театрального обучения.

Среди тем были: «Методы разбора драматургического материала от К. Станиславского до Г. Товстоногова» (А. Богданович), «Отражение системы Станиславского и метода Ли Страсберга в китайской и русской театрально-педагогической литературе» (Сунь Ичэнь, КНР), «Ощущение как один из важнейших элементов работы актера над собой и над ролью»

(А. Скакальская), «Рождение режиссерско-педагогического замысла спектакля» (А. Наумова), Особенности режиссерско-педагогического метода Вл. Немировича-Данченко и современная театральная педагогика» (А. Журомская), «Принципы воспитания актера в системе игрового театра. Творческое наследие М. Буткевича в контексте психологической школы» (В. Литвинов). «Феномен действия в различных режиссерских подходах» (Д. Луговкин) и др.

Проблемы записи и документирования сценического текста в процессе подготовки, воспроизведения и изучения спектакля издавна становились насущными в практике и теории театра. Они важны и при научной реконструкции исторических постановок, что не раз подчеркивалось в работах по методологии театроведения. И здесь навыки помощника режиссера и театроведа во многом сходятся, обогащая друг друга. А если при этом приходится сталкиваться с современными высокотехнологичными спектаклями, перформативными проектами, построенными на системе сложных взаимодействий со зрителем, то возникает необходимость разработки новых методик фиксации сценического текста.

Иными словами, и практика, и история театра требовали подготовки высококвалифицированных специалистов в области документирования и реконструкции сценических текстов. С этой целью в 2016 году был набран магистерский курс, обучавшийся по программе «Проектирование и документирование спектакля» (руководитель — А. Чепуров).

Эта программа предполагала, с одной стороны, детальное изучение исторической поэтики театра, особенностей организации образных структур на разных этапах развития театра, а с другой — овладение методикой проведения спектаклей, практикой составления и записи сценических партитур. Соответственно, в центре программы оказались семинар по научной реконструкции спектаклей и производственная практика в качестве помощника режиссера на самых различных театральных и перформативных проектах. Таким же образом строилась и работа над выпускными квалификационными работами, темы которых были либо исторические, либо сугубо современные, посвященные методике практической работы над спектаклем.

Фундаментальной научной реконструкцией занимался А. Демидчик, который на основе сравнительного анализа различных групп документальных источников подробнейшим образом проанализировал мизансценическую партитуру легендарного спектакля Вс. Мейерхольда «Дон Жуан» в редакциях 1910 и 1932 годов. Пристально изучая документальные материалы трех редакций спектакля Вс. Мейерхольда «Маскарад» (1917–1938), Е. Грабарь выявлял функции хореографического (пластического) текста в драматическом спектакле. «Реконструкцией» занималась и Д. Карташова, анализируя сценические редакции текста русских переводов драмы Ф. Шиллера «Разбойники» первой половины XIX века.

Свой опыт работы в качестве помощника режиссера на спектакле Новой сцены Александринского театра «Солнца ьнеТ» (режиссер — А. Оконешников, 2017) осмысливала Е. Астрахинцева в своей дипломной работе «Творческо-технологическая партитура спектакля в современном театре». Особенности фиксации сценического текста, не привязанного к вербальной основе, магистранты выявляли на материале сложнейших сценических партитур Д. Волкострелова, Д. Крымова, на материале современных иммерсивных спектаклей, социальных проектов, оперных постановок, кросскультурных перформативных событий.

Развивая междисциплинарные направления магистерских программ, факультет мастерства сценических постановок вслед за движением театрального процесса стремится расширить сферу теоретического, практического и методического освоения современного театрального искусства.

В 2016 году был набран курс под руководством В. Максимова и Н. Песочинского, где в центре внимания оказались исторический опыт и актуальные практики экспериментального и лабораторного театра. А в 2018 году были осуществлены наборы на новые образовательные программы, связанные с изучением театра в контексте различных игровых практик (руководители — Е. Тропп и Т. Джурова), с проблемами режиссерской педагогики (руководитель — С. Черкасский), с проектированием международных театральных программ и фестивалей (руководители — А. Чепуров и А. Платунов).

Пятилетний опыт деятельности магистерского факультета убеждает в том, что данный формат обучения открывает перспективные возможности оперативной разработки междисциплинарных программ, способных готовить уникальных специалистов, нацеленных на решения актуальных задач теории, практики и педагогики современного театра.

Данные об авторе:

Чепуров Александр Анатольевич — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой театрального искусства, руководитель научно-исследовательских программ Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург). E-mail: chepurov57@mail.ru

ORCID 0000-0003-3470-0294

Data about the author:

Alexander A. Chepurov — Dr. habil. of Arts, professor, head of the Department of Theater Arts, head of research programs Russian State Institute of Performing Arts (Saint Petersburg). E-mail: chepurov57@mail.ru

ORCID 0000-0003-3470-0294

Л. В. Грачева

*Российский государственный институт
сценических искусств (РГИСИ),
Санкт-Петербург, Россия*

**ИССЛЕДОВАНИЕ РЕЧЕВОГО И ПЛАСТИЧЕСКОГО
ТРЕНИНГА АКТЕРА В ПРОЦЕССЕ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ**

Аннотация: Статья посвящена методике обучения актеров в театральном институте. На основе собственной педагогической практики и научных исследований психофизиологии актерского творчества, автор анализирует взаимосвязь задач актерского тренинга в процессе раскрытия и развития индивидуальных способностей обучающихся.

Ключевые слова: театральное образование, актеры, актерский тренинг.

L. Gracheva

*Russian State Institute of Performing Arts (RGISI),
Saint Petersburg, Russia*

**THE STUDY OF SPEECH AND BODY TRAINING OF AN ACTOR
IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL EDUCATION**

Abstract: The article is devoted to the method of teaching the actors at the Theatre Institute. On the basis of her own teaching practice and research of actor's psychophysiology, the author analyzes the links between the tasks of acting training in the process of disclosure and development of individual abilities and skills of students.

Key words: theatre education, actors, actor training

Лаборатория психологии актерского творчества, созданная Санкт-Петербургской академией театрального искусства и Институтом мозга человека РАН им. Н.П. Бехтеревой, в 1990—2000-е годы провела ряд экспериментов, связанных с изучением эмоциогенно и неэмоциогенно направленной модуляции состояния мозга в процессе обучения студентов

актерских курсов с применением специальных профессиональных тренингов. В эксперимент были взяты два упражнения автора, получившие названия: «Речевой наговор» и «Пластический наговор».

Упражнение «Речевой наговор» широко известно в практике актерского обучения и было описано подробно в методической литературе [2], однако здесь представляется необходимым повторить некоторые важные положения для понимания смысла, порядка и результатов нашего эксперимента.

Цель упражнения: тренировка непрерывности мышления на заданную тему. Есть три темпа движения: 1 темп — замедленное движение; 2 — нормальная ходьба, 3 — бег. Темп движения задает ведущий хлопками. Кроме темпа движения, ведущий задает тему «наговора». Наговор — непрерывное проговаривание вслух мыслей, ассоциаций, видений в связи с заданной темой. Главное условие — непрерывность: нет задачи говорить связно или умно, нет задачи сочинить рассказ, есть задача не допускать дыр в речи, а, следовательно, в мышлении на тему. После пробы движения в каждом темпе ведущий дает команду свободного выбора темпа каждым участником.

Большинство авторских упражнений, представленных нами в «Психотехнике актера» [4], связано с применением «наговора» в различных вариациях и с различной целью. Слово, речь, текст являются краеугольным камнем, началом и завершением процесса сотворения роли, рождения художественного образа вообще и процесса актерского творчества, в частности. Слово и ритм стимулируют сознание. Поэтому приведенные упражнения определены ритмостимуляцией сознания.

Уместно вспомнить философские открытия одного из интереснейших философов XX столетия Мартина Хайдеггера. Язык Хайдеггера — это язык заклинаний, чуткое вслушивание в слово, уносящее сознание в дорациональные способы мышления без расчленения понятий на «я знаю» и «я не знаю». По его представлению «хозяином» истины и не истины является язык. Но Хайдеггеру важно не что говорить языком, а как говорить. Как пишет историк искусства, культуролог А. Якимович: «Важен метод мышления и говорения, важно “как”. Он [Хайдеггер. — Л.Г.] добивался (поскольку нельзя вы-

сказать молчание) какой-то странной, неясной речи, многомысленного пророчески простодушно ученого, хитроумно-нелепого говорения и плетения словес... Эротически соединяясь с возлюбленным Словом, он вместе с ним погружался в Единое и не хотел присутствия страшного соперника Разума. Он знал привычку нашего сознания, вышколенного в тысячелетней школе просвещения. Сознание вышколено так, что оно каждому слову моментально подбирает противоположность. <...> Таким образом и просвещен наш разум. Он не имеет силы взглянуть в глаза нерасчлененному Бытию. ... Мы заперты. Отпереть клетку, вырваться из всемирного расщепления...» [9, с. 52].

Эти мысли кажутся важными не с философской или любой другой точки зрения, а именно с практической. Они представляют собой еще одно теоретическое обоснование наших проб в тренировке мышления и воображения через мышление. Именно это и представляется, когда мы предлагаем студентам отказаться от всех своих «знаю — не знаю», «правильно — неправильно» и не бояться «брёда», как некоторые моментально оценивают свои пробы на непрерывность мышления — речи в заданном ритме. Обозначение «брёдом» производится тем самым вышколенным просвещенным сознанием, удерживающем в «клетке».

В книге «Как рождаются актеры» [6] подробно описаны упражнения, связанные с тренировкой непрерывности мышления на заданную тему. Здесь нас интересует, как эти подготовительные упражнения в дальнейшем превращаются в тренинг, помогающий в работе над ролью. Во всех приведенных упражнениях предлагается проговаривать мышление вслух. Мышление вслух не является аналогом внутренней речи, задание включает в себя нечто значительно большее по объему. А само проговаривание требует значительно большего времени, чем мышление, поэтому можно произносить только отрывки мыслей, ассоциаций, видений в свернутом виде, где главная задача — непрерывность. Недаром мы стали называть упражнение «Наговор». В этом слове есть что-то от древних мистических верований в возможность заговорить — наговорить, внушить. Внушить себе, «заговорить» себя в нашем случае.

Если в доролевых упражнениях мы касались в «наговоре» либо абстрактных тем (для тренировки организма подчиняться ритму и потоку сознания, выведенному в речь), либо тем, связанных с ролью, но не относящихся к каждой конкретной сцене, а скорее связанных с прошлым персонажей, то далее мы стали использовать «наговор» как необходимое упражнение перед каждым этюдом. Упражнение помогает не только настроить психоэмоциональную сферу на обстоятельства этюда, но и подготовить организм к воображаемым обстоятельствам во всей полноте, начиная с воображаемых ощущений. К физическим ощущениям и физическому поведению мы также хотим приблизиться через воображение, а ключом, замыкающим цепочку реальное — воображаемое станет слово, текст.

Специфика и сложность актерского воображения в том, что оно «телесно», то есть оно затрагивает все существо актера, как в психологическом, так и физиологическом смыслах. Выдающийся деятель театра XX века З.Я. Корогодский пишет: «Естественная работа органов чувств в обстоятельствах вымысла вызывает деятельность всей внутренней “секреции актера, создает верную базу для рождения чувства, что, несомненно, искомое в театре» [7].

Это же подтвердили объективно и наши психофизиологические эксперименты [4], именно тогда нами был введен термин «телесное воображение».

Упражнение «Пластический наговор» также опишем еще раз.

Упражнение на пластическую ритмостимуляцию воображения может быть применено в работе над ролью, оно приведено в разных вариантах еще в «Тренинге участия» [1].

Имеются в виду все танцевальные вариации: «танцую монолог», «танцую мысль», «танцую внутреннюю речь», «танцую событие». Изобретение это фактически принадлежит К.С. Станиславскому. О нем рассказывает в своей книге известный дирижер, участник создания Оперного театра им. Станиславского. Он вспоминает беседу с Константином Сергеевичем о задачах дирижера: «Актеры ждут от вас очень много. Когда актер движется по извилистой линии своей роли,

ваш долг открывать перед ним калиточки. В ваших руках такое могучее оружие, как музыка» [8, с. 39].

Вот так, музыка (ритм, интонация) — «калиточки» в извилистой линии роли! В наших упражнениях мы используем не только музыкальную партитуру, предложенную извне (фонограмму или живую музыку), но и «внутреннюю» музыку, которую иногда называем «музыкой души». Внутренняя музыка (некие ритмы, интонация, атмосфера) присутствуют всегда, в каждый момент жизни. Стоит только прислушаться к себе, чтобы уловить звуки флейты или барабана, или неизвестного, а вернее, известного каждому инструменту под названием «душа», который и организует наши чувства, эмоции. Чаще всего «музыка души» представляет собой внутреннее ощущение события, в котором мы пребываем, ощущение обстоятельств данного момента жизни, определенного прошлым и будущим. Поэтому в упражнении мы используем возникающую в душе музыку как неосознанный (не формулируемый) отклик на внутреннее ощущение ритмов сцены.

В последние годы мы пробовали, что называется, «танцевать атмосферу»¹. Зачастую, сформулировать словами столь тонкое понятие, как «атмосфера» не получается. Тогда можно попросить «станцевать» свое ощущение сцены. Тот же «доклад» Серебрякова из третьего акта «Дяди Вани» и весь последующий скандал можно протанцевать всем его участникам. У каждого из них свои ритмы. В начале «танцюю» один свое ощущение «смены атмосфер», чтобы тело откликнулось на ритмы-ощущения, потом можно позволить объединить все «танцы», разрешить танцевально взаимодействовать и воздействовать друг на друга. Режиссер способен репетировать драматическую сцену при помощи изменения танцевальных ритмов участников, это может оказаться более понятным, чем словесное уточнение обстоятельств (хотя, конечно, не отменяет последнего). Осознание обстоятельств, таким образом, придет через тело, которому предложены иные ритмы, возбуждающие иное воображение, которое можно не переводить в слова.

Когда мы приступили к пробам по роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», было предложено задание, которое не касалось определенной сцены, задание

потребовалось для *изучения* обстоятельств, толкнувших Раскольникова к его идее. Петербург, Сенная площадь, люди города, обитатели Сенной — вот что стало темой наших «балетов на Сенной». Как уже упоминалось, принципиальным шагом в нашей мастерской был переход к проведению собственных авторских разминок с группой каждым студентом. Таким образом, каждый студент хоть раз за семестр оказывался тренером. В данном случае тренер должен был приготовить фонограмму музыкальной партитуры (набор разных музыкальных фрагментов, шумов, звуков). Это были его ассоциации на тему «Петербург, Сенная площадь». Добавим, что каждый из студентов перед тренингом провел на Сенной не менее часа, делая наблюдения за людьми, «вдыхая» атмосферу. Затем тренер предлагал свою музыкальную партитуру группе, а группа «танцевала» свои ассоциации про час, проведенный на Сенной, в заданных им ритмах.

Первый же «балет» оказался интересным. Он длился 50 минут, и уже через 10 минут после начала в аудитории возник город, Сенная площадь с ее постоянными обитателями и людьми, зачем-то пришедшими сюда только сегодня. Перемена ритмов на фонограмме меняла событие и самочувствие толпы. Первый эпизод мы потом (в разборе) назвали «Агрессия», второй — «Праздник рвани», третий — «Агрессия побитых псов». Кроме сюжета, у некоторых возникла очень интересная хореография. А главное, у всех появилась «жалость и гадливость». Пожалуй, это похоже на отношение Раскольникова, который называет толпу «вшами». На следующей разминке другой тренер предложил другие музыкальные отрывки, а следовательно, другие ритмы и другие ассоциации и т.д. Через несколько разминок уже можно было отбирать наиболее точные ритмы, которые провоцировали в большей степени рождение атмосферы и самочувствия человека с Сенной площади. Кстати, студенты «танцевали» ассоциации к своим современным наблюдениям на Сенной площади, а все присутствующие зрители увидели Петербург Достоевского.

И речевой, и пластический наговор визуально и по отчетам участников, безусловно, эффективны. Они позволяют эмоционально подключиться к заданной теме, помогают иррацио-

нальному изучению обстоятельств. Именно поэтому захотелось узнать психофизиологический механизм их воздействия.

Проект характеризуется принципиальной новизной: задачи проекта, применяемые методы исследования. Решалась задача исследования психофизиологических показателей деятельности мозга и организма непосредственно в процессе самоиндукции психоэмоционального состояния. В методическом плане на этом этапе впервые были разработаны, апробированы и применены методы контроля электрической активности мозга (электроэнцефалограммы — ЭЭГ) с помощью специально разработанной аппаратуры непосредственно в процессе выполнения испытуемыми заданий, связанных с выраженной двигательной активностью, чего ранее не делалось на протяжении всей истории ЭЭГ.

В результате проделанной работы впервые получены данные о характере непосредственного влияния выполнения упражнений тренинга на состояние коры головного мозга по показателям локальной и пространственной синхронизации ЭЭГ в основных частотных диапазонах, а также уточнены методические проблемы регистрации и анализа ЭЭГ в свободном поведении испытуемых.

Методика психофизиологических исследований.

Речевой наговор и пластический наговор были объединены в один тренинг. Чтобы выявить изменения на каждом этапе выполнения упражнений, в структуру включены все компоненты поведения участников во время выполнения. Исследование включало последовательность выполнения каждым испытуемым следующих заданий педагога:

- 1) состояние покоя с закрытыми глазами (2 мин.);
- 2) состояние покоя с открытыми глазами (2 мин.);
- 3) движение по помещению в избранном испытуемым темпе (далее — простая ходьба) (1 мин.);
- 4) простая ходьба со счетом вслух (1 мин.);
- 5) ходьба молча в задаваемом переменном темпе (5 мин.);
- 6) простая ходьба (1 мин.);
- 7) ходьба «с наговором» — непрерывной словесной импровизацией вслух на заданную тему (10 мин.);
- 8) простая ходьба (1 мин.);

- 9) простая ходьба с прослушиванием музыкальных фрагментов (5 мин.);
- 10) простая ходьба (1 мин.);
- 11) «пластический наговор» без музыки – непрерывный телесный отклик на мышление по теме (10 мин.);
- 12) простая ходьба (1 мин.);
- 13) «пластический наговор» при звучании музыкальных фрагментов (15 мин.);
- 14) простая ходьба (1 мин.).

Интервалы простой ходьбы, перемежающиеся с выполнением основных заданий тренинга, были введены с целью обеспечения контроля изменений состояния испытуемых, предположительно имеющих место после выполнения соответствующих упражнений тренинга. Общая длительность сеанса тренинга с непрерывной регистрацией ЭЭГ составляет 56 мин.

Для регистрации ЭЭГ испытуемых во время выполнения этих заданий была применена специально разработанная аппаратура регистрации многоканальной ЭЭГ (опытный образец «ЭЭГ-Мицар 203Н», НПФ «Мицар», г. Санкт-Петербург). Аппарат представляет собой электронный прибор размером 120×40×40 мм, весом 360 г, закрепляемый поясом на теле испытуемого. Регистрация цифровых кодов сигналов ЭЭГ, подвергнутых дискретизации с частотой 250 Гц, осуществляется на сменную карту памяти емкостью 1 Гб. Сигналы на аппарат подаются непосредственно от электродов. Хлорсеребряные чашечные ЭЭГ-электроды фирмы Nicolet Biomedical крепятся к поверхности головы посредством проводящей клеящей электродной пасты Ten20ТМи дополнительно фиксируются наложением эластичной обтягивающей шапочки. Электроды устанавливаются по международной системе 10–20 (19 электродов). Регистрация осуществлялась в монополярном отведении.

Полученные записи ЭЭГ для последующей обработки переносились на стационарный компьютер. В качестве первого этапа обработки осуществлялся визуальный анализ зарегистрированных процессов, фрагменты, содержащие очевидные или предполагаемые артефакты, исключались из последующей обработки.

Статистический анализ полученных массивов был направлен на выявление статистически достоверных различий между указанными параметрами биоэлектрических процессов в сравниваемых состояниях испытуемых.

Результаты.

Психофизиологические исследования по указанной методике были проведены у 27 испытуемых — студентов актеров первого года обучения.

Проведенный анализ показывает, что динамика мощности ЭЭГ при сравнении состояний ходьбы в конце и в начале тренинга характеризуется множественными высокодостоверными различиями. Эти различия проявляются в различных частотных диапазонах. Во всех диапазонах, кроме диапазона альфа-2 (A2), изменения мощности ЭЭГ соответствуют локальной десинхронизации ЭЭГ. Возрастание локальной синхронизации в диапазоне A2, в особенности в области зрительной коры, предположительно *соответствует уходу от режима доминирования обработки информации, поступающей через зрительный анализатор*, что дает основание предположить появление особого состояния сознания, связанного с погружением и концентрацией на внутренних объектах. Наиболее выражена локальная десинхронизация в тета-диапазоне (Т). Синхронизация в этом частотном диапазоне связывается, в частности, с процессами, обеспечивающими субъективно успешную медитацию или «очищение» сознания (Gaylordetal, 1989; Munro, Persinger, 1992; и др.). *В свете этих данных можно предполагать, что наблюдаемая выраженная десинхронизацию в тета-диапазоне указывает на увеличение объема удерживаемой в сознании информации.*

Кроме того, локальную десинхронизацию в полученном состоянии можно сравнить с картиной мозгового обеспечения фазы парадоксального сна (ПС). Н.Н. Данилова утверждает: «ЭЭГ парадоксального сна сходна с ЭЭГ бодрствования. Как правило, во время парадоксального сна наблюдается десинхронизация электрической активности мозга. Однако у человека, у которого альфа-ритм хорошо выражен, он также может регистрироваться и во время ПС. <...> Регистрация нейронной активности в ретикулярной формации среднего мозга, заднего гипоталамуса, поясной извилине во время цикла

бодрствование — сон показывает ее удивительное сходство во время ПС и бодрствования. Это позволяет некоторым исследователям говорить о ПС как об аналоге бодрствования с тем лишь различием, что при ПС возникает атония скелетных мышц и резко снижается активность сенсорных входов, тогда как процессы, происходящие в головном мозге, качественно сходны» [5, с. 267].

В состоянии, вызванном «пластическим наговором», имеются все признаки ПС, кроме атонии скелетных мышц, ибо двигательная активность и моделирует состояние ПС-Б (парадоксальный сон — бодрствование). Отметим также, что нейронная активность в поясной извилине и гипоталамусе, согласно Даниловой, указывают на связь двигательной активности, провоцирующей эмоциональное переживание, и моторного выражения эмоций: «Поясная извилина является субстратом эмоциональных переживаний и имеет специальные входы для эмоциональных сигналов... Далее сигнал из поясной извилины через гиппокамп вновь достигает гипоталамуса ... Так нервная цепь замыкается. Путь от поясной извилины связывает субъективные переживания, возникающие на уровне коры, с сигналами, выходящими из гипоталамуса для висцерального и моторного выражения эмоций» [5, с. 220].

В «пластическом наговоре» все начинается с неосознанной случайной, двигательной активности, заданной ритмом музыки, которая включает эмоциональную составляющую, ассоциативное мышление, внутренние видения (сны?), которые, в свою очередь, заставляют испытуемого совершать уже не случайные движения, а движения моторного выражения эмоций, те, вновь, в еще большей степени возбуждают эмоциональные переживания и т.д. Именно в связи с этим обстоятельством длительность выполнения упражнения крайне важна. В первые 5–10 мин. двигательная активность сознательно задается участником самому себе в заданном музыкой ритме, далее ритм, воспринятый не только ухом, но и всем телом, живущем в заданных ему условиях, что приводит к состоянию ПС-Б. Можно предположить, что выполнение упражнения погружает в состояние ПС, в котором участники «поведенчески про-

должают бодрствовать». Наблюдение за выполнением упражнения в группе подтверждает эту гипотезу: в первой — начальной — фазе упражнения прекращение музыки — пауза тишины — вызывает остановку упражнения, а после продолжительного существования в вызванном состоянии остановка музыки не останавливает некоторых участников, они продолжают свой «танец», ритмы которого уже организует эмоциональное переживание внутренней активности.

Что же такое парадоксальный сон (ПС) и чем он может быть полезен в творчестве? Согласно Даниловой [5, с. 269], предполагают, что доминирование ПС у новорожденных способствует созреванию нервных элементов и формированию нервных связей, что достигается, в частности, за счет высокого уровня активности в ретикулярной системе. Согласно И.П. Павлову, сон и внутреннее торможение — явления однородные, и одно может переходить в другое. Сон — активный процесс, который активизирует одни структуры и тормозит другие. Большое количество исследований было связано с изучением ПС и памяти. Нам близка точка зрения Т.Н. Ониани, согласно ей, значение ПС для памяти состоит в том, что во время ПС происходит воспроизведение прошлого опыта, оживление следов долговременной памяти и, тем самым, задержка забывания [там же, с. 272].

И еще одна функция ПС, работающая на творчество, развитие, терапию, психокоррекцию. Данилова утверждает: «Большое распространение получило представление о мотивационных функциях ПС. Основываясь на новых данных, оно во многом созвучно положению З. Фрейда о том, что при сновидениях происходит удовлетворение тех потребностей организма, удовлетворение которых не было завершено при бодрствовании. Полагают, что во время парадоксального сна происходит освобождение организма от избыточной мотивационной энергии, накопленной при бодрствовании, и тем самым сохраняется состояние равновесия. Согласно Р. Гринбергу, основной функцией ПС является психологическая стабилизация, защита личности от нерешенных конфликтов». Согласно Дж. Вогелю, во время ПС развиваются мотивационные процессы [там же, с. 275].

Это очень сходится с наблюдением за участниками тренинга: в их анализе своего состояния, если тема тренинга была связана с перевоплощением в другого человека, с обстоятельствами жизни персонажа пьесы, присутствует эмоциональная персонификация с ролью, в процессе выполнения они «вспоминают» жизнь своей роли, то есть сочиняют — проживают ее здесь и сейчас, рожают мотивационные процессы, переплетающиеся с личными, поэтому после упражнения происходит некой слияние себя с другим — эмоциональное, психофизиологическое. Физиологический эффект непродолжителен, но в сознании откладываются новые знания о рожаемой роли.

Итак, упражнение «речевой наговор» ведет к увеличению когерентности (волновой синхронизации), а «пластический наговор» — к уменьшению когерентности (десинхронизация). Ранее полученные данные связывали уменьшение когерентности с умственной активацией у людей, а увеличение когерентности отмечено при активном поведении животных.

Приведем в пример одно из таких исследований. Задача эксперимента (С.Г. Данько²) — в выявлении изменений когерентности при выполнении разнонаправленных умственных задач: первая связана с запоминанием иностранных слов, вторая — в воспоминании выученных и предъявляемых слов. Оказалось, что в первом случае в гамма-диапазоне происходит снижение когерентности, а во втором случае — увеличение когерентности. Воспоминание синхронизирует волновые процессы, а запоминание — узнавание нового десинхронизирует. В нашем случае «пластический наговор» сродни узнаванию нового, а речевой — воспоминанию. Так и есть, в «речевом наговоре» участник тренинга ворошит свое прошлое, даже то, которое он забыл. В «пластическом» — он сочиняет жизнь (это из области бессознательного).

Таким образом, наше исследование показало эффективность упражнений для актеров в работе над собой и над ролью. Но еще более интересным результатом исследования стало выявление воздействия этих упражнений на контрольную группу — не актеров.

Сравнение результатов исследования актеров и не актеров показало, что ряд основных факторов находит подтверждение при работе с группой испытуемых другого психофизиологического статуса. Изменения состояния мозга отражены в значимых изменениях мощности и когерентности ЭЭГ разных частотных диапазонов на всей поверхности коры объективно показывает выраженное влияние тренинга на испытуемых разных контингентов.

В отличие от многих других упражнений, которые мы брали в исследование, речевой и пластический наговор эффективно воздействуют с первого раза, независимо от так называемой актерской одаренности.

Примечания

¹ Слово танцевать везде заключено в кавычки, так как речь идет, конечно, не о хореографии, а о пластическом выражении мышления, воображения.

² С.Г. Данько — ведущий научный сотрудник ИМЧ РАН и участник нашего проекта.

Список литературы

1. Грачева Л.В. Актерский тренинг: теория и практика. СПб.: Речь, 2003. 168 с.
2. Грачева Л.В. Психотехника актера. СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. 384 с.
3. Якимович А.К. Магическая вселенная. М.: Галарт, 1995. 52 с.
4. Как рождаются актеры. Книга о сценической педагогике / Под ред. В. М. Фильштинского, Л. В. Грачевой. СПб.: СОТИС, 2001. 187 с.
5. Корогодский З.Я. Начало. СПб.: Искусство, 1996. 386 с.
6. Грачева Л.В. Психотехника актера. СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. 384 с.
7. Грачева Л.В. Тренинг участия. Методические рекомендации. СПб.: СПГАТИ, 1992. 160 с.
8. Хайкин Б.Э. Беседы о дирижерском ремесле: Статьи. М.: Советский композитор, 1984. 275 с.

References

1. *Gracheva L.V.* Akterskijtrening: teoriya I praktika [Training of actors: Theory and Practice]. St. Petersburg, Rech, 2003. 168 p. (In Russian)
2. *Gracheva L.V.* Psykhotekhnika aktera [Actor's psychotechnics]: Uchebnoyeposobie. St. Petersburg, Lan, Planetamuziki, 2015. 284 p. (In Russian)
3. *Yakimovich A.K.* Magicheskaya vseennaya [Magic universe]. Moscow, Galart, 1995. 52 p. (In Russian)
4. Kak rozdausia akiteri. Kniga o scenicheskoi pedagogike. [How actors are born]. Pod. Red. V.M. Filshtinskogo, L.V. Grachevoy. St. Petersburg, SOTIS, 2001. 187 p. (In Russian)
5. *Korogodsky Z.Y.* Nachalo [The beginning]. St. Petersburg, Iskustvo, 1996. 386 p. (In Russian)
6. *Gracheva L.V.* Psykhotekhnika aktera [Actor's psychotechnics]: Uchebnoye posobie. St. Petersburg, Lan, Planetamuziki, 2015. 284 p. (In Russian)
7. *Gracheva L.V.* Trening uchastiya. [Training of participation] Metodicheskiye rekomendatsii. St. Petersburg, SPbGATI, 1992. 160 p. (In Russian)
8. *Khaikyn B.E.* Besedy o dirizerskom remesle [Conversations about the conductor's craft]. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1984. 275 p. (In Russian)

Данные об авторе:

Грачева Лариса Вячеславовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры актерского искусства Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ), Санкт-Петербург. E-mail: akteon1779@mail.ru

ORCID 0000-0003-1364-2179

Data about the author:

Gracheva Larisa – Dr. habil. Of Arts, professor of Department of Acting Art, Russian State Institute of Performing Arts (RGISI), St. Petersburg. E-mail: akteon1779@mail.ru

ORCID 0000-0003-1364-2179

М.С. Берлова

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

ТЕАТР ЧУВСТВ МАДАМ ДЕ ПОМПАДУР

Аннотация: Несмотря на свой интимный характер, Театр Малых Покоев мадам де Помпадур, открывшийся 17 января 1747 года и просуществовавший всего шесть лет, стал образцом организационных и эстетических принципов многих европейских придворных театров эпохи. Автор статьи выявляет специфику этих принципов и то, как они использовались и видоизменялись просвещенными монархами второй половины XVIII века.

Ключевые слова: придворный театр, любительский театр, интимный театр, Театр Малых Покоев, мадам де Помпадур, Людовик XV, Мольер, Вольтер, Руссо, рококо.

M. Berlova

*State Institute of Art Studies (SIAS),
Moscow, Russia*

MADAME DE POMPADOUR'S THEATER OF FEELINGS

Abstract: Madame de Pompadour's *Théâtres des petits cabinets* opened January 17, 1747, and lasted six years. Despite its intimate character, this theater set a model of structural and aesthetic principles throughout Europe in many court theaters of this period. The author highlights these principles and traces how they influenced other court theaters and were modified by the enlightened monarchs of the second half of the XVIIIth century.

Key words: court theater, amateur theater, intimate theater, *Théâtres des petits cabinets*, Madame de Pompadour, Louis XV, Molière, Voltaire, Rousseau, Rococo.

Мода на любительские театры, охватившая Европу во второй половине XVIII века, возникла во Франции, что не было удивительно, так как Париж на тот момент являлся культурной столицей Европы. Удивительно было то, что основоположницей традиции устраивать при дворе любительские спектакли с участием аристократов, которой впоследствии последовали многие просвещенные монархи эпохи, стала особа незнатного происхождения — фаворитка Людовика XV мадам де Помпадур. Ее интимный театр, получивший название Театр Малых Покоев, открылся 17 января 1747 года и просуществовал всего шесть лет. За это непродолжительное время было дано 122 представления, на которых сыграли 61 пьесу, оперу и балет.

Уровень придворных спектаклей маркизы был достаточно высоким, так как наряду с любителями в деятельности театра принимали участие профессионалы. Сама мадам де Помпадур являла собой подлинный пример одержимости любительским творчеством: она настолько самоотверженно оттачивала свое актерское мастерство, что была признана современниками лучшей актрисой-любительницей эпохи.

Прежде чем обратиться к Театру Малых Покоев, скажем несколько слов о его создательнице. Жанна-Антуанетта Пуассон была дочерью буржуа Франсуа Пуассона, служившего поверенным в делах у финансистов братьев Пари, которые управляли экономикой Франции. Запутавшись в финансовых махинациях, господин Пуассон был вынужден оставить жену и детей и бежать в Германию. Его семью взял на попечение Ленорман де Турнем, бывший посол в Швеции, директор индийской компании и откупщик — сборщик косвенных налогов; многие считали его отцом Жанны. Турнем дал ей превосходное образование. Будущая мадам де Помпадур училась петь и танцевать у Желиотта, актера Комедии Франсез, декламации — у драматурга Кребийона. Она бесподобно играла на клавикордах и арфе.

В девять лет с Жанной произошла примечательная история: гадалка предсказала ей, что она станет фавориткой короля. Однако предсказанию не скоро суждено было сбыться — в марте 1741 года опекун Жанны выдал ее замуж за своего пле-

мянника Шарля-Гийома Ленормана д'Этиоля. Молодые поселились в замке Этиоль, который стоял на опушке Сенарского леса. В Этиоле Ленорман де Турнем построил для Жанны большой театр с новейшим оборудованием, говорили, он был таким же красивым, как парижская Опера [1, с. 14].

Известно, что в 16 лет Жанна играла в «Заире» Вольтера в присутствии самого автора. Вольтер написал: «Актеры театра Этиоль не дали мне отдохнуть... Никак не ожидал, что люди по своему положению столь далекие от театра, могут быть такими хорошими актерами... Женские роли исполняли г-жа де Баланьи и м-ль Ленорман, дочь генерального откупщика, которая начала играть только в этом году, но имеет все данные, чтобы стать хорошей актрисой»¹ [там же, с. 34].

После замужества Жанна стала появляться в свете, где неизменно блистала, так как была умна, остроумна, образована и красива. Дюфор де Шеверни писал о ней: «Высока, хотя и не слишком; красивая фигура, круглое лицо с правильными чертами, прекрасный цвет лица и красивые руки, глаза не так уж велики, но я никогда не видел глаз искристее, умнее и живее. Все в ней было округло, в том числе и каждое движение» [2, с. 33].

Версальский ловчий Леруа удачно подметил завораживающую обольстительность молодой Жанны, ее блестящее умение владеть собой, которое пригодится ей, когда она будет жить при дворе: «В ее глазах было нечто особенно привлекательное, может быть, оттого, что трудно точно сказать, какого они цвета. В них не было ни яркого блеска черных глаз, ни мечтательной нежности голубых, ни особенной мягкости серых; этот неопределенный цвет, казалось, придавал им безграничную способность обольщать и принимать любые оттенки выражения. Действительно, выражение ее лица все время менялось, хотя никогда не замечалось разлада в ее чертах — все они выражали единую мысль, что предполагает немалый контроль над собой, и это относится к каждому ее движению. Все ее существо было на полпути между высшей ступенью элегантности и первой ступенью благородства» [2, с. 33–34].

Посещая салоны, Жанна быстро поняла, что и сама годится на роль хозяйки. В Этиоле она начала принимать Кре-

бийона, Желиотта, Монтескье, Вольтера. Последний воспевал ее в стихах и прозе.

Однако блистать в свете и на сцене домашнего театра не было достаточно для Жанны. Она не забыла предсказание гадалки и стремилась главенствовать при дворе, властвуя над сердцем короля.

Месторасположение замка Этиоль было не только живописным, но и удобным: в Сенарском лесу любил охотиться Людовик XV. План обольщения короля был разработан Жанной в деталях. Если во время поездки в Сенарский лес на ней было лазурное платье, то фаэтон, которым она управляла, был розовым; если платье было розовым, то фаэтон — лазурным. Король не заставил себя ждать и тут же обратил внимание на прекрасную и загадочную незнакомку.

В феврале 1745 года женился дофин. В ночь с 25 на 26 февраля в Зеркальной галерее Версальского дворца состоялся бал. Жанна была приглашена. Открылись двери в переднюю апартаментов короля, и в зал проследовала необычная процессия: шли восемь стриженных тисовых деревьев, как будто из Версальского парка. Одним из ряженных был король — это он придумал костюмы в надежде, что на этот раз его не узнают. Мадам д'Этиоль была одета богиней охоты. Позже этот знаменательный бал, на котором, по всей очевидности, состоялась встреча Людовика XV и Жанны, назовут Балом тисовых деревьев, и художник Шарль-Никола Кошен напишет картину на этот сюжет.

Три дня спустя король и его новая дама сердца снова встретились на балу в столичной ратуше. Вскоре Жанна получила место официальной фаворитки и переехала в Версаль. А несколько позже король возвел ее в дворянство, пожаловав титул маркизы и поместье Помпадур в области Лимузен. По этому случаю Вольтер сложил стихи, в которых Этиоль значило «этуаль» — звезда, а Помпадур рифмовалась с «амур» [2, с. 72].

Людовик XV был необычайно красив, ему не составляло труда мгновенно покорять женские сердца. Однако нелегкой задачей для возлюбленной было не просто завоевать сердце короля, но и удержать его. Склонный к меланхолии, монарх быстро начинал скучать.

При дворе Жанна была «чужестранкой». Ее буржуазные манеры, громкий и решительный голос, открытый смех, умение играть на музыкальных инструментах и петь, а также декламировать по памяти целые монологи из пьес — все это развлекало короля, однако этого было недостаточно, чтобы Жанна чувствовала себя победительницей. С первого дня ее положение при дворе было шатким, у нее было множество недоброжелателей, всегда готовых съязвить по поводу ее буржуазного происхождения и девичьей фамилии Пуассон (что значит «рыба»). То, что король был без ума от маркизы, досаждало придворным, они надеялись, что вскоре она будет выдворена из Версаля.

Однако этого не произошло. Средством маркизы «царить» при дворе стал театр. Даже Людовик XV, не особенно любивший театр, вскоре заинтересовался этим видом искусства.

Влиятельный герцог Ришелье являлся также и организатором увеселений при дворе. Развлечения не менялись лет 50: дважды в неделю давались театральные представления — итальянская или французская комедия; по особым случаям — балеты, балы, фейерверки. Все это было лишено какой-либо оригинальности и новизны. Мадам де Помпадур решила внести в жизнь двора разнообразие. Она стала устраивать театральные сценки, которые разыгрывались силами узкого дружеского кружка. Выяснилось, что среди придворных были талантливые исполнители, умевшие декламировать, танцевать, петь и музицировать. У многих были свои музыканты из слуг.

Однако незатейливые театральные сценки не могли удовлетворить амбиции мадам де Помпадур; утверждением ее власти при дворе должен был стать настоящий театр, где она могла бы раскрыть все свои многочисленные таланты, продемонстрировать свои достоинства и навеки привязать к себе сердце короля. Как уже отмечалось, Театр Малых Покоев открылся 17 января 1747 года — сыграли «Тартюфа» Мольера.

Чтобы поднять уровень любительских представлений, мадам де Помпадур стала привлекать профессионалов. Тесное переплетение любительского и профессионального творчества было характерно для данной эпохи и придворных любительских театров в частности. Так, в Театре Малых Покоев оркестр

был организован из любителей и профессиональных музыкантов. Желиотта пригласили играть на виолончели. Хористы практически все были профессионалы, так же как и артисты кордебалета. Однако балетные звезды приглашались исключительно из числа приближенных маркизы. Надо отметить, что актеров-любителей консультировали артисты Комеди Франсез. Несмотря на то что руководителем труппы был назначен герцог де Ла Вальер, главное слово в организационных вопросах оставалось за мадам де Помпадур [1, с. 99–100].

Первые два года камерный Театр Малых Покоев располагался в крыле Версальского дворца, по соседству с покоем Людовика XV, точнее? рядом с личной королевской столовой, в галерее, ведущей в Медальный кабинет. После перерыва, последовавшего за первым театральным сезоном, второй театральный сезон, начавшийся 20 декабря 1747 года, был связан с усовершенствованием театра. Пространство, предназначающееся для зрителей, значительно увеличили. Согласно Жану-Люсьену-Адольфу Жюльену, оркестр теперь помещался между зрительным залом и сценой [3, р. 15]. Из этого можно сделать вывод, что ранее расположение оркестра не было традиционным. Последнее нововведение причиняло массу неудобств актерам-любителям, так как их голоса не были достаточно сильными и заглушались оркестром. Позади сцены сделали ограждение, где могли переодеваться две ведущие актрисы. Чуть дальше, на площадке мраморной лестницы, устроили временную комнату, завешанную тканью, где переодевались мужчины. Второстепенным актерам отдали Медальный кабинет [там же].

Популярность театра мадам де Помпадур стремительно росла, и на третий театральный сезон (1748 – 1749) потребовалось большее пространство. Самым простым и недорогим решением было устроить Театр Малых Покоев у подножия Посольской лестницы в Версале. Этот театр был намного больше, чем театр в галерее. Ложа короля, дофина, дофины и сестер короля могла вместить до 25 человек. По обе стороны от ложи располагались две галереи, вмещавшие до 15 человек каждая. Ниже ложи короля, напротив сцены, были места для высокопоставленных чинов, на 30–40 человек. В новом театре зрителям и актерам было просторно, акустика

была превосходной. Оркестр значительно увеличился — теперь он вмещал 40 музыкантов.

Дважды в год Посольская лестница использовалась для определенных дипломатических церемоний и шествия рыцарей ордена Святого Духа. Поэтому театр был построен из разборных секций: сцена, декорации и машинерия разбирались за 14 часов, а собирались за 24. Театральная машинерия позволяла мгновенную смену декораций. Сохранилась гуашь Кошена, на которой изображен этот серебристо-голубой театр. На сцене — мадам де Помпадур и виконт де Роган, поющие в опере «Ацис и Галатее». В зрительном зале сидят король и его приближенные, в руках у них либретто оперы [2, с. 131–132].

Перед четвертым театральным сезоном (1749–1750) зрительный зал усовершенствовали: за очень короткое время достроили новый балкон, который располагался над местами за королем и тянулся с двух сторон над галереями. Таким образом в театре появилось большее количество зрительских мест, что обрадовало многих придворных и умерило зависть, так как за привилегию присутствовать на любительских спектаклях зрителям-аристократам приходилось отчаянно бороться [3, р. 52].

Когда Людовик XV в целях экономии упразднил версальский театр, маркиза продолжила театральную деятельность в своем новом дворце Бельвю близ Парижа. Дворец строился с 1748 по 1750 год, и в нем был устроен театр. С 1751 по 1753 годы здесь прошли два последних сезона Театра Малых Покоев. Театр Бельвю, несмотря на яркое убранство в китайском стиле, был далеко не таким удобным и великолепным, как два предыдущих зала. Он был невероятно мал, и количество избранных зрителей приходилось строго ограничивать. Судьба театра в этом новом пространстве складывалась не столь удачно, как в прежние годы, и постепенно Театр Малых Покоев прекратил свое существование.

К сожалению, никакой информации о размерах сцены и театральных машинах в театрах мадам де Помпадур нам обнаружить не удалось.

Когда мадам де Помпадур обрела власть при дворе, она изменила репертуар придворного театра: вместо трагедий, которые, по ее мнению, не стоило смотреть королю, склонному

к меланхолии, предпочтение теперь отдавалось комедиям Мольера и современных авторов, таких как Данкур, Реньяр, Дюфрени, Детуш, Мариво, Лашоссе, Вольтер и др. Кроме комедий, на сцене придворного театра также шли музыкальные дивертисменты, балеты и даже оперы. Интересно, что театр, начавший свой путь с «Тартюфа» Мольера, закончил свое существование «Деревенским колдуном» Руссо, которого сыграли в 1753 году. К этой эволюции в репертуарной политике маркизы мы еще вернемся.

Как правило, спектакли Театра Малых Покоев начинались с пролога, прославлявшего власть монарха, потом следовали две пьесы — пара комедий или пастораль и комедия/комическая опера. Такая структура представления была заимствована у театра мадам де Помпадур многими другими европейскими придворными любительскими театрами эпохи. Интимная атмосфера и доверительный тон любительских зрелищ маркизы, которые задавались уже с пролога, тоже брались за образец в любительской театральной практике второй половины XVIII века. Так, 20 декабря 1747 года пролог к первому спектаклю второго сезона Театра Малых Покоев заканчивался словами, произнесенными со сцены в адрес короля руководителем труппы герцогом де Ла Вальером:

Желание блистать совсем не то, что нас вдохновляет;
Здесь мы можем открыто сказать,
Что рвение и таланты — это работа сердца². [3, р. 15]

После пролога, настраивающего зрителей на волну легкого юмора и искреннего проявления чувств, были представлены комедия Шарля Дюфренси «Брак заключен и нарушен» и пастораль «Исмена» на слова Франсуа Монкрифа и музыку Жана-Фери Рабеля и Франсуа Франкёра.

Нужно сказать, что пасторали были особенно любимы мадам де Помпадур, которая вела свой интимный театр по линии открытой демонстрации чувств, что отвечало духу эпохи, обратившейся к «культу природы» и «естественному человеку» Руссо. Мадам де Помпадур имела склонность исполнять роли простосердечных крестьянок или крестьян (маркиза нередко прибегала к амплуа травести), в чем нам еще предстоит убедиться.

Пасторальные мотивы в эстетике салонного театра мадам де Помпадур, призванного в первую очередь развлекать, нередко переплетались с жанром фарса. Так, 10 января 1750 года в балете-пантомиме «Лесорубы, или Деревенский врач», поставленном известным актером Итальянской комедии и хореографом Театра Малых Покоев Жаном-Батистом Деэсом, театр представлял лес, где крестьяне рубили деревья, а их жены приносили им еду. К несчастью, один из дровосеков падал с вершины высокого дерева. Врач и хирург спорили о методе лечения пострадавшего. В результате хирург отрезал ему руку и ногу. Позднее представитель местной власти сообщал, что больного наконец «починили»: ему присоединили ногу на место руки, а руку на место ноги. Действие заканчивалось кадрилию. Главное преимущество этой пантомимы было в том, что она длилась всего пятнадцать минут, и зрители аплодировали тому, что она была короткой [там же, р. 53].

Пасторальные мотивы и предназначение театра погружать зрителя в атмосферу непринужденной игры были позже заимствованы у Театра Малых Покоев королевой Марией-Антуанеттой, любивший в своем Театре Королевы, устроенном в Малом Трианоне в 1780 году, исполнять роли крестьянок и служанок. Подобные мотивы можно проследить и в любительских спектаклях шведского короля Густава III, польского короля Станислава Августа Понятовского и даже в любительских спектаклях при дворе русской императрицы Екатерины Великой. Однако в отличие от легкомысленного театра любителей во Франции, не сумевшего должным образом откликнуться на общественную ситуацию в предвестии трагических событий Французской революции 1789 года, театры перечисленных выше просвещенных монархов наравне с целью развлекать зрителя преследовали и другую важную цель — моральное и нравственное воспитание подданных в рамках идеологии просвещенного абсолютизма. Театр мадам де Помпадур явил собой образец, который впоследствии был идейно переосмыслен в других европейских странах.

Возвращаясь к театральной эстетике Театра Малых Покоев, стоит заметить, что декорации и костюмы к любительским спектаклям были роскошными. За оформление театра

отвечали Перо и Буше, за костюмы — Перроне, а парики, которые вызывали особое восхищение, изготовлял Нотрель. На спектакли не жалели средств, и часто роскошью оформления они превосходили спектакли парижской Оперы. Во время героической пасторали «Иссе» на слова Антуана де Ламотта, показанной 26 ноября 1749 года, зрителям была представлена декорация в виде солнца, великолепие которого подчеркивали тысяча триста зажженных свечей. В 1751 году в театре Бельвю играли аллегорический балет «Амур-архитектор», «в котором было продемонстрировано совершенство театральной техники: посреди раскатов грома вдруг возникла иллюминированная гора замка Бельвю, на которой танцевала целая армия садовников» [1, с. 163]. Однако несмотря на захватывающий визуальный образ спектакля, балет вызвал у зрителей скуку. Спектакли в Бельвю не имели успеха версальских.

Надо полагать, что со временем дорогостоящие постановки театра мадам де Помпадур перестали удивлять искусственных придворных зрителей, — театр как будто увял под тяжестью своей роскоши, нанеся нешуточный удар по государственной казне.

Как уже отмечалось, Театр Малых Покоев был интимным или, если угодно, салонным. Репетиции первых спектаклей шли во дворце Шуази в глубоком секрете, даже королю туда был воспрещен вход. Получить входной билет, нарисованный Кошеном, было наивысшей привилегией. Король лично отобрал 14 счастливых-зрителей первого представления 17 января 1747 года, которым даже разрешалась хлопать в присутствии монарха — неслыханное новшество.

Спектакли придворного любительского театра как форма поощрений аристократов прочно вошли в придворную политику просвещенных монархов эпохи. Так, Густав III лично подписывал приглашительные билеты на любительские зрелища придворного театра, что особенно ценилось подданными.

В интимном театре мадам де Помпадур в процессе игры нередко пренебрегали общественными нормами, что было неслыханно в предшествующие эпохи, но стало возможно в период рококо. 18 марта 1747 года состоялся спектакль в присутствии королевы Марии Лещинской, к которой мадам де

Помпадур относилась почтительно и осторожно. Пьесу выбрал сам король, однако его выбор был лишен какой-либо осмотрительности. В «Модном предрассудке» супружеская любовь показывалась как смешной предрассудок. Мадам де Помпадур, исполнявшая главную женскую роль, по обыкновению, была великолепна. Уязвленная королева не показала виду, но была глубоко задета.

Со временем маркиза начала открыто демонстрировать свою власть. В присутствии королевы она не побоялась исполнить арию из «Армиды» Люлли, начинающуюся со слов «Наконец он во власти моей». На этот раз королева на глазах у всех присутствующих побледнела [4, p. 1033].

Вместе с королем мадам де Помпадур составила свод правил для членов труппы:

1. В труппу допускаются только опытные актеры-любители. Новичков не принимают.

2. Запрещено меняться ролями без согласия всей труппы.

3. Каждый должен объявить, в каком качестве или амплуа он будет участвовать в труппе.

4. В случае отсутствия одного из членов он не вправе назначить себе замену, это решает труппа.

5. После возвращения отсутствовавший получает обратно старую роль.

6. Никто не должен отказываться от роли, если она невыигрышна или утомительна.

Эти шесть правил распространяются как на актрис, так и на актеров в равной мере.

7. Пьесы для постановки выбирают актрисы.

8. Они же назначают дату представления, так же как число, день и час репетиций.

9. Актеры обязаны являться на репетиции вовремя, а на опоздавших актрисы налагают штраф.

10. Актрисы могут опоздать на полчаса, а если задержатся дольше, то подлежат тому штрафу, какой сами себе установят.

Мадам де Помпадур ввела также правило, по которому авторы могли являться на репетиции, но только если пьеса ставилась впервые. Однако сочинителей известных пьес на репетиции всегда приглашали [2, с. 128].

Этот свод правил наглядно показывает, что главное место в Театре Малых Покоев отводилось женщинам под руководством самой хозяйки театра — мадам де Помпадур. Театр Малых Покоев был театром одной воли, хотя формально и существовал с позволения короля. Главенствующее положение маркизы подкреплялось правилом, которое она сама установила, — играть в спектаклях все главные женские роли.

Давайте взглянем, что это были за роли.

В роли служанки Дорины из «Тартюфа» Мольера маркиза демонстрировала свою жизненную мудрость и невозможность быть обманутой ханжой. Дорина наставляет Марианну: «Кто любит — должен тот быть твердым, как скала» [5, с. 116]. Несмотря на то что Дорина всего лишь служанка, она знает подлинные жизненные ценности, ей неуютны видимость и ложь, господствующие в развращенном светском обществе.

Кто сам душой нечист — на кривотолки хват.
Такие что-нибудь услышат, подглядят,
С три короба приврут да и распустят слухи,
В минуту сделают они слона из мухи.
На что рассчитана их мерзкая возня?
Порядочных людей пороча и черня,
Они надеются, что будет им уютней:
Средь общей черноты не разглядеть их плутней,
А если не толкать молву на ложный след,
Придется за грешки самим держать ответ [там же, с. 93].

Игра мадам де Помпадур, хотя и предназначалась лично для короля, все же не исключала присутствия и других зрителей — придворных. В таком окружении пьесы обретали новые смысловые акценты. Согласно Мэтью Викандеру, «в роли Дорины в “Тартюфе” она играет личную субретку короля. Граф де Вальер в роли Тартюфа может попросить ее прикрыть грудь, но шутка становится более сложной, поскольку он пародирует ханжеское осуждение со стороны святош, порицающих связь мадам де Помпадур с королем» [6, р. 217].

В том же 1747 году в день Марди-Гра³ мадам де Помпадур выступила в амшлуа трагедии в пасторальной опере «Любовь Рагонды» (либретто Филиппа Детуша на музыку Жана-Жозефа Муре). Маркиза играла молодого пастуха Колена, в ко-

того влюблена старая толстая крестьянка Рагонда, роль которой исполнял мужчина. «Какой он миленький, мой дорогой Колен!» — восклицает Рагонда [7]. Мадам де Помпадур любила появляться на сцене в мужском костюме, выигрывая показывающую ее фигуру, что, понятно, не оставляло короля равнодушным.

Всем своим существом на сцене Театра Малых Покоев маркиза взывала к любви, и выбранные ею роли это любвеобильное начало в ней эффектно подчеркивали. В «Любви Рагонды» Колен поет:

Амур любит наши мирные рощи,
Ему нравится воспалять наши сердца.
Я мечтаю только, чтобы любить как следует,
Мне стыдно быть ветреным [там же] .

И было даже трогательно, что невинный Колен становился жертвой розыгрыша крестьян, и, испугавшись переодетых духов, соглашался жениться на Рагонде.

Еще одна мужская роль, которую в 1749 году сыграла мадам де Помпадур, была роль Пуасона в опере-балете «Принц де Нуази» (либретто Ла Брюэра на музыку Рабеля и Франкёра). В этом спектакле маленький Пуасон, который не знал о своем титуле принца де Нуази, был противопоставлен гиганту, сражавшемуся за руку и сердце принцессы, дочери друида. В финальной схватке один на один храбрый Пуасон убивал своего грозного соперника. Несмотря на то что роль Пуасона была очень утомительна для маркизы, она ей очень подходила: играя маленького Пуасона, мадам де Помпадур могла в полной мере продемонстрировать свое очарование, изящество и нежность. В «Принце де Нуази» она достигла настоящего триумфа [3, р. 49].

В том же 1749 году мадам де Помпадур исполнила Галатею в пасторальной опере «Ацис и Галатее» Люлли, сцену из которой запечатлел Кошен. В основу либретто была положена история из тринадцатой главы «Метаморфоз» Овидия. В центре сюжета — любовный треугольник между прекрасной Нереидой Галатеей, юным сыном Фавна Ацисом и уродливым циклопом Полифемом. Застав Галатею с Ацисом,

разъяренный циклоп в порыве ревности бросает в него кусок скалы. Безутешная Галатея просит отца, бога морей Нептуна, превратить текущую кровь возлюбленного в ручей. Опера — гимн любви. Мадам де Помпадур, обладательница приятного сопрано, пела со сцены придворного театра, обращаясь к сидящему в зрительном зале королю.

Интересной в контексте придворной жизни, положения маркизы при дворе и развития ее театра по линии чувств стала роль Заиры, сыгранная мадам де Помпадур в одноименной трагедии Вольтера в 1750 году.

«Альзира, или Американцы» была написана Вольтером в 1736 году. Дон Альварес, бывший губернатор Перу, славившийся своей человечностью и гуманным отношением к туземцам, передал власть сыну дону Гусману. Тот оказался тираном, жестоко обращавшимся с индейцами. Туземцы, в отличие от колонизатора Гусмана, представлены Вольтером как дети природы, наделенные душевной добротой, благородством и самоотверженностью. Такими в трагедии предстают юноша царского рода Замор и девушка Альзира, дочь местного князя Монтеза. Дон Гусман пытается насильственно взять себе в жены Альзиру, но она любит Замора. Гусман заключает Замора в тюрьму. Альзира освобождает его, и юноша совершает покушение на тирана. Замора и Альзиру приговаривают к смертной казни, но умирающий Гусман перед лицом смерти становится истинным христианином и прощает своего убийцу.

Роль Альзиры, как никакая другая, соответствовала роли самой маркизы, которую она играла при дворе. Буржуазного происхождения (несмотря на то что ей было даровано королем дворянство), мадам де Помпадур так и осталась в Версале «чужой». Однако она не считала это недостатком, наоборот, ставила себе в заслугу. Естественная, открытая, страстная, одним словом — настоящая, Альзира была чужда миру корыстолюбивых и лживых колонизаторов, то есть миру версальского двора. Как пишет Викандер, «...презрение Альзиры к испанскому лицемерию становится, как и ее [мадам де Помпадур. — М.Б.] выбор роли Дорины, частью фронтального наступления на то, что она [мадам де Помпадур. — М.Б.] воспринимает как

фракцию придворных лицемеров. Парадоксальным образом антитеатральность Альзиры выигрышно используется для кампании, организованной мадам де Помпадур и направленной против антитеатральности святош. В роли Альзиры мадам де Помпадур воспевает собственную непосредственность, изворотливость и отсутствие скрытых намерений» [6, р. 224].

Когда Монтез говорит дочери: «Учись себя смирять», Альзира восклицает: «Мне должно притворяться?» [8, с. 13]. Тирану Гусману она отвечает открыто и смело:

Таков Альзиры нрав, что сердце ощущает,
То мой являет взор, язык мой то вещает.
Там, где притворствуют, там клевета не верна,
Европы хитрость то; не для меня она. [Там же, с. 14]

И позже:

Я воспиталась в грубой сей стране,
Чтоб без сияния чтить добродетель мне.
Честь в сердце у меня... [Там же, с. 47].

Альзира умеет искренне и самозабвенно любить. Альваресу она скажет: «Увы, могу ли быть два раза в жизни страстна?» [там же, с. 41]. Во имя любви Альзира-Помпадур готова на смерть, она восклицает Замору: «Умру, коль ты умрешь; не сомневайся в том» [там же, с. 49].

В пьесе Вольтера Замор, Гусман, Альварес — все они боготворят Альзиру. Мадам де Помпадур выбирала роли, утверждавшие ее женское превосходство, и публично демонстрировала свою чувственность — такова была главная тема Театра Малых Покоев.

В этой связи примечателен факт, что Кребийона, являвшегося королевским цензором, мадам де Помпадур заставляла «выбрасывать из собственных трагедий стихи, намекающие будто бы на ее честолюбие и неспособность к искреннему чувству» [9, с. 336]. Не случайно последний шестой сезон Театра Малых Покоев завершился «Деревенским колдуном» Руссо, которого сыграли 6 марта 1753 года.

В этой комической опере, слова и музыку к которой Руссо написал в 1752 году, действие происходит во французской деревне. Колетта безутешна, так как ее покинул неверный Колен. Девушка обращается за помощью к колдуну. Выслу-

шав жалобы Колетты, он дает ей совет быть с возлюбленным пококотливее и не выказывать ему чересчур много любви. Колену же, который уже хочет вернуться к Колетте, колдун говорит, что Колетта его разлюбила. Колдун обещает, что уладит дело, и совершает обряд заклинания при помощи волшебной палочки. В конце концов влюбленные примиряются, это получается само собой, однако за все они благодарят колдуна, веря в его магическую силу. В финальной сцене пастухи и пастушки поют и танцуют, затем следует пантомима, заслуживающая внимания. Придворный протягивает одной из крестьянок кошелек, но та с презрением отвергает его. Придворный протягивает ожерелье, она принимает, но, заметив огорчение любящего ее крестьянина, возвращает подарок. Разгневанный придворный хочет убить крестьянина, но влюбленные молят о пощаде — тронутый их любовью придворный отказывается от крестьянки в пользу ее возлюбленного. Действие завершается всеобщим торжеством и песней о причудах любви, которую хором поют все актеры на сцене.

«Деревенский колдун» был наивысшей и финальной точкой в истории Театра Малых Покоев, который в течение шести лет исследовал человеческие чувства, а вместе с тем и новую меру откровенности и дозволенности. Чувства, достигающие эмоционального накала, который заставлял исполнителей брать паузы, а оркестр передавать их эмоции музыкой, были организующим принципом «Деревенского колдуна», а также критерием, по которому оценивались персонажи. Сам Руссо написал о своей комической опере: «Сюжет скорее запутанный, чем трогательный, но тем не менее пьеса трогает, волнует и вызывает у зрителей слезы: чувствуешь себя растроганным, сам не зная почему» [10, р. 223].

Впервые комическую оперу исполнили артисты Оперы на придворном спектакле в Фонтенбло в октябре 1752 года. Во время спектакля, вспоминает Руссо, зрители источали ручьи слез, и сам автор незамедлительно последовал их примеру [11, р. 239]. «Деревенский колдун» имел оглушительный успех, который продолжился, когда комическая опера игралась в парижской Оперы в 1770-е годы.

Остается только догадываться о реакции зрителей на «Деревенского колдуна» в Театре Малых Покоев, где очаровательная маркиза с чувством играла роль Колена. Богато оформленный спектакль стоил королю более 50 миллионов экю, что даже в традиции дорогостоящих постановок придворного театра было большой суммой. После успеха комической оперы и своего актерского триумфа маркиза отправила Руссо сумму в 50 луидоров. В ответ прославленный автор написал почтительное письмо, в котором выразил свою глубочайшую признательность за честь, оказанную ему и его произведению [3, р. 65–66].

«Деревенским колдуном» Руссо мадам де Помпадур довела свои театральные поиски до логического завершения. Что всегда привлекало маркизу и находило отражение в ее театральных постановках и сыгранных ею ролях — это презрение к сословным предрассудкам. На предпоследней репетиции «Человека удачи», комедии Лашоссе, сыгранной в 1751 году, мадам де Помпадур распорядилась исключить и пьесы стихи «Вы, девушки, женщины и сестры буржуа, какой ужас!», а также удалить и другие места, которые критиковали несправедливость легко доставшихся состояний [там же, р. 62]. Не удивительно, что маркизе, принадлежавшей к буржуазному сословию и лишь со временем получившей дворянство, была близка философия Руссо с его «культот природы», простоты, чувствительности и, главное, искренности, которую со сцены всем своим существом транслировала мадам де Помпадур. Согласно Юрию Лотману, в философии Руссо «сама эта искренность мыслится именно как освобождение сущности от социальных отношений» [12, с. 386]. Мадам де Помпадур, прославившаяся как меценатка и покровительница энциклопедистов, провозглашала на сцене своего театра идею свободы от социальных отношений — свободы личности, столь притягательную в эпоху Просвещения.

Несмотря на непродолжительную историю, Театр Малых Покоев оказал большое влияние не только на развитие придворного любительского театра во Франции, в частности, Театр Королевы, созданный Марией Антуанеттой, но и на любительские театры при дворах таких просвещенных монархов, как Густав III, Станислав Август Понятовский, Екатерина

II, Кристиан VII и др. Следуя примеру мадам де Помпадур, Мария Антуанетта, Густав III и Кристиан VII стали ведущими актерами-любителями своих придворных театров. По образцу Театра Малых Покоев их театры тоже носили интимный характер, но, тем не менее, являлись важным политическим инструментом в рамках придворной политики и формирования образа идеального правителя. Эти театры пошли дальше своего образца с точки зрения осмысления театральной эстетики в русле роялистской идеологии, тогда как театр мадам де Помпадур существовал вне политики. Единственное, что он утверждал, — это право на беспечную театральную игру и превосходство женщины, существующей вне сословных предрассудков и, возможно, именно поэтому способной к проявлению подлинных чувств.

Примечания

¹ Из этого замечания следует, что Жанну-Антуанетту считали дочерью Ленормана де Турнема.

² Здесь и далее перевод с французского автора

³ Фр. *Mardi gras* (буквально — «жирный вторник») — вторник перед Пепельной средой и началом католического Великого поста, последний день карнавала.

Список литературы

1. *Левер Э.* Мадам де Помпадур. М.: Терра-Кн. клуб, 2009. 317 с.
2. *Митфорд Н.* Мадам де Помпадур. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 349 с.
3. *Jullien A.* Histoire du théâtre de Madame de Pompadour, dit Théâtre des petits cabinets... Paris, 1874. 76 p.
4. *Kaiser T.* Madame de Pompadour and the Theaters of Power [French Historical Studies]. 1996; 19(4): 1025–1042.
5. *Мольер Ж.-Б.* Комедии. М.: Худож. лит., 1972. 661 с.
6. *Wikander M.* Princes to Act. Royal Audience and Royal Performance 1578–1792. Baltimore-London, 1993.
7. *Детуш Ф.* Амуры Рагонды [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://libretto-oper.ru/mouret/amury-ragondy>
8. *Вольтер.* Альзира, или Американцы. СПб.: Тип. Брейткопфа, 1798. 64 с.

9. *Иванов И.* Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII-го века. М.: Университетская типография, 1895. 748 с.

10. *O'Dea M.* Rousseau's Ghost: Le Devin du village at the Paris Opera, 1770–1779. In: *Rousseau on Stage: Playwright, Musician, Spectator*. Edited by Maria Gullstam and Michael O'Dea. Oxford, 2017. pp. 209-227.

11. *Sauter W.* A Theatrophobic Dramatist: J.-J. Rousseau's Position in Theatre Historiography and Today's Stage. In: *Rousseau on Stage: Playwright, Musician, Spectator*. Edited by Maria Gullstam and Michael O'Dea. Oxford, 2017. pp. 227-255.

12. *Лотман Ю.* Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века // История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПб., 2002. С. 383–446.

References

1. *Lever E.* Madame de Pompadour. Moscow, Terra-Kn. Club, 2009, 317 p. (In Russian)

2. *Mitford N.* Madame de Pompadour. Rostov-on-Don, Feniks, 1998. 349 p. (In Russian)

3. *Jullien A.* Histoire du théâtre de Madame de Pompadour, dit Théâtre des petits cabinets... Paris, 1874. 76 p.

4. *Kaiser T.* Madame de Pompadour and the Theaters of Power [French Historical Studies]. 1996; 19(4): 1025-1042.

5. *Molière J.-B.* Komedii [Comedies]. Moscow, Hudojestvennyy kiteratura, 1972. 661 p. (In Russian)

6. *Wikander M.* Princes to Act. Royal Audience and Royal Performance 1578–1792. Baltimore-London, 1993.

7. *Destouches F.* Amury Ragondy [The Loves of Ragonda]. Available at: <http://libretto-oper.ru/mouret/amury-ragondy>

8. *Voltaire.* Alzira, ili Amerikantsy [Alzire, or the Americans]. Saint Petersburg, Breitkopf Printing, 1798. 64 p. (In Russian)

9. *Ivanov I.* Politicheskaya rol frantsuzskogo teatra v svyazi s filosofiy XVIII veka [The Political Role of the French Theatre in the Connection with the XVIII-century Philosophy]. Moscow, University Printing, 1895. 748 p. (In Russian)

10. *O'Dea M.* Rousseau's Ghost: Le Devin du village at the Paris Opera, 1770–1779. In: *Rousseau on Stage: Playwright, Musician, Spec-*

tator. Edited by Maria Gullstam and Michael O’Dea. Oxford, 2017. pp. 209–227.

11. *Sauter W.* A Theatrophobic Dramatist: J.-J. Rousseau’s Position in Theatre Historiography and Today’s Stage. In: *Rousseau on Stage: Playwright, Musician, Spectator*. Edited by Maria Gullstam and Michael O’Dea. Oxford, 2017. pp. 227–255.

12. *Lotman Y.* Russo i russkaya kultura XVIII – nachala XIX veka [Rousseau and the Russian Culture of the XVIII – the Beginning of the XIX Century]. In: *Istoriya i tipologiya russkoi kultury* [History and Typology of the Russian Culture]. Saint Petersburg, 2002. pp. 383–446. (In Russian)

Данные об авторе:

Берлова Мария Сергеевна – кандидат искусствоведения, PhD по театроведению (Стокгольмский университет), старший научный сотрудник Государственного института искусствознания. E-mail: mashaberlova@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5207-2004

Data about the author:

Berlova Maria – PhD in Theatre Studies, Senior Researcher at the State Institute of Art Studies. E-mail: mashaberlova@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5207-2004

В.С. Сенькина

*Всероссийский государственный институт кинематографии
им. С.А. Герасимова (ВГИК),
Москва, Россия*

СТУДИЙНЫЕ И ЛАБОРАТОРНЫЕ ПОИСКИ БОРИСА ПОНИЗОВСКОГО*

Аннотация: В статье рассматриваются разнообразные формы студийной и лабораторной работы режиссера, художника, теоретика театра, одной из ключевых фигур неофициального искусства Ленинграда Бориса Понизовского. Большая часть статьи посвящена театру «ДаНет», созданному в 1987 году Б.Ю. Понизовским. «ДаНет» по характеру работы был близок формату студии и лаборатории, среди основных задач которой — совместное обучение актеров и художников, бессловесное и спонтанное воспитание исполнителя нового типа, актера-импровизатора, создающего собственный театральный язык. Спектакли «ДаНет» носили экспериментальный и исследовательский характер.

Однако «лабораторный» театр в творчестве Понизовского в течение десятилетий приобретал разные организационные формы. Формой «лабораторной» деятельности можно считать встречи в коммунальной квартире, которые организовывались Понизовским с конца 1950-х годов. Художественная работа у Бориса Понизовского всегда была связана с жилым пространством его квартиры. Театральная реальность вырастала из интимного мира человека.

Автор прослеживает эволюцию работы Понизовского. Выявляются причины дистанцированности театра Бориса Понизовского от системы государственных театров. Реконструируется уникальный художественный мир Бориса Понизовского на основе текстов его манифестов и теоретических театральных разработок из личного архива режиссера.

* Статья подготовлена в рамках Карамзинской стипендии ШАГИ РАНХиГС 2018 года и научно-исследовательской работы: «Лаборатория как институциональная и художественная структура в театральном искусстве XX—XXI в. (советский и российский контексты)».

Ключевые слова: Понизовский, лаборатория, студия, кукольный театр, маска, предмет, неофициальная культура, актер, эксперимент, язык.

V. Senkina

*Russian State University of Cinematography
named after S. Gerasimov (VGIK)*

Moscow, Russia

STUDIO AND LABORATORY RESEARCHERS OF BORIS PONISOVSKY

Abstract: The article reviews different forms of studio and laboratory researches of Boris Ponizovsky – the theatre director, the artist, the theoretician and one of the leaders of Leningrad’s unofficial culture.

The main point of the article is the creativity of “DaNet” theatre, which was organized by Ponizovsky in 1987. “DaNet” due to the specific of its work was the form of a studio and laboratory work. The collaboration of actors and artists studying, non-verbal and spontaneous training of a new type of a performer (an improvisator), was one of the main purposes of the studio’s research. The performances of “DaNet” had an experimental character.

Nevertheless, “the laboratory theatre” in artwork of Ponizovsky took different organizing forms. The cultural unofficial meetings at the Ponizovsky flat in early 1950s could be also considered as an example of laboratory work. The art of Ponizovsky always was connected with living space of his flat. The theatrical reality came out from his private existence.

The author analyses the evolution of his artwork and tries to understand the reasons of the distance between Ponizovsky’s theatre and the system of official and state theatres. The article is based on the manifestos and the theoretical researches of Boris Ponizovsky from his personal archives.

Key words: Ponizovsky, laboratory, studio, puppet theatre, mask, object, non-official culture, actor, experiment, language.

Новая форма театрального существования, возникнув, прошла мимо тех, ради кого мы хотели играть, с кем хотели бы вести диалог.

Борис Понизовский.

«О театре можно писать по-разному»

История ленинградских неофициальных театров в России, появившихся в середине 1980-х годов, сложилась драматически. Их деятельность профессиональным сообществом не была признана, так как не вписывалась в театральный контекст, формируемый системой государственных театров. Многие из неофициальных театров исчезли с театральной карты к концу 1990-х.

В последние годы отечественное театроведение вновь обращается к опыту неофициальной культуры. Внимание к ней обусловлено желанием заново проследить преемственность культурных процессов в России, определить то место, которое занимают поиски неофициальных коллективов в истории отечественного театра, их связь с европейским искусством второй половины XX века.

Ленинградский театр «ДаНет», созданный в 1987 году Б.Ю. Понизовским (1930–1995), представлял собой одно из интереснейших театральных явлений конца 1980-х начала 1990-х годов. Он стал первым частным театром в России. И прекратил существование со смертью его основателя.

Творчество Бориса Понизовского, театрального режиссера, художника, философа, одной из ключевых фигур неофициальной культуры Ленинграда до сих пор мало изучено. Но с каждым годом интерес к его деятельности стремительно растет. Объяснение тому лежит в актуальности его идей для сегодняшнего театра.

«ДаНет» по характеру работы был близок формату студии и лаборатории, среди основных задач которой – совместное обучение актеров и художников, спонтанное воспитание исполнителя нового типа. Спектакли «ДаНет» носили экспериментальный характер.

«Лабораторный» театр Бориса Понизовского в течение не одного десятилетия приобретал разные организационные формы. Формой «лабораторной» деятельности можно считать встречи в коммунальной квартире у Понизовского (сначала на Стремянной улице, затем на улице Герцена), в которой, начиная с конца 1950-х годов, собирался весь цвет подпольной культуры. В формате квартирных встреч разрабатывались многие утопические для своего времени проекты. Например, совместный с архитектором В.Ф. Колейчуком проект «Абсолютного театра» (1965 – 1972). Он вбирал в себя различные стихии и среды обитания (лес, воздух, водоемы, город), синтезировал разнообразные типы и виды театра: драматический, музыкальный, танцевальный, кукольный, театр-кафе, а также цирк, кино и новые жанры представлений. Работая над этим проектом, Понизовский впервые обращается к идее инновационной театральной студии¹. Для «абсолютного» театра был необходим актер универсального типа. Здесь он мог максимально раскрыть творческий потенциал во взаимодействии с разными видами искусства.

Лабораторная форма художественной работы у Бориса Понизовского всегда была связана с жилым пространством квартиры. Театральная реальность вырастала из частного мира человека. Так было в Кургане в квартире на улице Чернореченской. Так было с театром «ДаНет».

Борис Понизовский, как многие режиссеры, уезжает в 1970-е годы из столицы в регион, дабы выйти из-под влияния советской цензуры. Он переезжает в Курган и остается там вплоть до 1981 года. Понизовский принят на должность заведующего литературной и музыкальной частью, режиссера-ассистента.

Курган тех лет входил в число городов «уральской зоны». Она объединяла театры, в которых силами молодых художников и режиссеров-королевцев (многие из них были учениками М.М. Королева²) совершалась реформация кукольного театра, в том числе через обращение к идеям «условного театра» Вс.Э. Мейерхольда. Об этом подробно рассказывала художница и искусствовед И.П. Уварова, бывшая свидетельницей уральских театральных преобразований [1].

К моменту приезда в Курган Понизовский уже разработал теорию «наднационального предметного языка», призванную обновить театральный язык современной сцены.

Историю театра Понизовский знал многосторонне: «сильно повлияли на отношение к театру изучение фольклора, обряда, ритуала, особенно структура и философия русских и северных сказок, народный театр, а также театр “Но”, “Кабуки”, театр Индии, Греции, дель арте, “Глобус”, деревянная народная скульптура, Сервантес, Рабле... Хлебников, Рембо, Арагон» [2, с. 13].

Интерес к символике древних культур, первобытных цивилизаций, аллегорическому языку классики, условному языку восточного театра и поэтическим экспериментам поэтов начала XX века — все это постепенно сформирует теорию Понизовского, согласно которой предметы могут выполнять функцию элементов-знаков, вызывающих определенное количество ассоциаций, «сильнодействующих уколов» [3, с. 51]. Понизовский мог свести к нескольким предметам эмблемам-символам (стол, зонт, плед) весь космос самых разнородных понятий.

Спустя год вместе с режиссером Михаилом Хусидом Борис Понизовский набирает актерскую студию при труппе театра для создания нового художественного направления «Театра человека, предмета и куклы». 23 студента поступают в студию, оканчивают семь (Елена Варова, Галина Викулина, Раиса Родионова, Ольга Устюгова, Марина Тарасова, Татьяна Тушина, Анатолий Архипов).

Понизовский разрабатывает методику бессловесного воспитания актеров театра драмы и кукол. Студийные занятия основываются на импровизации с предметами.

«Студия театра “Гулливер” замышлялась Борисом и режиссером Михаилом Хусидом для подготовки актера новой формации, владеющего системой условностей драматического театра: языком, которым каждый участник действия самостоятельно овладевал бы через жест, игру с пространством и предметом» [4].

«В нашем театре предметы не выполняют пассивно-иллюстративную роль, актер может сделать из них одухотворенных партнеров <...> Работа художника, т.е. среда —

предметы и место действия на сцене — в нашем театре это язык, требующий отказа от предрассудка делить природу на живую и мертвую, этот язык провоцирует видеть единство природы, кровную заинтересованность актера во всем, что им избрано» [5, с. 2].

Главной задачей студии было раскрыть в студийце импровизационные навыки, научить его не перевоплощению, а воплощению себя на сцене. Понизовский называл себя «зрителем полнометражного театра» или «языковедом человека», а актера — «автором интеллектуальной поэтической театральной образности».

Понятие «языковед человека» — метафора, обозначающая процесс наблюдения и изучения языка, творимого человеком.

Борис Понизовский писал о заложенной в каждом человеке, в его внутренней природе, творческой потенции, которая и определяет его место во Вселенной, его космическое значение. «Природа через человека творит свою премьеру. <...> Она творит вокруг него, в нем самом, через него, и поэтому, как и всякое природное явление, его необходимо терпеливо наблюдать, чувствовать и осмысливать» [2, с. 7].

Для того чтобы стимулировать в исполнителе импровизационное настроение его партнером становился предмет, кукла.

«Любой предмет или вещь должны были прожить свою жизнь с начала до конца, ничего не могло быть случайным, иллюстрирующим» [6].

«Он не любил этюды с невидимыми предметами» [4].

Среди записей курганского периода часто встречаются зарисовки Понизовского к студийным занятиям. Он детально фиксирует на библиотечных карточках рисунок движений, которому исполнителям необходимо было придерживаться. Для этюдов на тему японского театра актеры мастерили высокие деревянные «скамеечки» для ног в подражание национальной обуви «гета», веера на подвижной деревянной основе, заостренные бумажные колпачки-конусы на каждый палец рук и ног.

Студенты на уроках импровизировали, вдохновляясь театральными эстетиками разных эпох: восточным (Пекинской

оперой, Кабуки), античным и средневековым театром. Борис Понизовский искал в истории близкие его представлению исследования символического, условного языка сцены. Студенты изготавливая реквизит из доступных им предметов, используя приемы игрового театра, стилизовали театр того или иного времени. Теоретические же знания они получали из бесед с Понизовским, собираясь в его квартире на Чернореченской.

«Дорога на Чернореченскую (на окраину, за виадук) с Семеном Янишевским (музыкантом из Львова, рыжим Аполлоном «Петроградских воробьев»), черные (как оказалось, для репетиции) стены квартиры, вокруг дивана рамой каре книг в человеческий рост, между корешками фотографические портреты черно-белых красавиц с подведенными поверх глянца чертами, столик львовского модерна под стать несколькими стульям того же гарнитура, пережившим впоследствии множество перерождений в этюдах студийцев <...> Взлеты и падения актеров первого курса происходили в той же квартире на Чернореченской; здесь же мы впервые собрали публику: жильцы из дома напротив были откровенно недружелюбно заинтересованы. Репетиции начинались с трех часов дня, около девяти постепенно сходили на нет; еду для вечерней трапезы кто-то приносил с собой, прочие яства (хлеб с маргарином, картошка, сало, казахстанский чай) выплывали с кухни — атмосфера удовлетворения и равенства — Борис сам намазывал для нас бутерброды и под конец брался за книгу (каждый вечер он читал нам вслух, главным образом, сочинения своих ленинградских друзей, а частенько что-нибудь восточное, японское или китайское)» [4].

Студийные поиски Бориса Понизовского в Кургане имели много общего с разработками Вс.Э. Мейерхольда времен Студии на Бородинской, подступавшего к авангардному театру через изучение театра прошлых эпох. И хотя Борис Понизовский никогда не ссылался на «условный театр» Мейерхольда и не считал себя его последователем, все же проделывал аналогичный путь, постигая основы театральности:

«Меня интересует театр, который не устаревает» [7].

«Театр — как организм (пример Кабуки) — будет существовать века тогда, когда эстетические нормы проявления

будет черпать не из драматургии, а находить в своем основании, как части действительности» [8].

Борис Понизовский исследовал исконно театральную идею о «преображении предмета, как о первоэлементе театра — перевоплощении» [9, с. 69].

Вслед за театральными практиками начала XX века Борис Понизовский стремился найти театральную суть зрелища. Понизовского интересовала энергия действия, рождаемая через живое, безусловное присутствие исполнителя на сцене. Он искал новые способы установления коммуникации актера со зрителем. И коммуникация эта рождалась через практику работы с языком. Она опиралась на разнообразную игру с театральным знаком, виртуозную демонстрацию его мобильности. «Обычно знак говорит о каком-то конкретном объекте. Но между знаком, возникшим у зрителя, и объектом стоит актер, который трепетно, случайно, неверно, но в то же время точно, касается объекта» [10, с. 3].

Отточенность жеста, позы, внимательность к детали роднила Бориса Понизовского с А.Я. Таировым. Игра же Алисы Коонен была для него идеалом — «и статично высоко эмоциональной, и статично убедительной» [11, с. 14].

Актриса Галина Викулина, говоря о процессе репетиций, вспоминала: «Застольного периода почти не было, мы сразу выходили на площадку и много импровизировали, а Борис, как «изысканный зритель», отбирал лучшее <...> Он требовал всегда точного рисунка до мельчайших движений пальчиком, взглядом» [6].

Именно поэтому актерам психологической школы было некомфортно в условиях того репетиционного процесса, которые предлагал им Понизовский. Он направлял развитие импровизации через образное прочтение той или иной сцены: «Режиссер, который очень точно чувствует пространство, актера в нем, звук, тональность голоса (он был человеком музыкально образованным). Его указания могли показаться странными: здесь — тише, здесь — крик, упади, ползи...» [6]

Специфика работы с актерами и обучения студентов Борисом Понизовским станет, в конце концов, причиной его от-

странения от работы. Его обвинят в неправильном преподавании и воспитании студентов⁴.

Ориентация на детскую и юношескую аудиторию театра диктовала выбор материала Понизовским и стилистические особенности его работ. Снижение образного строя спектаклей достигалось за счет обращения к фольклору, примитиву, детскому творчеству. В спектаклях использовались предметы, связанные с миром детства: шерстяные клубочки, варежки, старинная железная кровать на колесиках, выкрашенная в белый цвет, белый стульчик, треуголка из газеты.

«Театр для человека сохраняет метод игры, близкий с детства» [12, с. 4]. В этой фразе заключена, быть может, определяющая для всего творчества Понизовского мысль о природе игры. В этой игре рожденный фантазией ребенка мир образных и предметных смыслов может охватить собой весь космос. В ней ребенок становится мифотворцем (подобно первобытному человеку): ощущая себя в едином смысловом пространстве с могущественными божественными силами. Поэтому, например, Мальчишу-Кибальчишу в странствиях помогал большой мир природы и малый мир вещей.

Актер в театре Понизовского превращался в средневекового гистриона, умевшего свободно владеть пластикой тела, работать с маской, куклой, костюмом: «Не грим, носы и “животы”; мы нашли, что наиболее театрально — это трансформация из типа в тип, из характера в характер, из силуэта в силуэт на глазах, пользуясь телом и мастерством» [там же].

В спектакле «Ромео и Джульетта» характер персонажей создавался через игру с костюмом, он менялся прямо на глазах у зрителей. Решение костюма отсылало к традиции средневековья: его части использовались как орудия для драки, указывали на перемену настроения персонажей, они отделяли актера от персонажа.

«Как в театре “Глобус” актеры играли по несколько ролей: костюмы из мешковины серо-коричнево-охристых до оранжевого тонов легко трансформировались: цепенеющая от страха леди Капулетти превращалась, высоко подоткнув юбку, в фарсовую кормилицу. Холстина, выкроенная крестом, падала складками жабо и мягко драпировалась у локтей на

сэре Капулетти; горловина этого же костюма на глазах у зрителей становилась монашеским капюшоном и рукава, сползая, закрывали кисти смиренного брата Лоренцо...» [4]

Театральные изыскания Борис Понизовский продолжит, вернувшись в Ленинград в 1981 году. Вместе с ним в Ленинград переезжают ученицы Галина Викулина и Елена Варова. Курганские студийные опыты войдут в основу работы детской студии «Да-Да-Да» (созданной Понизовским вместе с Викулиной и Варовой в 1983 году) и чуть позднее — театра «ДаНет».

Из программы студии «Да-Да-Да»: «Учим пластике тишины, мелодике русского слова... Ученики обращают внимание на новые фантастические роли старых вещей <...> Дети импровизируют свой театральный язык. Мы следим за игрой и утверждаем их вкус» [13, с. 1].

Занятия в студии, как и в Кургане, включали в себя уроки кукловодства, актерского мастерства, декоративно-прикладного искусства.

Название студии «Да-Да-Да» напрямую отсылает к творчеству дадаистов и ОБЭРИУ, а вместе с ними к идее языковой игры: с поэтическим словом и сценическим образом. Если в Кургане Борис Понизовский первым в мировом театре ставит поэта-абсурдиста Александра Введенского «Щенок и котенок», то литературные эксперименты «Да-Да-Да» были не менее смелы. Студийцы участвовали в постановках по стихам неофициальных ленинградских поэтов Сергея Вольфа, Генриха Сапгира, Глеба Горбовского (поэтов из ближайшего круга Бориса Понизовского). Пересечение детского театра, творчества ОБЭРИУ и неофициальной поэзии впервые происходит именно в практике Бориса Понизовского.

Стихи своих ближайших друзей-поэтов Понизовский использовал позднее и в многочисленных сценариях, написанных им для уличных концертов и выступлений театра «ДаНет», которые нередко давались на обувных, швейных фабриках, заводах полуфабрикатов, художественного стекла и грампластинок, в Домах культуры и Дворцах пионеров. Сочетание авангардного искусства с профанной низовой культурой — характерная черта неформальной ленинградской среды в целом.

В курганском спектакле «Щенок и котенок» Бориса Понизовского интересовала музыкальность текста Введенского, обыгрываемая актерами интонационно, через ассоциации звуков, ритмичность поэтического языка и образный ряд (игру с предметами). Понизовский называл этот прием «оркестровкой голосов, звучанием предметов». Сближение же театрального творчества Понизовского и неофициальной поэзии происходило, в свою очередь, на основе поэтики абсурда, вбиравшей в себя игру перевернутыми смыслами, литературную пародию, текстовые коллажи и т.д.

В 1987 году, несмотря на возрастающий интерес к студии «Да-Да-Да», руководство Дворца пионеров Выборгского района забирает ее репетиционное помещение под партсобрания и выездные суды⁵. С этого момента «Да-Да-Да» прекращает свое существование.

С театром «ДаНет» связан заключительный, обобщающий этап в творчестве Понизовского. Именно «ДаНет» воплотил в себе идею театра-студии и театра-лаборатории. Хотя сам Борис Понизовский определял «ДаНет» именно как мастерскую, ориентированную на открытый для публики творческий процесс.

Поначалу театр располагался в ДК Ленсовета (с 25 декабря 1987 года хозрасчетное предприятие). А с 1989 года «ДаНет» входит в состав Гуманитарного фонда «Свободная культура» и переезжает в арт-сквот на Пушкинской, 10. Две небольшие комнаты в квартире № 124 с этого момента становятся одновременно театром и жилищем для Понизовского.

Актеры и художники набирались по объявлениям. Борис Понизовский искал непрофессиональных исполнителей, «не испорченных» методом и школой. В театр приходят художники Максим Исаев, Павел Семченко, Вадим Васильев (будущие создатели Инженерного театра «АХЕ»), молодые исполнители Нора Грякалова, Яна Тумина, Влад Монтоев, Сергей Сулим, Маргарита Шагина, Мария Журавлева, Ксения Раппопорт, Марина Виноградова.

Художники и актеры, как и в прежних студийных опытах, обучались совместно. Яна Тумина, пришедшая к Борису Понизовскому в 17 лет (впоследствии актриса театра «АХЕ»), де-

лясь впечатлениями о работе с ним, не скрывала, что поначалу ей приходилось довольно сложно: «У него не было конкретной методики, и называл он себя провокатором неслучайно. Во время репетиций он мог включить и смотреть раздолбанный телик, пока мы рядом что-то сочиняли. Он выхватывал из твоей личности, внешности интересовавшие его детали и работал с ними. Когда я пришла к Понизовскому, первое, что он дал мне в руки, — маска и кукла. Я не знала, что с ними делать, я ведь хотела играть как драматическая актриса. Но он настойчиво заставлял меня работать с ними, поскольку был уверен, что рано или поздно я пойму их ценность. Он хотел нейтрализовать эмоциональное поле. А безусловное сценическое существование рождалось в процессе самого творчества» [14].

Тумина, говоря о самостоятельной преподавательской⁶ и режиссерской практике, делилась: «...вдохновляло фантазийное, образное мышление, все, что связано с предметным миром, пространством, звуком. Исполнители сочиняют предметную среду, с которой затем будут взаимодействовать на сцене» [14].

Визитной карточкой театра становится спектакль «Из театральной тишины на языке фарса». Через него обучались все исполнители, приходившие в театр.

Спектакль «Из театральной тишины на языке фарса» корнями уходит в курганские разработки. На основе них первоначально был создан спектакль «Библиотека» (1981). С ним выступали Галина Викулина и Елена Вензель. Спектакль «Библиотека» имел подзаголовок: «Шестнадцать превращений старых вещей». Импровизация с предметами выстраивалась вокруг истории мужчины (его играла Викулина) и женщины (Вензель). Из программки к спектаклю: «Сколько написано книг про разные эпохи и везде про мужчину и женщину. Оба как бы из семьи, которая никогда не состоялась. И еще написано про выброшенные вещи, которые помнят жизнь человека».

Начинался спектакль с истории с письмом, которое получал старый человек из своего прошлого. Предметы служили своеобразными «стартерами памяти», погружая героев в мир воспоминаний.

Очевидно, что Понизовский стремился уйти от повествовательности и связи с классической пантомимой к более разветвленной ассоциативной образности. И спектакль «Из театральной тишины на языке фарса» был следующим этапом в этих разработках.

В спектакле «Библиотека» впервые к импровизации с предметами добавляются маски — «дырявая» и «бронзовая». Впоследствии эти маски станут главными символами театра «ДаНет». Обе маски обладали значительным образным потенциалом, возможностями для богатой импровизации. Дырявая была сделана из головы куклы. Вместо глаз, рта и ушей в ней зияли большие дыры. Актер мог играть этой маской с помощью рук, ног и головы. Бронзовая маска состояла из множества ящичков и собиралась/разбиралась на бесчисленное количество фрагментов.

В одном из эпизодов спектакля «Из театральной тишины» разыгрывался мифологический сюжет о сотворении мира. Главную роль в этом эпизоде играла бронзовая маска, воплощая собой существо, творимое богами. Части этой маски становились грудью женщины, оружием мужчины. В ящички маски вкладывали записки со священными текстами, наполняли их водой, землей и огнем.

С помощью этих масок Понизовский предоставлял исполнителю возможность выстраивать сложную систему замещений, намеков, условных способов обозначения явлений. Исполнитель мог работать даже не с целой маской, а с ее частью.

Предмет для Понизовского был той же маской. «Например, что такое самый обыкновенный стул? Это ведь маска человеческой позы» [10, с. 3]. В то же время маска в театре Понизовского всегда являлась олицетворением многоликости. Она — порождение фантазии исполнителя и в то же время самостоятельный герой, конкурирующий с ним, креатура, вышедшая из-под контроля создателя.

В театре Понизовского *кукла* тоже, как правило, безлика. Она лишь намекает на человеческий облик парой-тройкой деталей. Например, кукла Малыш, часто используемая в импровизациях, состояла из льняного каре нитяного парика и

лоскута шелковой ткани с грузиком, фиксирующим движения куклы. Под париком же этой куклы не было ничего.

Спектакль «Из театральной тишины» выходил за рамки традиционной пантомимы. Он представлял собой нескончаемый процесс моделирования актером смысла, реальности поэтических, ассоциативных форм. Этот спектакль воплотил спонтанность импровизации. Установка на нескончаемость репетиционного сочинения, бесконечную вариативность как основу творческого акта исключали завершенность представления. Вариативность — центральное понятие для Понизовского. С ним связано диалектическое, изначально заключающее в себе конфликт название театра «ДаНет». «Да», «Нет» — это мнения зрителей, между его полюсами — театр изменчивости.

В связи со спектаклями «ДаНет» возникает еще одно важное для его мировоззрения понятие — «молчание». Для Понизовского молчание противостояло однозначности, той, что напрямую связывает слово и явление. Потому самое сокровенное было вынесено в сферу умозрительного.

Судя по количеству черновиков, именно в конце 1980-х — 1990-х годов Борис Понизовский стремится найти максимально емкие формулировки для своей теории. Еще в середине 1970-х Понизовский знакомится с машинописной, не опубликованной в то время статьей Е. Гротовского «Он не был полностью самим собой». Под влиянием знакомства с текстами Арто и Гротовского в текстах Понизовского появляются рассуждения о «молчании», «жестокости», «мифе», «ритуале». При сходствах, которые он находил между своей теорией и идеями Арто и Гротовского, Понизовский всегда акцентировал внимание на отличиях. С Арто Понизовского роднил метафоризм языка, философские размышления, опирающиеся на мифологизм. С Гротовским — рассуждения о молчании, энергии действия и человеческого присутствия. Однако, в отличие от Гротовского, Понизовского всегда интересовала индивидуальность исполнителя. Путь его театра — не затворничество и схима. Понизовскому был ближе актер-лицедей в открытом репетиционном процессе творящий свой язык.

«Надо мучительно понять, как не дать актеру остаться тем же, что в быту и, не сделав марионеток из живых энергетиче-

ских существ, создать из них условность, новую реальность, гармонию из асимметрии» [15, с. 4].

С конца 1980-х годов теория Понизовского приобретает окончательную оформленность; согласно ей *игра* — это «не-скончаемое сотворение человеком самого себя, деятельная жизнь, всякий раз снова и снова приводимая в согласие с вечными сакральными образцами, якобы заданными некогда в прошлом богами. И прошлое поэтому не отделимо от творимого настоящего» [16, с. 271].

Актер-лицедей у Бориса Понизовского полон рефлексии о времени, трагического его ощущения. Понятие «лицедей» приобретает для него магическое значение. Это слово одновременно маркировало собой жизнь и смерть, указывало на их взаимосвязанность, их постоянное чередование — и именно оно выявляло целостный образ миропорядка. Лицедей — тот, кто собирает из фрагментов неуловимый лик творца. Лицедей в многоликости успевает выхватить образ. Он прозревает его в окружающих вещах. Игра, как и неиссякаемая фантазия лицедея, противостояла концу, помогая зрителям компенсировать страх смерти, прощания с мгновением.

Возможно, поэтому репетиционный процесс был для Понизовского значительно важнее готового спектакля. Число задуманных постановок Понизовского в разы превышало реализованные⁷.

«Лабораторный» театр Бориса Понизовского не мог приспособиться к репертуарной системе, существуя дистанцированно от нее. Игнорирование спектаклей критиками, отсутствие своей аудитории формировали контекст. «Существование в пустоте» — таков вердикт, вынесенный режиссером собственному театру за несколько лет до смерти.

Последние годы Борис Понизовский репетировал спектакли «Заговoreние» и «Умолчание» (художник — Ирина Потемкина) по пьесе Юрия Волкова «Пенелопа». По замыслу Понизовского, вместе с «Медеей» Сенеки и «Мимиамбами» Герода они должны были составить законченный античный цикл.

В «Заговoreнии» актеры Галина Викулина и Влад Монтюев были завешены холщовыми занавесками (мужчина — черным, женщина — белым), находясь в них, как в черных каби-

нетах. Зрители самостоятельно додумывали образы героев. Два голоса — мужской и женский, произносили монолог от лица заговаривающейся то ли в бреду, то ли во сне Пенелопы, теряющейся в своих воспоминаниях об Одиссее. Зрители погружались в исповедь женщины, «ждушей отмщения, исповедующейся стенам. Одиссей так и не входит. Он — тлен» [18, с. 3]. Буйство плоти Пенелопы укрощается словом, звучащим из-за завесы.

В этих работах Борис Понизовский обращался к методике кукольного театра, где из-за ширмы то и дело мелькают части тела и лица: мимолетность облика человека, от которого остался силуэт и тень. Актер уподоблялся кукле, потешному герою балаганчика в руках незримого кукловода. Абсурдность положения героев оттеняет трагизм их переживаний, безвыходность одиночества.

«Когда я закрываю актеров этой занавеской, я делаю зал самостоятельным. Он должен вымыслить Пенелопу, придумать эти события» [там же].

Театр Бориса Понизовского предоставлял каждому возможность творить собственный мир, ощущая подключенность к общим законам миропорядка. Но в новой реальности его философскому театру уже не было места.

Примечания

¹ Среди экзаменов, задуманных для студентов, числились: коллоквиум по театру и кино, экзамен на пластическое движение, пение, чтение, игра на инструментах, экзамен на обживание объема помещения, создание интерьера, «натура для фотокамеры и кино», рисунок и живопись, пластика скульптуры, моделирование одежды.

² М.М. Королев (1913–1983) — педагог, режиссер драмы и театра кукол.

³ «Когда судьба меня ткнула носом в уральскую зону, а они (королевцы — прим авт.) туда приехали и стали делать свои спектакли — у меня все время было ощущение, что я в бреду нахожусь. Я что-то это знаю... Я-то Мейерхольдом занималась в аспирантуре и уже была включена в его эстетику. Королев оказался учеником профессора Соловьева, а Соловьев оказался сподвижником Мейерхольда. Мейерхольд работал по такой системе, которую я бы узнала сразу. Она была построена на гистрионах, итальянской комедии дель арте. Это была серьезная европейская школа. И я ее знаю

по изучению Студии на Бородинской и вижу ее признаки. Я встретила мейерхольдовскую школу на Урале у группы режиссеров, которые никогда не знали, что они учатся у ученика Мейерхольда, потому что тогда нельзя было произносить студентам фамилию Мейерхольд. Это было затравленное поколение».

⁴ С 1976 по 1981 год Борис Понизовский поставил в Кургане спектакли: «Петроградские воробьи» Б.Ю. Семенова на музыку Александра Кнайфеля (спектакль снимут с репертуара), «Счастливый Пушкин» (по мотивам сказок А.С. Пушкина), «Как выключали ночь» (по мотивам рассказа Р. Брэдбери и микрооперы С.П. Баневича), «Щенок и котенок» (по книге А.И. Введенского), «Ромео и Джульетта» У. Шекспира и «Большая маленькую жизнь» (дипломный спектакль курганской студии) по повести А.П. Гайдара «Мальчиш-Кибальчиш», «Цветик-семицветик» по мотивам сказки В.П. Катаева.

⁵ У студии не было постоянного помещения, и съемные площадки она арендовала на окраинах города.

⁶ Яна Тумина преподает на актерском курсе режиссера Р.В. Кудашова при Санкт-Петербургском Большом театре кукол и факультете театра кукол СПбГАТИ.

⁷ Он разрабатывал на библиотечных карточках и приступал к репетициям спектаклей по «Мимиабам» Герода, «Мрамору» И.А. Бродского, «Анданте» Л. Петрушевской, по пьесам Н. Садур «Замерзли», «Ублюдок», «Лунные волки», «Медее» Еврипида и Сенеки, «Сумидагаве» М. Дзюро, «Копьеносце Гондза» М. Тикамацу, «Ромео и Джульетте» У. Шекспира, «Федре» Ж. Расина, стихотворениям Э. Дикинсон, «Последней ленте Крэппа» С. Беккета, по пьесам О. Юрьева «Мириам» и «Комедия Алькова» и др. Этот «лабораторный» театр Бориса Понизовского не нуждался в перенесении на сцену. Придумывание и фиксация спектакля на карточках и являлись фактом его воплощения.

Список литературы

1. Беседа В.С. Сенькиной с И.П. Уваровой от 15 сентября 2018 года [Аудиозапись беседы]//Частное собрание В.С. Сенькиной. Публикуется с согласия И.П. Уваровой. 10 с.

2. *Понизовский Б.* Автобиография Бориса Понизовского. Рукопись. Личный архив Б.Ю. Понизовского. 30 с.

3. *Кабаков И.И.* 60–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве//Острова Юрия Соболева. Под общ. ред. А.Ю. Романовой,

Г.В. Метеличенко. М.: Московский музей современного искусства, 2014. С. 23–41.

4. Беседа В.С. Сенькиной с Е.В. Вензель от 12 апреля 2015 года [Аудиозапись беседы]// Частное собрание В.С. Сенькиной. Публикуется с согласия Е.В. Вензель. 5 с.

5. *Понизовский Б.* Творческая программа «Театра человека, предмета и куклы». Рукопись. Личный архив Б.Ю. Понизовского. 2 с.

6. Беседа В.С. Сенькиной с Г.В. Викулиной 05 июня 2016 года [Аудиозапись беседы]// Частное собрание В.С. Сенькиной. Публикуется с согласия Г.М. Викулиной. 4 с.

7. *Понизовский Б.* Меня интересует театр, который не устаревает. [Карточка]. Рукопись. Личный архив Б.Ю. Понизовского. 1 с.

8. *Понизовский Б.* Театр — как организм (пример Кабуки) — будет существовать века... [Карточка]. Рукопись. Личный архив Б.Ю. Понизовского. 1 с.

9. *Буткевич М.М.* К игровому театру: В 2 т. / Под общ. ред. А.И. Живовой; сост. О. Ф. Липцын, Л. Н. Новикова, Р. А. Тольская. Т.2. М.: ГИТИС, 2010. 487 с.

10. *Понизовский Б.* В 14 лет я понял, что такое человек// Пять углов. 1992. № 13. С. 3–4.

11. *Понизовский Б.* Мои соображения о лекции Головащенко о Камерном театре. Рукопись. Личный архив Б.Ю. Понизовского. 18 с.

12. *Понизовский Б.* Это техника транса. Рукопись. Личный архив Б.Ю. Понизовского. 6 с.

13. *Понизовский Б.* Программа детской студии «Да-Да-Да». Рукопись. Личный архив Б.Ю. Понизовского. 2 с.

14. Беседа В.С. Сенькиной с Я.М. Туминой от 20 мая 2016 года [Аудиозапись беседы]// Частное собрание В.С. Сенькиной. Публикуется с согласия Я.М. Викулиной. 6 с.

15. *Понизовский Б.* О театре можно писать по-разному. Маш. копия. Личный архив Б.Ю. Понизовского. 11 с.

16. *Батракова С.П.* Пространственное мышление: миф и современное искусство // Мир искусств. СПб.: Искусство, 2001. Вып. 4. С. 269–278.

17. *Понизовский Б.* Заговорение. Рукопись. Личный архив Б.Ю. Понизовского. 4 с.

References

1. *Uvarova I.P.* Interviewed by Senkina V.S. (15th September 2018). (In Russian). 10 p.

2. *Ponizovsky B.Y.* Avtobiografiya Borisa Ponizovskogo [The autobiography of Boris Ponizovsky]. Rukopis [Manuscript]. Lichniy arhiv B.Y. Ponizovskogo [The personal archive of B.Y. Ponizovsky]. 30 p. (In Russian)

3. *Kabakov I.I.* 60-70-e... Zapiski o noefizialnoy gizny v Moskve [60 – 70s... Notes about an unofficial life in Moscow.].//Ostrova Yuria Soboleva [The islands of Yuriy Sobolev]. Pod. obsh. red. A.U. Romanovoy, G.V. Metelichenko. [Ed. text by A. U. Romanova, G. V. Metelichenko]. Moscow, Moscow museum of contemporary art., 2014. pp. 23-41. (In Russian)

4. *Venzel E.V.* Interviewed by Senkina V. (12th April 2015). 5 p. (In Russian)

5. *Ponizovsky B.Y.* Tvorcheskaja programma “Teatra cheloveka, predmeta i kukli” [The creative program of “The theatre of man, object and puppet”]. Rukopis [Manuscript]. Lichniy arhiv B.Y. Ponizovskogo [The personal archive of B.Y. Ponizovsky]. 2 p. (In Russian)

6. *Vikulina G.M.* Interviewed by Senkina V.S. (5th June 2016). 4 p.

7. *Ponizovsky B.Y.* Menia interesuet teatr, kotoriy ne ustarevaet [I am interested in the theatre, which not become obsolete]. /Kartochka [A library card]. / Rukopis [Manuscript]. Lichniy arhiv B.Y. Ponizovskogo [The personal archive of B.Y. Ponizovsky]. 1 p. (In Russian)

8. *Ponizovsky B.Y.* Teatr – kak organism (primer Kabuki) – budet sushchestvovat veka... [A theatre – as organism (for example, Kabuki) – will exist centuries...]. / Kartochka [A library card]. / Rukopis [Manuscript]. – Lichniy arhiv B. Y. Ponizovskogo [The personal archive of B.Y. Ponizovsky]. 1p. (In Russian)

9. *Butkevich M.M.* K igrovomu teatru: v 2h tomah [Towards the Theatre of Play: in two volumes].Pod. obsh. red. A.I. Givovoy, sost. O.F. Lipzin, R.A. Tolskaja. [Ed. text by A. I. Givova, auth. O.F. Lipzin, R.A. Tolskaja]. Moscow, GITIS, 2010. V. 2. 487 p. (In Russian)

10. *Ponizovsky B.Y.* V 14 let ya ponial, chto takoe chelovek [When I was 14, I understood what was a man]. Piatuglov [The five corners]. 1992; 13: 3-4 pp. (In Russian)

11. *Ponizovsky B.Y.* Moi soobragenia o lekcii Golovashchenko o Kamernom teatre [My thoughts about the lecture of Golovashchenko which

was devoted to the Chamber Theatre]. Rukopis [Manuscript]. — Lichniy arhiv B.Y. Ponizovskogo [The personal archive of B.Y. Ponizovsky]. 18 p. (In Russian)

12. *Ponizovsky B.Y.* Eto tehnika transa [It is a technic of trans]. Rukopis [Manuscript]. Lichniy arhiv B.Y. Ponizovskogo [The personal archive of B.Y. Ponizovsky]. 4 p. (In Russian)

13. *Ponizovsky B.Y.* Programma detskoy studii “Da-da-da” [The program of children’s studio “Yes-Yes-Yes”]. Rukopis [Manuscript]. Lichniy arhiv B.Y. Ponizovskogo [The personal archive of B.Y. Ponizovsky]. 2 p. (In Russian)

14. *Tumina Y.M.* Interviewed by Senkina V. S. (20th May 2016). 6 p.

15. *Ponizovsky B.Y.* O teatre mogno pisat po-raznomu [You may write about theatre differently]. Mashinopis [Typewriting]. Lichniy arhiv B.Y. Ponizovskogo [The personal archive of B.Y. Ponizovsky]. 11 p. (In Russian)

16. *Batrakova S.P.* Prostranstvennoe mishlenie: mif I sovremennoe iskusstvo [Spatial thinking: the myth and the contemporary art]. Mi riskusstva [The world of art]. Snt. Petersburg, Iskusstvo Publ., 2001; 4: 268-278 (In Russian)

17. *Ponizovsky B.Y.* Zagovorenie [The hex]. Rukopis [Manuscript]. Lichniy arhiv B. Y. Ponizovskogo [The personal archive of B.Y. Ponizovsky]. 4 p. (In Russian)

Данные об авторе:

Сенькина Вера Сергеевна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова — ВГИК. E-mail: v.senkina@gmail.com

ORCID 0000-0002-2575-3477

Data about the author:

Senkina Vera — PhD in Arts, Senior Lecturer of Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov — VGIK. E-mail: v.senkina@gmail.com

ORCID 0000-0002-2575-3477

Д. Г. Самитов

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

НЕКОММЕРЧЕСКИЙ ТЕАТР КАК ПОЛНОПРАВНЫЙ УЧАСТНИК ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В США

Аннотация: Опыт театральной деятельности в США, в стране, где государственное финансирование ограничено, привело к появлению новых негосударственных источников финансирования, без которых было бы невозможно развитие некоммерческого искусства. На примере некоммерческих театров США исследуется рост коммерциализма и появление новых региональных коллективов по всей стране. Эволюция многих театров приводит к их коммерциализации, опасному для художественного развития явлению, ввиду дефицита финансовых средств или государственной поддержки.

Ключевые слова: некоммерческий, Закон о некоммерческих организациях, «Круг в квадрате», «малые» и художественные театры, региональные театры, офф-офф-Бродвей, Нина Вэнс, «Арена Стейдж».

D. Samitov

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

THE NON-PROFIT THEATRE AS A FULL PARTICIPANT OF PROFESSIONAL ACTIVITIES IN THE USA

Abstract: The experience of theatre activity in the United States, where public funding is limited, has led to the emergence of new non-state sources of funding, without which it would be impossible to develop non-profit art. The growth of commercialism and the emergence of new regional troupes throughout the country and in New York are studied on the example of new ensembles. The evolution of many theatres leads to their commercialization, which is dangerous for artistic development, due to the lack of financial resources or state support.

Key words: non-profit, the Law of non-profit organizations, Circle in the Square, little and art theatres, regional theatres, off-off-Broadway, Nina Vance, Arena Stage.

Новые возможности для некоммерческих театров возникли после того, как в 1951 году в США для обозначения некоммерческих компаний был введен новый статус — «нонпрофит» (англ. nonprofit — неприбыльный). Этот термин стал использоваться для обозначения организаций в области образования, здравоохранения, искусства, не имеющих своей главной целью получение прибыли.

До этого момента некоммерческие театры, подобно коммерческим театрам, официально были отнесены к классу учреждений, приносящих прибыль. Существовал единственный способ регистрации и деятельности частных предприятий — одинаковый и для бродвейских, и для некоммерческих театров. Любой театр мог появиться только в качестве частной компании с необходимым первоначальным капиталом, который могли ему преподнести в виде дара, временно одолжить или же предоставить в кредит под определенные проценты. А затем театры вынуждены были платить соответствующие налоги по финансовым итогам своей деятельности. Чтобы вернуть полученные на время ссуды, некоммерческие коллективы должны были непременно заботиться о собственных доходах или иных источниках пополнения своего бюджета. При этом важно то, что забота о прибыли никогда не являлась определяющей целью их деятельности.

Общий вклад некоммерческого сектора в социально-общественную жизнь страны, бесспорно, велик, что в конечном итоге и определило его жизнеспособность. Однако постоянные профессиональные театры были официально включены в систему некоммерческих организаций США только после принятия закона 1956 года о неприбыльных организациях. Именно тогда было признано наличие социальной миссии у некоммерческих театров, что и позволило рассматривать их по закону, как неприбыльную структуру, имеющую право на дотирование, и неподлежащую налогообложению.

Согласно законодательству США, некоммерческие театры, как и другие неприбыльные организации должны были отвечать следующим четырем характеристикам:

- стремиться к служению общественным целям;

- быть организованными как благотворительные или неприбыльные организации;
- исключить в системе административного управления личную заинтересованность работников в получении собственной финансовой прибыли;
- иметь юридический статус, позволяющий получать благотворительные средства, по которым уже уплачены налоги.

Таким образом, главным условием для придания театральному коллективу статуса некоммерческого оказывалась его заинтересованность прежде всего в творческой значимости результатов своей деятельности. Без сомнения, это очень сложная задача, особенно в условиях отсутствия достаточных финансовых средств.

Итак, некоммерческие театры могли теперь легально переходить в число частных неприбыльных организаций. Статус же nonprofit определил стратегию развития на достижение прежде всего художественных задач коллективов. В последние годы наряду с термином nonprofit для художественных некоммерческих коллективов используется его новый и наиболее верный вариант not-for-profit (не для прибыли), что точнее обозначает суть художественных театров, не имеющих коммерческих целей получения прибыли, но при некоторых условиях получающих доходы и использующих их для постановки спектаклей и своего дальнейшего развития.

Таким образом, к началу 50-х годов XX века движение некоммерческих театров как бы заканчивает свой первый этап возникновения и становления.

Театр «Элли» (Alley Theatre) в городе Хьюстоне был основан в 1947 году, на три года раньше, чем «Арена Стейдж» в Вашингтоне. Но возник он как объединение любителей сценического искусства. Прошли еще долгие и трудные семь лет, прежде чем «Элли» смог претендовать на признание его в качестве профессионального театра. Основательница театра Нина Вэнс начинала свою сценическую деятельность еще у Марго Джонс в «Хьюстон Коммьюнити Плейерз». Когда она решила возобновить театральную деятельность в родном городе, у нее совсем не было денег. Но эту решительную женщину такое обстоятельство не остановило. «Я вырыла

собственными руками этот театр из земли» [1, р. 70], — позднее говорила она. О ранней истории театра подробно рассказывает Дж.У. Зайглер в своей очень содержательной книге «Региональные театры. Революционная сцена», основанной не только на большом материале, почерпнутом из книг и прессы, но и на опыте собственной деятельности в движении региональных театров и личном знакомстве с большинством его деятелей.

3 октября 1947 года, имея в кошельке 2 доллара 14 пенсов, Нина Вэнс приступила к осуществлению своих замыслов по созданию театра Хьюстоне. Она купила 214 почтовых открыток, на каждой из них написала свое обращение и разослала их известным и неизвестным любителям театра и искусств в Хьюстоне. На открытках она написала: «Это начало. Вы хотите, чтобы в Хьюстоне был новый театр? Встречаемся по адресу Мейн, 3617. Приведите друга. В пятницу 7 октября в 8 часов вечера. Нина Вэнс».

Пришло более сотни человек. 37 из них дали по 20 долларов на первый спектакль. После шести недель репетиций показали премьеру. Играли ее десять вечеров. До конца сезона поставили еще пять пьес.

Театр начинался как любительский. Никто не получал никаких денег. Нина Вэнс так определяла деятельность руководимого ею коллектива: «Я полагаю, мы были логическим продолжением движения “малых театров”, мы были антрепризой по принципу “сделай сам”» [2, р. 27]. Очень трудно было со зданием. Разместились в крошечном зале балетной студии на 87 мест. Но и это помещение закрыли пожарные через два года. Пришлось переехать на бывшую фабрику вееров, где устроили зал уже на 230 мест со сценой-ареной в середине. И в этом помещении проработали еще 19 лет, пока не было построено нынешнее здание.

С самого начала деятельности театра «Элли» Нина Вэнс и ее единомышленники выдвинули программу, в которой ратовали за искусство высоких художественных достоинств и демократического содержания, правды жизни в противовес кисло-сладким «семейным» пьесам, обычно ставившимися любителями. Сразу было невозможно обратиться к смелым и

необычным пьесам, поэтому первое время ставили довоенные социальные драмы Л. Хеллман и К. Одетса, перемежая их модными бродвейскими поделками. Но постепенно, не отпугивая зрителей, переходили ко все более социально значительным и художественно необычным произведениям. Например, открытие нового зала на фабрике вееров ознаменовалось постановкой пьесы «Час детей» Л. Хеллман, более чем смелой для пуританской Америки 1949 года.

Тем не менее популярность театра росла. На всех спектаклях была стопроцентная посещаемость. С начала 50-х годов некоторым актерам стали платить деньги. И тут уже можно было думать о переходе в разряд профессионалов. Именно с этого времени история театра начинает поразительно напоминать историю «Арены Стейдж», проходя через те же этапы и трудности.

Когда в 1954 году «Элли» стал профессиональным театром, такой переход сопровождался резким изменением отношения зрителей к театру. Спасти театр могла только «звезда». Решили поставить «Смерть коммивояжера» А. Миллера и обратились к известному актеру А. Деккеру. После этого можно было приглашать и известных региональных режиссеров, хотя главная политика театра по-прежнему определялась Ниной Вэнс.

К своему 30-летию театр пришел очень любимым и уважаемым в городе. Работает он круглогодично. В сезон 1975/76 годов были поставлены известные произведения лучших драматургов XX века: «Вечеринка с коктейлями» Т.С. Элиота, «Юнона и павлин» Ш. О'Кейси, «Чистилище» У. Б. Йетса. Однако из классиков был представлен только А. Чехов, но не одной из главных пьес, а сценкой «О вреде табака». Основную же часть репертуара составляли известные комедии современных американских драматургов и «Индейцы» А. Копита, правда поставленные намного позже своего появления на сцене «Арены Стейдж».

В юбилейный сезон из современных американских произведений были показаны две серьезные пьесы, а основную часть составили творения англичан: от «Вы бы никогда этого не сказали» Б. Шоу и «Кукуруза зеленеет» Э. Уильямса до «Коллекции» Г. Пинтера, «Конца игры» С. Беккета и очеред-

ной комедии А. Эйксборна, очень популярного в Хьюстоне. Все это говорит и о некоторых сдвигах в формировании репертуара, отказе от прежде столь обязательной классики, преобладании комедии, что, впрочем, очень ясно объяснялось переменами в настроении и вкусах абонементных зрителей во времена «нового консерватизма».

К проблеме периодизации послевоенного движения некоммерческих театров впервые подошел С. Литтл в своей обстоятельной истории [3, с. 87]. Он выдвигает концепцию, что некоммерческий театр развивался по пятилетним этапам, но не дает их характеристики, ограничиваясь лишь их выделением и общим названием:

- начальный — 40-е годы;
- официальное признание — первая половина 50-х годов;
- расцвет — середина — вторая половина 50-х годов;
- начинающийся кризис — с начала 60-х годов.

В последующих трудах других исследователей эта периодизация была поддержана и уточнена. Развивая концепцию С. Литтла и используя последующие данные, мы постараемся дать более полную характеристику основных этапов развития движения некоммерческих театров от зарождения до его кризиса.

Безусловно, что каждому этапу, помимо общей направленности движения в целом, присущи свои характерные тенденции и специфические черты. Они, в свою очередь, оказывали влияние на творческие и организационные принципы и статус театров за пределами Бродвея.

Конечно, этапы в истории некоммерческого движения и деятельности рассматриваемых некоммерческих театров после Второй мировой войны условны, но они помогают наиболее глубоко понять и изучить тенденции их развития.

Если считать, что самое зарождение движения произошло в 1946 году, то первый цикл — восстановление, кончается в 1951 году. Как видно из вышеизложенного, этот этап характеризовался не простым возрождением и повторением движения «малых» театров, но обнаружил и ряд новых черт, характерных лишь для послевоенного периода. Можно утверждать, что на этом этапе произошло не только возрождение

движения некоммерческих художественных театров, но свершилось и их профессиональное утверждение.

Конечно, в период создания движения некоммерческих театров это было немногочисленным и малозаметным для широкой публики. Но профессиональные работники сцены уже тогда понимали его значение. Большинство трупп создавалось самими актерами, которые, внося по небольшой сумме денежных средств, снимали театр и оплачивали расходы по постановке спектакля. В те времена чаще всего никто не получал зарплаты, а если и получали, то в размере пяти — максимум десяти долларов в неделю, и то только тогда, когда дела шли хорошо.

Именно в эти годы были созданы такие ставшие впоследствии знаменитыми театры, как «Круг в Квадрате» Х. Кинтеро и Т. Манна, «Ливинг» под руководством Дж. Бека и Дж. Мелайны, а также «Актерская студия» Э. Казана и Л. Страсберга, определившая эстетический климат американского театра послевоенных лет.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать заключение, что произошедшее в первое пятилетие законодательное оформление некоммерческих театров в отношениях с профсоюзами и государственными фискальными службами к началу 50-х годов окончательно утверждает их профессиональный статус, открывает новые перспективы и означает переход в иное состояние и условия их деятельности.

Начинается новый этап деятельности некоммерческих театров: приходит общественное признание.

В мае 1952 года произошло художественное событие, которое послужило переломным моментом в деятельности некоммерческих театров. Этим событием стал небывалый успех постановки пьесы Т. Уильямса «Лето и дым» в некоммерческом театре «Круг в Квадрате». Последствием этого сенсационного успеха стало то, что не только театр «Круг в Квадрате» и его спектакль стали знаменитыми, но все движение некоммерческих театров, дотоле известное в основном узким кругам любителей театрального искусства, отныне стало популярным, превратившись в заметную часть культурной жизни Нью-Йорка.

Многие американские театроведы и театральные критики рассматривают дату постановки «Лета и дыма» как официальное начало движения некоммерческих театров. Даже сам С. Литтл «документальную историю» некоммерческих театров начинает с 1952 года, рассматривая все предыдущее как важную, но все-таки предысторию.

Следует сказать, что хотя, начиная с 1952 года в прессе стали гораздо больше освещать некоммерческие спектакли, точных документальных данных о деятельности этих театров даже в последующий период чрезвычайно мало. Тем не менее на этом этапе создается все больше театральных коллективов, которые обогащают движение.

Это время расцвета влияния «Актерской студии», которая наряду с активной педагогической работой начинает регулярно показывать свои лучшие спектакли на сценах некоммерческих театров. В 1953 году в театре «Де Лис» работает коллектив под руководством Т. Хейден, который в течение сезона при полных аншлагах показывает подготовленные выпускниками «Актерской студии» пять спектаклей. Особым успехом пользовалась постановка пьесы «Конченный человек» К. Уиллингхема, впоследствии перенесенная на Бродвей, где выдержала 158 спектаклей, а затем по ней был снят кинофильм.

1953 год был чрезвычайно щедр на новые антрепризы. В этом году открывается один из самых значительных некоммерческих коллективов — театр «Феникс». В следующем, 1954 году начинает работу Джозеф Папп в Шекспировской театральной мастерской, а также открывается чрезвычайно интересный «Театр Четвертой улицы» Д. Росса, специализирующийся на драматургии Чехова и Ибсена. В сезоне 1954–1955 года некоммерческий театр отважился играть самого Шекспира: две молодежные труппы «Плейерз Театр» («Players Theatre») и «Просцениум Продакшнз» («Proscenium Productions»), состоявшие из выпускников университетских драматических школ, играли шекспировские комедии, и по мнению Э. Бенгли, весьма удачно.

Первая половина 50-х годов в некоммерческом театре — это время количественного и художественного роста коллективов, когда вырабатывается единая школа, складывается ансамбль, определяется направление художественных по-

исков. В некоммерческих театрах в это время преимущественно ставятся либо пьесы уже известных драматургов, не нашедшие адекватной постановки на Бродвее, либо классические произведения.

Популярность некоммерческих спектаклей растет, и со второй половины 50-х годов движение некоммерческих театров вступает в свою третью фазу — расцвет. В это пятилетие происходит его дальнейший весьма значительный количественный рост. В середине 50-х на офф-Бродвее, по данным К. Гринбергера, ставилось 90 постановок. В сезон 1959/60 года деловая газета шоу-бизнеса «Верайети» («Variety») указывала, что на офф-Бродвее уже действовало 30 театров, всего было поставлено 76 спектаклей, а общее количество вложенных денег перевалило за миллион долларов.

Повысился художественный уровень актеров, режиссеров, оформления. Расширился репертуар. В некоммерческих театрах стали ставить новых европейских драматургов: интеллектуальную драму — Сартра, абсурдистов — Жене, Беккета, Ионеско; а затем и Брехта, О'Кейси.

Что еще важнее — появились и новые национальные драматурги, чьи первые шаги были связаны с некоммерческим театром: Э. Олби, М. Шизгал, А. Копит, Д. Гелбер, Д. Ричардсон.

Расширяются жанровые возможности некоммерческого театра — там начинают ставиться мюзиклы — «Трехгрошовая опера» Брехта — Вайля, не сходившая со сцены 15 лет, и еще один долгожитель — «Фантасты», показываемый в течение семи лет.

К концу десятилетия престиж некоммерческого театра вырос настолько, что исследователь Л. Кроненбергер счел возможным объявить его деятельность единственным достижением американского театра за этот период: «В многосторонней деятельности Бродвее в 50-х годах единственным движением, имевшим действительно положительный характер, было, пожалуй, движение, удалившееся от него — движение некоммерческих театров» [4, p. 10].

Постановочный уровень некоммерческих спектаклей теперь не уступает Бродвею, а художественный часто его превосходит. Поэтому популярность некоммерческих постановок

велика, растут доходы. И туда устремляются даже бродвейские продюсеры, которые понимают, что в условиях все время растущих расходов на Бродвее некоммерческая постановка при сложившейся конъюнктуре менее обременительна, и способна дать доход. Сначала пришли продюсеры вроде Р. Барра — не столь крупные и с художественным прошлым, а после его успеха с постановками пьес Олби двинулись и главные, которые приносят с собой бродвейский принцип «одного удара» — постановки «хита». За ними на этот принцип начинают ориентироваться все большее количество некоммерческих постановщиков новой волны.

С другой стороны, многие деятели некоммерческих театров, завоевав славу и известность, покидают их ради более денежных сфер — Бродвея и кино.

Отмечая бесспорный финансовый практицизм Бродвея, нельзя не сказать о его высоком профессионализме в период создания и проката постановки в целом. Менеджмент в коммерческом театре отточен до совершенства — в противном случае это может привести к закрытию предприятия. Получить высокие дивиденды можно лишь при высоком профессионализме всех составляющих элементов постановки, начиная с весьма значительных предварительных финансовых вложений в творческие и постановочные ресурсы будущего спектакля. Не случайно благодаря этому многие бродвейские «хиты» получили не только национальную, но и мировую известность. Среди них «Кабаре», «Отверженные», «Кошки», «42 улица», «Мисс Сайгон», «Призрак оперы», «Чикаго», «Продюсеры» и другие.

Хотя социальные и экономические механизмы, которые в свое время создали Бродвей, работают по-прежнему, но в послевоенный период он во многом изменился. По мере того как в течение лет росла стоимость постановок, Бродвей медленно видоизменялся, ориентируясь на более денежную публику, а Голливуд, радио и телевидение захватили массовые развлечения. Если в начале XX века Бродвей был намного значительнее Голливуда, то в последующие годы он постепенно уступил свои позиции и после Второй мировой войны стал весьма зависим и от Голливуда, и от телевидения, потому

как, только продав свой спектакль в кино или на ТВ, бродвейский продюсер может рассчитывать на высокие дивиденды — главную цель своей деятельности. Хотя все зависит от уровня постановки — даже в начале XXI столетия на примере фильмов «Призрак оперы» и «Продюсеры» можно констатировать, что мировая киноиндустрия не пропустила достижения коммерческой сцены.

Все это приводит к коммерциализации и некоммерческих театров на рубеже 50-х — 60-х годов. И в первой половине нового десятилетия некоммерческий театр, бывший некогда оплотом искусства и творчества, становится «младшим братом» коммерческого Бродвея.

Наступает кризис движения некоммерческих театров. Резко возрастает стоимость постановки спектакля. Как только увеличились финансовые вложения, продюсеры стали осторожнее, избегали сильных по содержанию и форме спектаклей. Некоммерческий театр пошел вниз. Число постановок в год уменьшается более чем наполовину. И что еще более печально, ухудшалось качество пьес — они все более напоминали бродвейские. Коммерческий пресс подчинил себе некоммерческий театр, как бы вернув состояние американского жанра к тому, которое существовало сразу после окончания Второй мировой войны.

Взятые в целом эти четыре этапа после Второй мировой войны составляют целостный цикл театрального движения — от зарождения до кризиса. И повторяют в основных чертах движение «малых театров» от зарождения в 10-е годы до гибели в конце 30-х годов, однако они не являются завершающими.

И новый цикл возрождения некоммерческого театра наступает в конце 60-х: офф-офф-Бродвей — движение некоммерческих театров точно так же, как и в предыдущих циклах отталкивается от коммерциализированных структур Бродвея и офф-Бродвея и выдвигает старые, но вечно живые лозунги театра как искусства и театра — общественной службы, правда, окрашенные в новые, бунтарские цвета, соответствующие политической атмосфере своего времени.

Однако были и характерные различия. Движение некоммерческих театров 40 — 60-х годов отличалось от поколения те-

атров «Провинстауна», «Гилда» и «Группа» тем, что оно не выдвинуло ни новых направлений, ни новых драматургов, равных О'Нилу. Разумеется, послевоенное поколение «Лета и дыма» открыло дверь новым театральным идеям и тематике, которые отвергались на Бродвее. Ситуация складывалась таким образом, что бродвейские театры в этот период практически отказались от постановок серьезных спектаклей, предоставив эту функцию некоммерческим театрам Нью-Йорка. Как подчеркивает Р. Брустейн, после Второй мировой войны в течение десяти с лишним лет «некоммерческий театр оставался важнейшим источником, питавшим лишенную жизненных сил американскую сцену» [5, р. 21].

Если «малые театры» 20-х годов имели свою миссию — ввести в американский театр все то новое и лучшее, чего достигли европейские театры, утвердить на сцене реализм и экспрессионизм, а театры 30-х годов несли свои социальные задачи, то движение некоммерческих театров 40–50-х ни таких общих, ни общественных задач не имело. О достижениях европейского сценического искусства послевоенное поколение узнало еще в колледжах, а в условиях маккартизма подавляющее большинство американцев скептически относилось к самой идее какой-либо социальной реформы.

Известный театральный исследователь Ф. Фергюссон справедливо полагает, что движение некоммерческих театров после Второй мировой войны не привело к появлению больших драматургов, кроме Олби, потому что оно не несло с собой какой-то новой большой общественной идеи. Главное внимание этого движения сосредоточилось на совершенствовании форм и методов сценического психологического реализма, в то время как в драматургии это уже было достигнуто такими мастерами национальной драмы как Ю. О'Нил, Т. Уайлдер, Т. Уильямс, А. Миллер. Поэтому наибольшие достижения движения некоммерческих театров лежали в области подготовки нового поколения актеров и режиссеров, совершенствовании национальной актерской школы психологического театра. Значительны также и усилия в отношении дальнейшей разработки и усовершенствования организационных форм некоммерческих театральных кол-

лективов в условиях отсутствия государственного театра и господства коммерческой системы в стране.

Итак, движение некоммерческих театров продолжало и развивало идеи «малых» и художественных театров 10–30-х годов, а своим кризисом предопределяло новый цикл возрождения движения некоммерческого театра, который наступает в середине 60-х годов. Деятельность некоммерческих театров, прошедших четыре этапа развития, составляющих целостный цикл единого театрального движения, была составной частью общего процесса эволюции американских художественных театров XX века.

С массовым появлением и развитием региональных театров США после 60–70-х годов XX века начинается новый расцвет некоммерческого театра — «пятый этап». Появление новых театров в Сан-Франциско, Лос-Анджелесе, Чикаго, Сиэтле, Вашингтоне и многих других городах страны ознаменовало новый этап развития репертуарных коллективов Америки. Главное в них — необходимость постоянного генерирования художественных идей, дающего развитие творческому процессу.

Американские исследователи считают, что период зарождения движения региональных профессиональных театров приходится на начало 1960-х годов. Знаменитый театр «Арена Стейдж» стал предшественником этого регионального явления и, в свою очередь, развивал идеи малых и художественных театров.

15 лет «Арена Стейдж» жила в основном только на доходы от продажи билетов. И через пять лет у них было в начале сезона 25 тысяч долларов — даже больше, чем при открытии театра. Но это стоило непрерывной, безостановочной ежедневной работы, когда пьеса следовала за пьесой, успех — за провалом, когда за эти годы было поставлено 55 спектаклей. В 1955 году обветшавшее здание было закрыто, и пришлось искать новую сценическую площадку. Обосновались в здании бывшего пивного завода. В этом уютном прибежище зал был уже на 500 мест. Здесь «Арена Стейдж» провела следующие пять лет. Работать стало экономически эффективнее, так как большая вместимость зала существенно повысила доходы от кассы театра.

Через два года театральный коллектив получил статус некоммерческого предприятия, что, конечно, облегчило финансовое положение. Но еще долгих восемь лет «Арене Стейдж» в ее развитии предстояло рассчитывать только на сборы от продажи билетов.

Вскоре стало известно, что помещение, в котором располагался театр, должно быть снесено. Снова возникла проблема нового помещения. Руководители театра, заручившись поддержкой Фонда Форда, решили строить собственное здание. В его проектировании участвовала и Зельда Фичендлер.

Первый в стране профессиональный театр со сценой-ареной был открыт в 1961 году. Обратившись в начале своей деятельности к сцене-арене вынужденно, Зельда Фичендлер полюбила ее лаконичность, динамичность, современность и близость к зрителю. Расположенный в центре зала четырехугольник сцены со всех четырех сторон окружают 827 мест для зрителей, при необходимости один из секторов зрительного зала можно было частично или полностью убрать.

Через 10 лет к этому залу присоединился новый Зал Кригера (Krieger Hall) на 514 мест, построенный по совершенно другому принципу: веерообразный зрительный зал имел трансформируемую сцену обычного типа с задником. Строительство было закончено лишь после того, как были открыты в 1976 году еще два небольших зала: «Старая бочка» (The Old Vat Room), предназначенное для музыкальных спектаклей кабаре на 180 мест, и сценическая мастерская с трансформируемой сценой и залом на 130 зрителей для экспериментальных работ.

В «Арене Стейдж» строго выдерживались принципы художественного театра: высокий уровень репертуара, постоянная труппа, хотя и очень небольшая, диалог со зрителем. Репертуар всегда строился в соответствии с требованиями исходной программы. Во-первых, классика, известная и редко появляющаяся на сцене, во-вторых, новая драма и оригинальные пьесы, написанные современниками. Зельда Фичендлер считала, что только постановка новейших пьес, собственные репертуарные открытия смогут удержать ее театр от скатывания к провинциализму, сделают настоящим художественным центром города и всего региона. В «Арене

Стейдж» никогда не появлялись откровенно коммерческие поделки, хотя вашингтонская публика не отличалась утонченностью вкусов, и для многих театр довольно долго означал бродвейский боевик.

Нужно было менять вкусы зрителей, и это театр последовательно проделывал, несмотря на трудности и сопротивление. Вашингтон, как столица государства, имел свои преимущества и свои дополнительные трудности. С одной стороны, в городе было много людей с большими доходами: государственные служащие, конгрессмены, сенаторы, дипломатический корпус. Но все это население часто менялось и не могло составлять постоянную основу зрительского контингента. С другой стороны, в Вашингтоне очень велика прослойка постоянных черных жителей, но их образование мешало им любить и понимать классику. И в таких условиях театр неутомимо работал, расширял подписку на абонементы, увеличивал зрительскую аудиторию.

«Арена Стейдж» развивалась быстрее, чем другие региональные театры благодаря мудрой и длительной работе своего руководства, его способности предвидеть трудности и умению вовремя и правильно решать художественные и организационные задачи. Зельда Фичендлер, занимая должности художественного руководителя или директора-продюсера, твердо вела свой театр, имея возможность опереться на полное понимание и единомыслие директора-распорядителя Томаса Фичендлера, который вскоре целиком посвятил себя работе во все растущем коллективе, когда многое приходилось делать заново, ибо не было готовых организационных форм и образцов.

Определение социально-культурной роли театров «Арена Стейдж» в Вашингтоне, Театра Линкольн-центра в Нью-Йорке, театра «Гатри» в Миннеаполисе и многих других становится важной задачей, тем более их эволюция вписалась в театральный процесс Америки и является его неотъемлемой частью в настоящее время.

Список литературы
References

1. *Novick J.* Beyond Broadway. The Quest for Permanent Theatre. N.Y, 1968.
2. *Zeigler J.W.* Regional Theater: the revolutionary stage. Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1973.
3. *Little S. W.* Off-Broadway. In: The Prophetic Theatre. N.Y, Coward, McCann & Geoghegan, 1972.
4. Theatre Arts Magazine by editor Edith Isaacs, January 1960.
5. *Brustein R.* Off Broadway's Trials and Triumph. The New Republic; 1961; March 6.

Данные об авторе:

Самитов Дмитрий Геннадьевич – кандидат социологических наук, доцент Российского института театрального искусства – ГИТИС. E-mail: dmitrysamitov@aol.com
ORCID 0000-0003-0593-7540

Data about the author:

Samitov Dmitry – PhD in Sociology, associate professor, Russian Institute of Theatre Arts – GITIS. E-mail: dmitrysamitov@aol.com
ORCID 0000-0003-0593-7540

А.Н. Зорин, В.С. Огурцова

*Саратовский национальный исследовательский
государственный университет им. Н. Г. Чернышевского,
Саратов, Россия*

ЭКОЛОГИЯ ТЕАТРА. ГЛОБАЛЬНОЕ ПОТЕПЛЕНИЕ НА ЛЮБИТЕЛЬСКОЙ СЦЕНЕ

Аннотация: Проблема изучения любительского театра — открытая тема для мировой и отечественной искусствоведческой науки и сценической практики. В статье обсуждаются положения недавно вышедшего в издательстве Pallgrave Macmillan исследования британских ученых Хелен Николсон, Надин Хордсворд и Джейн Миллинг «Экология любительского театра», посвященного перспективам и потенциалу одной из самых массовых форм театрального искусства.

Ключевые слова: любительский театр, театральная культура, непрофессиональная сцена, дилетантизм, любительское искусство, досуг.

A. Zorin, V. Ogourtsova

*Saratov State National Research University n.a. N.G.Chernishevskiy,
Saratov, Russia*

ECOLOGIES OF THEATER. GLOBAL WARMING ON THE AMATEUR SCENE

Abstract: Studying amateur theater is an open topic for the world and national scholars of art criticism and stage practice. The article discusses the key points of the recent study provided by British scholars Helen Nicholson, Nadine Holdsworth and Jane Milling, "The Ecologies of Amateur Theatre" published by Pallgrave Macmillan, UK, is devoted to the perspectives and potential of one of the most popular forms of theater art.

Key words: amateur theater, theater culture, non-professional stage, dilettantism, amateur art, leisure.

Недавно вышедшее в британском издательстве Pallgrave Macmillan исследование британских ученых Хелен Николсон, Надин Хордсворд и Джейн Миллинг «Экология любительского театра» [1], посвященное утверждению тотальных возможностей любительской сцены, позволило вернуться к серьезному разговору о потенциале самой массовой и демократичной формы бытия театрального искусства и вместе с тем убедительно доказало его колоссальную перспективность в связи с грядущими антропологическими переменами — в ситуации обретения человеком творческой самодостаточности и свободы на фоне кибернетического и технологического прорыва в технике.

Проблема изучения любительского театра — открытая тема для мировой и отечественной искусствоведческой науки и сценической практики. Она все время существует то в пространстве маргинальных, то в авангарде социокультурных исследований. Недавние публикации группы исследователей лаборатории будущего театра (ГИТИС) показали, что отечественная социология культуры не имеет точных данных о численности театров России, и на основе новых методов подсчета продемонстрировали значительный рост сценических площадок в нашей стране. Это оказалось неожиданным на фоне данных государственных культурных институтов и опыта отечественной искусствоведческой науки. И позволило констатировать наличие процессов скрытого динамического развития театральной культуры России [2, с. 147–149].

В постсоветском пространстве любительский театр продолжал ассоциироваться с плановой, строго регламентированной формой советского досуга. Вместе с тем сохранял свое уникальное достоинство — колоссальную массовость, дающую возможность раскрывать не только творческие интенции. Именно эта массовость создала трудность оценки явления, поскольку всегда была необходимость разделять полноценный любительский театр и самодеятельность.

Расхожий образ любительского советского театра особенно ярко ассоциирован с темами знаменитого фильма Эльдара Рязанова «Берегись автомобиля» и ироничными футурологическими монологами комического героя Евгения

Евстигнеева из фильма, характеризующими такой тип театра как своего рода пробную модель будущего коммунистического общества (в контексте фильма — антиутопическую): «Есть мнение, что народные театры вскоре вытеснят, наконец, театры профессиональные! И это правильно! Актер, не получающий зарплаты, будет играть с большим вдохновением».

Кинолента Эльдара Рязанова предельно точно зафиксировала возможности любительского театра того времени и вообще сцены как идеального средства воспитания человека и гражданина. Неприметный клерк Юрий Деточкин — Гамлет на сцене и мастер-угонщик в жизни, идеальный киногерой — Зорро и Фантомас, вершащий свой неотвратимый справедливый суд. Диалектика его отношений с театром открывает возможность опробовать в игре несколько социальных поведенческих моделей — обвинителя и обвиняемого, что открывает путь к сочувствию и взаимопониманию героев, открытому диалогу о силе и слабости закона — собственно, к эффекту воздействия высокой трагедии (неслучаен выбор на главную роль Иннокентия Смоктуновского, сыгравшего к этому времени князя Мышкина в великом спектакле Г. Товстоногова и Гамлета в одноименном фильме Г. Козинцева).

Непримиримый антагонизм Максима Подберезовикова и Юрия Деточкина в момент игры в шекспировской сцене прокладывает путь к открытому социальному диалогу, минуя их противоположные социальные позиции — стража порядка и робин-гуда. В поединке Гамлета и Лаэрта подчеркивается равноценность их позиции борцов за справедливость. Пространство любительского театра открывает возможности полноценных антагонистических отношений, когда переосмысленные конфликты приводят к поиску существования людей разных взглядов, но обладающих едиными представлениями об основных ценностных категориях. Модель идеального любительского театра лежат в основе идеи «бедного театра» Ежи Гротовского.

Благодаря масштабным искусствоведческим исследованиям мы имеем возможность представить масштабность роли театра любительского, «охотничьего» (театр «охотников» до искусства) «демократического» (в терминах отечественной

науки середины XX века) в становлении отечественной культуры XVIII века. Этот театр находился на стыке народного и светского искусства, фольклора и литературы. Именно в таком типе театра, где соседствовали все мыслимые и немислимые, старые и новые стили, где разнородные аллегорические фигуры смешивали мифологические пласты аж до создания художественной «какофонии» (М.П. Одесский), «вырвалась на свободу ранее сдерживаемая театральность, чтобы полностью реализоваться в последней трети XVIII, а окончательно «завоевания» театра «охотников» скажутся позднее, уже в XIX веке» [3, с. 429] — они отразятся на принципах народной драмы в традиции Гоголя и Островского.

По мнению авторов фундаментальной монографии, «любительский театр — часть экологии современного театрального общества» [1, р. 26]. В зарубежных исследованиях он также зачастую остается малозаметным в контексте общего театрального дела, в популярной и массовой культуре. Тем важнее «раскрыть парадокс любительского театра для критического осмысления, чтобы понять, как история непрофессиональной сцены отражается в формировании картины реальности. Цель книги, как определяют авторы — проанализировать вклад, который вносит любительский театр в современную культурную экономику. И проливает свет на важность его творческих практик» [там же, р. 28]. Опираясь на определение Кершау, что «театральная экология — это способы проявления театральности, которые развиваются как экосистема» [4, р. 16], они понимают экологию любительского театра как принципиальную форму существования всей актуальной культуры, организующей потенциальные векторы сценической коммуникации.

Развитие любительского театра связано с эволюцией любительского театрального движения. При этом важна роль организаций, создающих любительские театры на своей основе.

В книге прописывается степень влияния любительских театров на формирование культурного ландшафта Англии и всего мира. Британские исследователи приходят к выводу, что любительские театры генетически связаны с национальной

профессиональной культурой сцены. Однако правила любительского театра универсальны для всего мира — они одинаково функционируют в каждой культуре, его формы соотносимы с природой фольклорных форм/жанров, схожих во всех ментальных вариантах искусства.

Любительский театр демонстрирует смещение представления о ценностях в зависимости от культурной политики каждой ментальности. Он зачастую воспринимается как своего рода довесок профессионального театра, хотя является неотъемлемой частью триады театрального бытия — государственные, коммерческие и любительские/домашние театры.

Ориентация в начале XX века на формирование идеального Национального театра Британской театральной ассоциацией (British Drama League) отражала стремление освободить театр от сугубо коммерческой составляющей, сделать его выразителем идей самых разных социальных слоев. Идеальный образ подлинно национальной сцены должен был отражать дух любительского театра — ибо у него нет коммерчески ориентированной эксплуатации примитивных потребностей публики. В истинной драме должен был царить дух серьезности, воспитывающий у человека чувство гражданской ответственности, взаимопонимания и нацеливающий на общее решение самых разных социальных проблем. Однако сразу обнаружилось, что аудитория оказалась совсем не той, на которую рассчитывали теоретики. Пьесы из жизни простых людей имели буржуазную аудиторию, а у представителей социальных низов — рабочих, служащих, домохозяек — элементарно не было времени, чтобы входить в новую атмосферу театральной жизни. В результате необходимо было менять репертуарную политику. Тогда и появилась знаменитая плеяда британских драматургов, в частности — Бернард Шоу и Джон Голсуорси.

Репертуар разных любительских театров позволяет выявить универсальные закономерности выбора пьес: он неизбежно связан с репертуаром национальных театров, тем самым определяя степень вовлеченности любительских театральных сообществ в широкую культурную экологию.

Хронотоп любительского театра отражает культурное здоровье общества. Театры лондонских пригородов и новых городов рассказывают о людях, вынужденных проводить все свое время на окраинах — изолированно от театральных центров. Если профессиональное сценическое искусство не имеет, как правило, строго направленной структуры аудитории (оставляя в стороне характеристики буржуазного искусства) и изначально направлено на всеохватность горизонтов ожидания публики, то любительский театр неотделим от локального социума, он является порождением и отражением мира своего строго ограниченного социального пространства и выражает интересы и настроения локального круга людей.

Любительский театр всегда рождается на соединении труда и отдыха. Его идеальное проявление — театры, созданные на рабочих местах, рожденные духом рабочих обществ. Интересно то, как они отражают разные виды, ритмы и формы труда, при этом артисты тратят на это свое свободное время.

Создание любительского театра рассматривается британскими исследователями как универсальный процесс превращения индивидуального импульса творчества в активное социальное действие, в активный публичный перформанс, обращенный к широкой публике. Такой театр не примеряется к вкусам породившего его общества, а сам структурирует это общество вокруг себя.

Любительский театр, безусловно, имеет свое наследие и стратегию следования традиции. В книге анализируется, как эти традиции в процессе освоения их любительским театром трансформируются — травестируются или гиперболизируются — и формируют новое отношение к драматургическому материалу и способу его публичной подачи.

Одна из причин, по которой любительский театр ставится гораздо ниже, чем профессиональный, заключается в том, что он находится за пределами «культурного рынка». Джон Холден в исследовании «Экология культуры» ввел термин «культурной экологии», который более важен, чем культурная экономика [1, р. 26]. В своей работе он рассмат-

ривает финансируемый государством театр, коммерческий театр и то, что он называет «домашним» театром. «Домашний» здесь становится синонимом «невыгодного», не имеющего культурного эффекта и перспективы. Но как только театр становится выразителем позиций определенного круга лиц, сообществ, маленьких городов, как только он начинает продавать билеты на свои представления — он становится полноправной частью культурной экономики. Любительские театры вносят большой вклад в инфраструктуру своих городков, окраин, деревень, поселений. Театральные труппы снимают помещения для репетиций, театры и галереи для спектаклей.

Британское любительское театральное движение, конечно, не существовало изолированно. Одновременно развивалось такое же движение в других странах. И репертуары у них совпадали. В 1952 году была создана Международная ассоциация любительских театров, подтвердившая тем самым их единство. По мысли исследователя социальных креативных пространств Чарльза Тейлора, «любительский театр — это общее понимание, которое делает возможным общие действия» [ibid., p. 60].

Подробно разбирая репертуар любительских театров, британские исследователи приводят цифры, согласно которым по приблизительным подсчетам в Британии ставится ежегодно около 100 тысяч любительских постановок. Не все любительские театры имеют уникальный репертуар, но все же очевидны некоторые тенденции. К примеру, в среднем 42 % пьес для любительского театра написаны женщинами, это в несколько раз больше, чем для профессионального театра. Идея национального театрального репертуара сложна, поскольку он должен балансировать между желанием ставить сложные пьесы и недостатком возможности для их воплощения, а также сложностью восприятия их публикой [ibid., p. 70].

Еще одна сложность — права на постановки и на пьесы — не все могут позволить себе их купить. В 2012 году вышел закон об упрощении процедуры получения прав на пьесы для любительских театров, что значительно повысило процент по-

становок самых именитых драматургов. Любительские театры часто экспериментируют с жанром. Это один из способов не получать права на постановку вовсе. Кроме того, многие пьесы для них пишутся специально либо авторами, либо самими участниками труппы, исходя из реалий того региона, того города или поселка, где этот театр обитает.

Любительский театр существует не просто как объект культуры, но и как субъект, ее создающий. Эта функция любительского театра довольно часто остается в тени больших братьев. В 2016 году в Британии была издана Белая книга о культуре, в которой не было ни слова сказано о любительском театре. Говорится о необходимости вовлечения разных слоев населения, мигрантов, беженцев в культурную жизнь общества, однако на волонтерских началах. Тогда как любительский театр не может быть волонтерским. Дело не в наличии/отсутствии таланта, а в том, что человек со стороны не может стать частью местного сообщества, которое создает театр. Именно поэтому можно говорить о том, что любительский театр сам формирует место, среду вокруг себя, так как строится только теми, кто действительно понимает свое общество. Если профессиональные театры занимаются развитием места, то любительские именно его созданием.

Любительский театр всегда отражает настроение, увлечения, нравы сообщества, которое его создает. В разделе «Архитектура удовольствия» (Лефевбре) подчеркнуто, что «радость рождается не в таких пространствах, как зал, комната, стадион, здание, не в местах, которые выполняют функции, а в моментах, встречах, дружбах, фестивалях, пьесах, играх...» [ibid., p. 137]. С этим любительский театр справляется лучше профессионального, потому что у него изначально может и не быть своего здания, все строится на эмоциях.

Ключевыми для исследования британцев становятся понятия «свободного времени» и «работы», на их взаимодействии возникает понятие «любительского искусства». В начале XX века любительский труд во многом ассоциировался с дилетантизмом. С одной стороны, для низших сословий участие в любительском театре было возможностью отдохнуть от тяжелой работы, а для аристократов — зани-

маться любимым делом, не становясь при этом профессионалом, то есть не рискуя получить осуждение своей семьи. Отчасти такое восприятие любительского театра существует и сейчас: он считается «отражением культуры излишеств», в которой «неиспользованное время трансформируется в безвредные развлечения».

С одной стороны, игра в любительском театре — это труд, а с другой — труд каждого члена сообщества, коллектива (фабрики, завода, школы) может быть отражен в постановках этого самого театра. Живость и естественность любительских постановок в том, что в них невозможно отделить время от места действия и от участников этого действия. Концепция «свободного времени» — это то, что отличает любительский театр от других рабочих практик. Такой театр — это модель утопического общества, в котором весь труд воспринимается и осуществляется как хобби, развлечение, любимое занятие. Теодор Адорно пишет в эссе «Свободное время»: «Любительское творчество характеризует время, в котором труд и воображение и удовольствие не совместимы, поэтому человек находит лазейку для раскрытия своего внутреннего потенциала, возможностей воображения в любительском творчестве» [ibid., p. 162]. Труд в том виде, в каком он существовал в начале века, отразился на любительском театре в том смысле, что участники театральной труппы (они же члены коллектива) были более сплочены. Теперь же, когда у каждого человека большой выбор возможностей для работы и человек не так привязан к своему рабочему месту и рабочей атмосфере, сохранять свою сплоченность, идентичность любительскому театру гораздо сложнее.

Любительский театр создается на базе какого-то сообщества, это неперемutable условие, но в то же время его правила и влияние распространяется на более широкий круг людей, что делает театральные постановки универсальными и помогает создавать новое, лучшее общество. Любительский театр строится на взаимодействии, взаимопроникновении и участии людей в едином пространстве и несет в себе символ того, как их собственные действия могут конструировать и создавать новые реалии.

Три главных компонента любительского театра — творчество, умение и способности. В любительском театре могут играть люди, которые имеют профессиональное образование. Также любительский театр может участвовать в фестивалях наряду с профессиональными театрами. Процесс создания любительской постановки нужно воспринимать всерьез, тогда становится очевидным, что все вкладывают в это не только свою энергию и время, но и свои таланты и способности, а также пытаются их развивать. Они пытаются создать что-то необычное зачастую из подручных средств.

Любительские театры используют для постановок заброшенные здания в своих городках, поселках, вкладывают деньги в их ремонт или любые усовершенствования, тем самым превращая их в новые достопримечательности, культурные объекты. История предприятий, сообществ сохраняется в нематериальном виде, в виде спектаклей, которые эту историю воспроизводят или отражают. Особенность подобной «любительской» ментальности заключается в желании сохранить важность какой-либо истории, которая в противном случае забудется. Любительские театры пишут своего рода «биографию вещей». В процессе постановок также создаются новые традиции и ритуалы.

Любительский театр — это синоним творчества. Что с ним происходит сейчас?

Во-первых, он — главный соперник профессионального театра в его попытках отразить социальную действительность.

Во-вторых, он отражает прошлое.

И, в-третьих, это еще и синоним счастья, самореализации, возможности для человека каждый день быть в творчестве, создаваемом самим собой. Если раньше любительский театр был чем-то маргинальным, то теперь он очень близок к тому, чтобы занять свою позицию на равных с профессиональным. Тем более что история многих любительских театров гораздо длиннее.

Список литературы

1. *Nicholson H., Holdsworth N., Milling J.* The Ecologies of Amateur Theatre. L., Pallgrave Macmillan, 2018. 343 p.
2. *Заславский Г. А., Иванов О. В., Чернов А. Г.* Перепись российских театров: Исследовательские подходы и основные результаты//Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018. № 3. С. 131–151.
3. *Софронова Л. А.* Российский феатрон: Московский любительский театр XVIII в. М.: Индрик, 2007. 448 с.
4. *Kershaw B.* Theatre ecologies: Environments and Performance Events / Cambridge: Cambridge Iniversity Press. 353 p.

References

1. *Nicholson H., Holdsworth N., Milling J.* The Ecologies of Amateur Theatre. L., Pallgrave Macmillan, 2018. 343 p.
2. *Zaslavskij G.A., Ivanov O.V., Chernov A.G.* Perepis' rossijskih teatrov: Issledovatel'skie podhody i osnov-nye rezul'taty // Teatr. Zpivopis'. Kino. Muzyka [Census of Russian Theaters: Research Approaches and Main Results//Theater. Painting, Movie. Music]. 2018; 3: 131–151.
3. *Sofronova L.A.* Rossijskij featron: Moskovskij lyubitel'skij teatr XVIII s. [Russian Theatron: Moscow Amateur Theater of the 18th Century] Moscow, Indrik, 2007. 448 с.
4. *Kershaw B.* Theatre ecologies: Environments and Performance Events / Cambridge: Cambridge Iniversity Press. 353 p.

Данные об авторах:

Зорин Артем Николаевич – доктор филологических наук, профессор кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского, профессор кафедры мастерства актера Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова. E-mail: art-zorin@yandex.ru

ORCID 0000-0002-2342-4039

Огурцова Валерия Сергеевна – аспирант кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского национального исследо-

вательского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского.
E-mail: lera.ogourtsva@gmail.com
ORCID 0000-0002-3294-3586

Data about authors:

Zorin Artem – Dr.habil in philology, Professor of Literature Criticism and Journalism department in Saratov State National Research University n.a. N.G. Chernishevsky, Profeseor of Actors department of the Saratov State Conservatory n.a. L.V. Sobinov. E -mail: art-zorin@yandex.ru
ORCID 0000-0002-2342-4039

Ogourtsova Valeria – Postgraduate student of of Literature Criticism and Journalism department in Saratov State National Research University n.a. N.G. Chernishevsky. E-mail: lera.ogourtsva@gmail.com
ORCID 0000-0002-3294-3586

М. Сайто, В. А. Нижельской

Академия научного исследования танца,

Токио, Япония;

НИИ нормальной физиологии им. П.К. Анохина,

Москва, Россия

**МОСКВА-ТОКИО, ГИТИС – DSA.
ИТОГИ ГОДА ЯПОНИИ В РОССИИ**

Аннотация: В прошлом году в рамках Международного культурного форума между Академией научного исследования танца Японии DSA и ГИТИСом было заключено соглашение о сотрудничестве. В августе этого года состоялся первый мастер-класс доцента балетмейстерского факультета ГИТИСа, заслуженной артистки РФ Елены Андриенко для учеников и педагогов академии DSA. Мероприятие имело заметный резонанс в Токио, собрав более 80 участников разных возрастов и разного профессионального уровня.

Этот проект особо актуален, поскольку 2018 год – год перекрестного сотрудничества и дружбы Японии и России.

Ключевые слова: международное сотрудничество, балет, Япония, Россия.

M. Saito, V. Nizhelskoy

Dance Science Academy,

Tokyo, Japan

P.K. Anohin Russian State Institute of Normal Physiology,

Moscow, Russia

**MOSCOW – TOKYO, GITIS – DSA.
RESULTS OF THE YEAR OF JAPAN IN RUSSIA**

Abstract: Last year, within the framework of the International Cultural Forum between the Dance Science of Japan Academy and GITIS, a cooperation agreement was concluded. In August of this year, the first master-class was provided by an associate professor of the ballet-master's

department of GITIS Elena Andrienko for students and teachers of the DSA Academy. The event had a noticeable resonance in Tokyo and gathered more than 80 participants of different ages and different professional levels. This project is particularly relevant, since 2018 is the year of cross-cooperation and friendship between Japan and Russia.

Key words: international cooperation, ballet, Japan, Russia

2018 год стал годом перекрестного сотрудничества и дружбы между Россией и Японией. Результатом было множество культурных мероприятий, гастролей, открывающих широкие перспективы для взаимодействия двух стран в разных областях искусства. ГИТИС не остался в стороне от такого важного события и принял в нем активное участие, реализовав программу педагогического обмена на балетмейстерском факультете и факультете музыкального театра.

В апреле факультет музыкального театра распахнул свои двери для мастер-класса японской певицы Арамаки Саюри.

В рамках официальной программы Года Японии в России г-жа Арамаки приехала в Москву со своими сольными концертами, которые с успехом прошли на сцене Дома романса.



Певица
Саюри Арамаки
на мастер-классе
в ГИТИСе

В плотном графике певица нашла время, чтобы посетить музыкальный факультет ГИТИСа и познакомить студентов и педагогов с особенностями традиционной японской музыки. Оказалось, что запись музыки в древней Японии кардинально отличается от общепринятой системы европейской записи нот, что обусловлено особым восприятием мира, музыки и преобладанием созерцательных акцентов и описаний явлений природы в сюжетах песен.

После лекции г-жа Арамаки продемонстрировала возможности сольного пения, после чего участники мастер-класса попытались разобраться в особенностях нескольких песен и попробовали собственные силы в их сольном исполнении.

Проекту присвоен статус участника официальной программы Года Японии в России.

Еще один не менее важный и уникальный проект имеет более длинную предысторию и перспективы на будущее.

В ноябре 2017 года в Санкт-Петербурге в рамках программы VI Международного культурного форума было подписано соглашение о сотрудничестве Академии научного исследования танца Японии DSA и Российского института театрального искусства (ГИТИС). Начало реализации соглашения было положено организацией мастер-классов и семинаров программы «Изучение методики балета А. Я. Вагановой» в августе 2018 года в Токио, что явилось первым этапом сотрудничества между Академией DSA и ГИТИСом.

На данный момент число занимающихся балетом в Японии составляет около 400 тысяч человек, число балетных школ и студий превышает 4600. И можно сказать, что число увлеченных балетом в Стране восходящего солнца неуклонно продолжает расти.

Балет в Японии близок и детям, и взрослым — многим возрастным категориям. Цели обучения балету разные и зависят от категории учащихся. В основном это, конечно, дети, а также те, кто стремится к участию в танцевальных конкурсах и профессионально занимается сценическим искусством.

Самые распространенные категории занимающихся — взрослые и пожилые люди. Любители балета пожилого воз-

раста — это особенность Японии, там есть целые балетные школы для этой социальной группы.

Именно любительский балет — та почва, которая поддерживает успешное состояние рынка балета в Японии. Однако там нет общей базы для обучения и воспитания педагогов балета. Ситуация усугубляется тем, что многие педагоги в своей работе опираются исключительно на собственный локальный танцевальный опыт и желание преподавать. По данным научно-исследовательских проектов частного университета «Общенациональный обзор образования балета» (2015–2019), почти 80 % преподавателей балета не имеют педагогической квалификации.

Исходя из такой ситуации, в 2016 году была основана Научно-исследовательская Академия танца Японии DSA. У Академии три основных направления деятельности: сбор и обмен информацией, воспитание танцоров и обучение педагогов.

Здесь проводятся лекции, семинары для танцоров и балетных педагогов, занятия по танцевально-ориентированной медицине и культуре танца. В год — более 40 мероприятий, в которых уже приняло участие свыше 2 тысяч человек.

В учебной программе DSA есть три области: наука, культура, техника и практика балета. И программы каждого курса варьируются от начального уровня до продвинутого. Академия рассматривает балет и танец с научной точки зрения, обучение происходит во взаимосвязи теории и практики. Такой подход впервые применили в Стране восходящего солнца.



Подписание
Соглашения
о сотрудничестве.
Ректор ГИТИСа
Григорий
Заславский
и президент
Академии DSA
Ман-нами Сайто

На Культурном форуме 2017 года в Санкт-Петербурге DSA заключила с ГИТИСом Соглашение о стратегическом сотрудничестве. Обе организации признали важную роль культурного сотрудничества между Японией и Россией и договорились о разработке совместных программ по обмену кадрами и созданию взаимных образовательных возможностей.

Основные тезисы Соглашения о стратегическом сотрудничестве:

- содействовать обмену и сотрудничеству между партнерами;
- создание взаимовыгодных образовательных и учебных возможностей;
- разработка и развитие программ сотрудничества.

Основываясь на этом Соглашении, в качестве первого совместного проекта между двумя организациями в 2018 году были проведены обучающие семинары по методике А.Я. Вагановой. Первыми объектами обучения стали популярные категории учащихся: дети, подростки, взрослые. Также были организованы занятия «Основы метода А. Я. Вагановой» для педагогов балета у детей.

Ведущим семинаров была приглашена доцент ГИТИСа, заслуженная артистка РФ Елена Андриенко.

Вот некоторые важные итоги совместного проекта и обучающих семинаров по методике А. Я. Вагановой:

- популярные категории любителей балета, куда входили дети и школьники, получили новую информацию и опыт;



Занятие
в Академии

- педагоги познакомились с теми сторонами методики преподавания, о которых не написано в учебниках;
- удалось глубоко почувствовать преподавание, как искусство.

Мы глубоко признательны нашим друзьям и партнерам, без которых данный проект не был бы осуществлен:

- ректору ГИТИСа Григорию Заславскому;
- заведующей международным отделом ГИТИСа Наталье Плюсниной;
- помощнику ректора ГИТИСа по международным проектам Ирине Жуковой;
- доценту ГИТИСа, заслуженной артистке России Елене Андриенко;
- секретарям консульского отдела посольства Японии в Санкт-Петербурге Ватанабэ Хидето и Минезаки Футоси;
- директору московского офиса телекомпании TBS Куроива Азими;
- консультанту Академии DSA Уэно Юити;
- члену совета директоров Академии DSA Тасиро Ёситака.

Выражаем им от всего сердца огромную благодарность.

Академия DSA также активно сотрудничает в области научных исследований физиологии с ФГБНУ НИИ нормальной физиологии им. П.К. Анохина.

В Японии школа русского балета и российская наука пользуются особым авторитетом и уважением, ежегодно для проведения мастер-классов приглашаются педагоги и артисты балета из России. Мы очень дорожим таким международным сотрудничеством и видим необходимость развивать это направление не только стихийно, но и планомерно, обсуждая вопросы и проблемы научного, методического, организационного характера с коллегами.

На VII Международном культурном форуме в Санкт-Петербурге в рамках научно-практической конференции «Новые технологии» был представлен доклад, в котором Сайто Манами затронула вопросы, относящиеся к основным проблемам обучения искусству балета в Японии. Были обсуждены перспективы научного и педагогического сотрудни-

чества в мире балета между Россией и Японией на примере опыта совместной работы ГИТИСа и Академии DSA.

Данные об авторах:

Сайто Маннами — тренер по хореографической подготовке детско-юношеской команды олимпийского резерва Японии по художественной гимнастике, президент Dance Science Academy in Japan.

Нижельской Виктор Александрович — научный сотрудник НИИ нормальной физиологии им.П.К. Анохина, старший преподаватель Высшей школы сценических искусств.

Data about authors:

Saito Manami — researcher of biomechanics and physiology of dance, trainer for choreographic training of the junior team of the Olympic reserve of Japan in rhythmic gymnastics, president Dance Science Academy in Japan (Tokyo).

Nizhelskoy Victor — Researcher at the P.K. Anohin Russian State Institute of Normal Physiology, senior lecturer at the Graduate School of Performing Arts under K. Raykin (Moscow).

Перепечатка материалов
только по согласованию с редакцией

Редактор *В. Огурцова*
Художник *Е. Бородина*
Корректор
Оригинал-макет *О. Белковой*

Адрес редакции и издателя:
Россия. 125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6,
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Издательство «ГИТИС»
Тел.: (495) 690-35-89, e-mail: kniga2@gitis.net

Адрес распространителя
Объединенный каталог «Пресса России» — индекс №41238
Электронный каталог «Российская периодика» (ЭК)
www.palt.ru

Издательский дом «Экономическая газета»
124319 Москва, ул. Черняховского, д. 16.
тел.(495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 30.11.2018. Формат 60x90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п.л. 16 Заказ

Адрес типографии
115201 Москва, ул. Котляковская, д.3, стр. 13
тел.: (495) 601-99-99