Министерство культуры РФ
Кемеровский государственный университет культуры и искусств
Научно-исследовательский институт прикладной культурологии

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ: ТЕОРИЯ И ОПЫТ

К НОВОМУ СИНКРЕТИЗМУ

Сборник научных трудов
Выпуск 4

Кемерово 2005

ББК 85
И86

Редакционная коллегия:
канд. искусствоведения, профессор Кемеровского государственного университета культуры и искусств **Г. А. Жерновая** (отв. редактор);
канд. искусствоведения, доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств **И. Г. Умнова**;
канд. искусствоведения, доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств **Н. Л. Прокопова** (отв. за выпуск).

И86 **Искусство и искусствоведение: теория и опыт: К новому синкретизму:** сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – Вып. 4. – 432 с.

И86
ISBN 5-8154-0052-1

Настоящее издание представляет собой четвёртый выпуск сборника научных трудов «Искусство и искусствоведение: теория и опыт». Подготовленный сборник составляют разделы: «Сценическая педагогика», «Театральное пространство Сибири», «Современное искусство: от синтеза – к новому синкретизму». Идея последнего раздела послужила основой для заглавия всего сборника: «К новому синкретизму».

ББК 85

ISBN 5-8154-0052-1

© Кемеровский гос. университет культуры и искусств, 2005
ООО «Полиграф»

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Настоящее издание представляет собой четвертый выпуск сборника научных трудов «Искусство и искусствоведение: теория и опыт». Подготовленный сборник состоит из трех разделов. Разделы «Сценическая педагогика» и «Театральное пространство Сибири» уже можно считать постоянными. Третий раздел сборника – сменный, он включает в себя статьи, посвященные наиболее актуальным проблемам теории и истории искусства. В этом выпуске такие публикации сформировали раздел «Современное искусство: от синтеза – к новому синкретизму». Из идеи этого раздела родилось и заглавие всего сборника: «К новому синкретизму».

Сборник открывается **разделом «Сценическая педагогика»** потому, что его проблематика послужила в свое время импульсом к возникновению этого научного издания. На сей раз раздел составили статьи педагогов актерского мастерства, режиссуры, сценического движения, сценической речи, народного хорового пения. В большей части статей так или иначе ставятся вопросы наиболее эффективного воспитания актера, музыканта, вокалиста. Большой интерес у преподавателей сценической речи должна вызвать статья Ю. А. Васильева «Педагогика сценической речи: у прошлого в плену», в которой, пожалуй впервые за последние несколько десятилетий, поднимается вопрос о необходимости переосмысления имеющихся технологий обучения. Вторая статья Ю. А. Васильева «Голос, действующий в ритмах ансамбля» представляет собой материалы для тренинга и является продолжением двух предыдущих публикаций автора, помещенных в выпусках 2-го и 3-го настоящего сборника.

В этом разделе представлены статьи педагогов зарубежных театральных и музыкальных высших учебных заведений. Статья «Петербургский аспект в шанхайской театральной педагогике: моменты влияния» Люй Яня позволяет увидеть пример взаимопроникновения культур на примере

китайской театральной педагогики. Особую ценность имеют свидетельства о деятельности в Китае русских театральных педагогов Е. К. Лепковской и Ю. А. Васильева, в разное время работавших там, обучавших молодых актеров, владеющих основами традиционного китайского театра, системе Станиславского. Статья Т. Ондрушека «Фантазия и Трактовка (Imaginacija i Interpretacija) Тренинг воображения и его применение в мультиперкуссии» убеждает в эффективности адаптации технологий актерского искусства к мастерству музыканта.

Т. А. Григорьянц в статье «"Пластичность" процесса формирования внешней техники актера» показывает варианты изменений и усложнений тренинга при овладении мастерством сценического движения. Проблеме совершенствования сценической речи посвящена статья Л. Д. Алферовой «Особенности говорного произношения». В публикуемой работе предлагаются способы решения проблемы преодоления говора у студентов. Т. С. Стенюшкина выявляет значение и свойства вибрато в народном пении и определяет пути его воспитания. Статья «Мифы и реальность театральной педагогики», завершающая раздел, написана в психологическом аспекте. Авторы статьи А. Е. Зубов и Е. Л. Нефедова делятся своими наблюдениями за процессом воспитания студентов театрального вуза.

Во втором разделе сборника «Современное искусство: от синтеза – к новому синкретизму» собраны статьи, посвященные выявлению эволюционных изменений театрального и музыкального искусства. В статье «Проблема мифа и ритуала в театре XX века» А. В. Левина рассматривает творчество крупнейших режиссеров XX века и отдельно взятые спектакли в свете актуализации мифа и ритуала в театральном искусстве. Тем самым заявлен главный мотив сборника – исследовательский акцент на том, что режиссерское искусство, когда-то с блеском осуществившее синтез искусств на сцене, ищет возможности их синкретической целостности. В исследовании Д. Д. Кумуковой «Музыка драмы Александра Блока» анализируются пьесы А. Блока с позиций его представлений о музыке как о сущности бытия и управления всего сущего музыкальными законами. Автор статьи убеждена в том, что выстраивание драматического произведения по музыкальным канонам дает возможность оперировать не только явлениями предметного мира, но и категориями, связанными со всеобъемлющими понятиями стихии, мировой воли.

Статья И. Г. Умновой «К проблеме исследования литературного творчества композитора в контексте его поэтической системы» характеризует различные жанры композиторского словотворчества, предлагает

формулировку понятия «литературное творчество композиторов». Теоретические положения корреспондируются с помещенным далее интервью, в котором размышлениями о литературном наследии композиторов делится лидер российской композиторской школы С. М. Слонимский.

В статье «Чувствознание в музыкальном опыте» Т. И. Мороз поднимает проблему разработки новых способов получения знания о музыке, не утрачивающих глубинной сущностной природы специфически музыкального. Свою убежденность автор мотивирует тем, что музыкальное знание возникает в результате синтетической активности сознания, как точка перехода запредельных, «запороговых» содержаний человеческого бытия в сферу осознаваемого. Статья Б. Б. Бородина «Виртуозность: история понятия» посвящена изучению феномена виртуозности в музыкальном искусстве, анализу сущности понятия, его исторической эволюции; выявлены этический, эстетический, универсальный и трансцендентный типы виртуозности. Подлинная виртуозность как высшая степень мастерства и техницизма, какую бы историческую эпоху ни взять, переводит музыкальный ряд произведения в иное измерение, раздвигая рамки собственно музыки.

В публикации Е. В. Лапиной «Режиссура Гастона Бати в “Комеди Франсез”» деятельность режиссера в актерском театре рассматривается как отдельная проблема с учетом двух ее составляющих – существующей сценической традиции и режиссуры утонченного эстетизма. В работе убедительно излагается мысль о сложностях освоения концептуального режиссерского мышления академическим театром, о трудностях изменения вековых принципов его деятельности.

Осмысление постмодернистской эстетики представлено в статье Т. А. Крюковой «Постмодернистские тенденции в современном петербургском театре». Опираясь на анализ спектаклей, автор публикации приходит к выводу, что хотя постмодернизм в чистом виде на петербургской сцене – явление нечастое, но его тенденции в разной степени присутствуют во многих современных постановках и способствуют обновлению современного театрального языка в разных аспектах. Размышления Т. А. Крюковой о постмодернизме продолжает статья музыковеда И. Г. Яськевич. В публикации «“Жизнь с идиотом” А. Шнитке на новосибирской сцене (к проблеме постановки современной оперы)» автор, приводя пример музыкального постмодернизма, обращает внимание на проблему освоения современного репертуара музыкальным театром.

В статье «От сценической площадки – к живому пространству спектакля» В. А. Киселева анализирует сценографию спектаклей

кемеровских камерных театров в контексте процесса модификации представлений о технике сцены. Публикация «Архетипы театральности пространства в дизайне» является результатом совместных размышлений философа Л. Б. Фрейверт и искусствоведа Е. В. Жердева. Авторы статьи характеризуют полистилистические сплавы различных видов искусств, получая оригинальное толкование символического выражения «театр дизайна».

В публикациях **третьего раздела «Театральное пространство Сибири»** исследуется развитие искусства Сибири. В нем представлены статьи искусствоведов и театральных педагогов Кемерова и Новосибирска. В работе «Феномен "нестоличного театра" в советском театроведении», написанной А. И. Бураченко, рассматриваются особенности статуса провинциального театра в советском театроведении. Вторая статья этого автора посвящена становлению секции критики при Кемеровском отделении ВТО в первой половине 1980-х годов. Тенденции коммерциализации театра на материале театрального пространства Кузбасса рассматривает Н. Л. Прокопова в одноименной статье. Анализируя организационно-административные сложности, переживаемые современными региональными театрами разных статусов и форм финансирования, она делает прогнозы и о художественных тенденциях, проявившихся или только еще назревающих в театрах Кузбасса. Сущность понятия «театральное пространство региона» осмыслено в статье С. Н. Басалаева «Модель любительской студии в театральном пространстве региона», при этом автор сопоставляет принципы функционирования театральной студии, исповедуемые русскими режиссерами начала XX столетия, с особенностями моделей любительских театральных студий Кузбасса.

В историческом аспекте написана статья Г. К. Журавлевой «Зоя Булгакова – актриса Новосибирского ТЮЗа». Статья С. А. Звягиной «История Русского академического оркестра ГТРК “Новосибирск”» выполнена на базе архивных материалов истории этого старейшего в Сибири профессионального музыкального коллектива. Статья В. П. Геращенко «Рождение музыкального театра Сибири» раскрывает историю возникновения знаменитой Сибгосоперы, ставшей фундаментом советской театральной и музыкальной культуры Сибири.

Сборник завершается **приложением,** в котором помещена статья В. Н. Лендовой «Вера Редлих: пропущенные страницы». Указанную статью нельзя отнести к публикациям научного характера, однако редкий материал, положенный в основу статьи, а также замечательный авторский слог дали основание редакционной коллегии поместить эту работу в сборнике научных трудов.

Раздел 1.
СЦЕНИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА

Ю. А. Васильев
Санкт-Петербург

ПЕДАГОГИКА СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ: У ПРОШЛОГО В ПЛЕНУ

Мои размышления вызваны, прежде всего, ситуацией, в которой оказалась в настоящее время педагогика сценической речи. Ничего опасного нет. Есть лишь «зависание» на привычном и теории, и методики, и практики дикционно-голосовой культуры актеров современного драматического театра. Не берусь анализировать все причины «зависания». Ограничусь некоторыми размышлениями и поделюсь наблюдениями.

В нечастых изданиях последних полутора десятилетий, рассматривающих вопросы методики воспитания голоса и речи, утверждается, что в основу предлагаемого учебного пособия положены данные смежных наук – физиологии, биологии, акустики, медицины, психологии, лингвистики. Но, вчитавшись в текст, несложно убедиться, что утверждаемое не соответствует желаемому, никакие специальные научные исследования, могущие напрямую повлиять на теорию, методику и практику актерской речи на сцене, авторами не рассматриваются и в обиход не вводятся.

Педагогам со стажем в полтора–два десятилетия памятны времена, когда специалисты сценической речи всерьез изучали различные аспекты смежных наук и порой всецело опирались в своих разработках на

современные научные данные. Некоторые педагоги сценической речи даже принимали участие в научных исследованиях, результаты которых оказывали влияние не только на методику сценической речи, но и на саму фундаментальную науку. Вспомним совместное выступление в печати П. М. Ершова и П. В. Симонова с кратким изложением представлений об объективной природе чувств и с анализом «информационной теории эмоций», применительно к актерскому творчеству [См.: 1, с. 56–65]. Вспомним главу «Методология сценической речи» в учебно-методическом пособии А. Н. Петровой «Сценическая речь», в которой подробно исследовались возможности внедрения в театральную практику лингвистической теории «актуального членения предложения» [См.: 2]. Вспомним исследования ленинградских педагогов, выполненные на санкт-петербургской кафедре сценической речи под руководством профессора А. Н. Куницына. Например, работы Б. Л. Муравьева в области совершенствования фонационного дыхания драматического актера [См.: 3], поиски Б. А. Матановым возможностей использования игрового метода при воспитании техники сценической речи [См.: 4], научные разработки В. И. Тарасова, посвященные ритмике сценической речи и проблеме содержательности звуковой оболочки слова [5].

В последнее десятилетие методические вопросы педагогики сценической речи рассматриваются авторами различных публикаций в устаревших ракурсах – мы встречаем лишь «перепевы» привычного и хорошо известного. Думаю, что это некий знак торможения. Однако надеюсь, что он свидетельствует о затишье перед бурей. Не берусь предсказывать, только предполагаю.

Предполагаю, что упомянутое «зависание» возникло от длительного пребывания всего корпуса преподавателей сценической речи в информационном вакууме, в незнании, где и что происходит. Неизвестность вынуждает большинство педагогов довольствоваться в работе приемами привычными, не выходящими за рамки механической наработки дикционных и голосовых навыков, «физкультурного» произнесения звукосочетаний и скороговорок. Часто на уроках наблюдаются не оправданное никакими внутренними мотивами повышение и понижение голосового звучания, чрезмерные динамические затраты, темповая экстремальность, интонационная красивость.

Предполагаю, что поверхностное знакомство с направлениями поиска, ведущегося в разных театральных школах, породило некоторые научно не обоснованные и творчески не оправданные способы преподавания техники сценической речи. Имею в виду возникновение приема «речевого экстаза» – увлечения эмоциональной атакой на голосовые

складки, подчеркнутой, порой утрированной работой артикуляции или распространение приема «экспрессивной самоотдачи» – архиэмоционального голосоречевого выплеска-выстрела в партнера, в публику. Такие установки в тренинге исключают личное начало студента. Усреднение в способах реализации поступка свидетельствует о подталкивании студентов к усредненному творческому результату.

Предполагаю, что проведение тренинга сценической речи без учета механизмов воображения обедняет творческие позывы студентов и дает повод большинству руководителей актерских классов навязывать в обучении сценической речи свои собственные идеи, более похожие на домыслы.

Предполагаю, что приходит время коррекции методологических и методических основ дисциплины «Сценическая речь», время перемены ориентиров в голосоречевом обучении студентов. Мы пребываем до сих пор в некоем традиционном восприятии идей К. Станиславского (скорее, даже не его идей, а произвольно выбранных высказываний из его трудов, рассматривающих вопросы речевой культуры актера), но никоим образом не ориентируемся на целостность его учения о слове. И это несмотря на то, что в наших руках имеются три полезные работы, посвященные теме «Станиславский и сценическая речь»: книга М. О. Кнебель «Слово в творчестве актера» (М., 1954) и учебные пособия К. В. Куракиной «Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского» (М., 1959) и В. Н. Галендеева: «Учение К. С. Станиславского о сценическом слове» (Л., 1990).

Предполагаю, что наше топтание на месте связано также с тем, что мы не проявляем интереса, не изучаем эксперименты в области сценического слова и его сочетания с иными средствами актерской выразительности (со сценическим движением прежде всего) таких мастеров режиссуры, как В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, Н. Н. Евреинов. Их творческие координаты были неподвластны Станиславскому, неприемлемы для него и его последователей [6]. Между тем и Мейерхольд и Таиров создавали собственные теории и проводили различные эксперименты, определяющие принципы сосуществования сценической речи в синтезе актерской выразительности, а Евреинов «исповедовал всей душой принцип идеальной театральности» [7], который активно противопоставлял театральному натурализму, театральному реализму, театральному модернизму, символизму и пр.

Остаются неисследованными театральные и театрально-педагогические искания известных деятелей театра 1960-х – 1970-х годов: А. Эфроса, Г. Товстоногова, О. Н. Ефремова, А. А. Гончарова и др.

Современный театральный процесс также не подпадает под анализ с точки зрения выразительности сценической речи . А ведь творчество Л. А. Додина, П. Н. Фоменко, Ю. П. Любимова принесло немало открытий и даже откровений в области сценического слова. Однако мы удовлетворяемся только цитатами из Станиславского и реже – из Немировича-Данченко (например, «Слово – венец творчества актера» – правда, кого ни спросишь, никто не помнит местонахождение этих популярных слов, больше красиво звучащих, чем практически полезных).

Предполагаю, что коррекция методики сценической речи должна обязательно коснуться трех начальных семестров обучения, так как именно в этот период аспекты творческих задач воспитания актера и границы их сочетаемости с муштрой сугубо технических навыков фонационного дыхания, сценической дикции и голосовой свободы особенно важны. В дикционно-голосовом воспитании актера сложно чего-либо достигнуть в отрыве от творческого процесса. Навыки дыхательной, голосовой, орфоэпической, дикционной техники немыслимо разрабатывать без участия воображения, без эмоциональных, чувственных и интеллектуальных затрат студента. Ради этого следует отказаться от любви к механическому проговариванию речевых звуков, слогов и слов, но отказаться и сложно (привычки сильнее нас), и страшно (придется балансировать над пропастью неизведанного). Выразительность языка и мелодичность русской речи, основы голосовой и дикционной техники механическим путем не постигаются. Требуются иные пути. Они, как мне думается, заключены в естественном, нефорсированном рождении голосового и речевого звучания: таятся в области тончайших ощущений работы речевых органов, влияние на которые опять-таки невозможно без участия воображения. Важны не звуко- и словосочетания, предлагаемые педагогом и наговариваемые студентом, а ситуации, в которых эти звукосочетания и тренировочные тексты возникают, важен ракурс подлинной необходимости звучания и действенной направленности на партнера. Ценны не заданные педагогом стандартные образы, а вызванные вымыслом, индивидуально рожденные воспоминания, чувства, ощущения. Активизация сенсорных функций энергетической, генераторной и резонаторной систем организма – вот где прячутся резервы тренинга!

В связи с этим возникает идея контактного тренинга техники сценической речи: контакта с предметом и партнером на всех этапах обучения, во всех упражнениях и голосоречевых этюдах. Сказанное не означает, что только в этом видятся резервы методики. Отнюдь. Для каждого педагога постижение тайн тренинга должно протекать индивидуально, ведь зоны открытий непредсказуемы и приемы воплощения открытого не

имеют границ. Важно поверить, что механическое, лишенное воображения и чувства, внеэмоциональное и внесмысловое не может быть предметом искусства. Механические приемы тренинга сценической речи не согласуются с подвижностью и многогранностью внутренней системы языка, с разнообразием интонационно-мелодического строя русской речи, с темпоритмическим трепетанием авторского литературного стиля, с особенностями индивидуального актерского чувства речи.

Предполагаю также, что немалые сложности в организации тренинга на старших курсах связаны с образностью сценической речи и ее художественным воплощением в роли. Процесс работы над голосоречевой выразительностью, как один из важнейших аспектов в работе над ролью, практически не разрабатывается в педагогике сценической речи. Именно здесь менее всего ощущается пространство тренинга. Тогда как пути применения тренировочных усилий в области улучшения технических средств голоса и дикции вполне понятны. Это в первую очередь методы речевого обучения, возникшие в 1960-е – 1980-е годы: опосредованное воздействие на технические средства голоса и речи, «воспитание речи в движении», «игровой метод» и прочие способы и приемы.

Часто упражнения и этюды первых двух лет обучения в несколько усложненном виде перетекают на старшие курсы, но работа по технике речи продолжается, в принципе, в тех же рамках. Остальное пространство – главное, творческое, актерское, театральное – заполнено чаще всего художественным чтением – параллельным актерскому видом искусства. Сценическое мышление в этом случае не совсем диалогично, в нем не учитывается восприятие партнера. Преобладает устойчивая запрограммированность, хотя и граничащая с импровизацией, но зависящая только от выдумки самого актера и не учитывающая нюансов его взаимодействия с партнерами. При таком положении восприятие поведения партнеров и их поступки из творческого процесса исключаются. Это немыслимо. Партнеров нет. Вместо них в лучшем случае фантомы, в худшем – общение с пустотой. Публика заменить сценического партнера в диалоге не может. Зрители при таком способе поведения актера пассивны и речь, в результате, сложно признать диалогичной.

В пространство тренинга на старших курсах не вписывается работа над голосоречевой характерностью роли. Если некое отличие в голосах Пикеринга (в «Пигмалионе») или Петра (в «Лесе») у одного и того же студента-исполнителя и имеется, то по большей части возникает это интуитивно. В педагогическом процессе этот момент не учитывается и вопросы характера и характерности с точки зрения голосовой выразительности не обсуждаются. Может быть, опыт и наблюдения актеров ушед-

ших поколений нам уже ни к чему? И не следует волноваться, и не имеет смысла задумываться над индивидуальными дикционными и голосовыми аспектами сценического образа? И такие утверждения, как «Голосом занимаюсь я регулярно, считаю, что для каждой роли надо ставить голос» Н. П. Хмелева [8, с. 373], или «У актера не один голос, у актера сто голосов, у актера тысяча граней. Надо только знать, какой гранью повернуться в данном случае» С. М. Михоэлса [9, с. 226], отошли в прошлое? Тогда в чем же состоит оригинальность и неповторимость образа? Говоря обо всем этом, я имею в виду не поиски и эксперименты отдельных педагогов, а положение в педагогике сценической речи в целом и отношение к ней мастеров-руководителей курсов.

Предполагаю, что не очень-то внятно ведется в настоящее время поиск единства речи и движения при создании сценического образа. Попытки имеются – системы нет. Может быть, и в этом аспекте опыт выдающихся деятелей театра прошлых лет устарел и никто уже не скажет, как Ю. А. Завадский: «Я сыграл несколько ролей за свою жизнь и помню, что в конце концов для меня все становилось другим. У Альмавивы или Чацкого, Святого Антония, Калафа или князя Трубецкого. Совершенно другое отношение к людям. И отсюда даже походка, манера говорить, жесты, тембр голоса. Все это возникало в результате самозабвенного погружения в мир другого человека, в результате создания этого мира»? [10, с. 89–90].

Предполагаю, что еще надолго останутся актуальными два вопроса:

1. Каким образом сегодняшняя практика театра влияет на перемены в приемах обучения?

2. Чему должны обучаться студенты на занятиях по сценической речи?

Первый вопрос требует уточнений в виде новых вопросов: сегодняшняя практика какого театра? и может ли быть практика театра «вообще»? или целесообразнее говорить о театре Додина и обучать актеров для театра Додина? говорить о театре Захарова, Волчек, Пази или Спивака и готовить актеров для работы в этих театральных коллективах? говорить об Александринке, актеры которой когда-то великолепно владели культурой русской речи и блистали неподражаемыми голосами, а ныне демонстрируют лишь смешение стилей, речевую невнятицу и голосовую бесцветность? или говорить о Большом драматическом театре, еще пытающемся сохранить остатки былой речевой «роскоши» времен Товстоногова? Ответы на все эти вопросы зависают в воздухе.

Второй вопрос «Чему должны обучаться студенты на занятиях по сценической речи?» также распадается на множество дополнительных вопросов: культуре речи? технике речи? основам ведения сценического

диалога? голосоведению и дикции? Да и вообще: почему так много движений, пластики, жестикуляции на уроках по постановке голоса, дыхания и дикции?

А может быть, различные составляющие учебной дисциплины «Сценическая речь» полезнее поручить узким специалистам? Анатомию и физиологию голоса и речи ведет один специалист, дыхательным тренингом занимается второй специалист, постановкой голоса – третий, нормами литературного произношения и ударения – фонетист, вопросами стихосложения и стихотворной драматургией – литературовед. Коррекцию речевых трудностей студента проводит логопед, исправление говорных наслоений – седьмой специалист. Дикционный тренинг актера во власти восьмого специалиста, художественное чтение муштрует девятый педагог и т. д.

Не будем задумываться, откуда взять такое количество знающих специалистов, сложнее высчитать, каким образом совместить их работу. Сложнее объединить их усилия в едином процессе зарождения и совершенствования художественной актерской речи.

А может быть, все элементы техники отбросить и заняться с первых же мгновений выразительностью, глубинными пластами содержания? Техника же от правильного актерского самочувствия сама проявится. И поручить преподавание «Актерского мастерства» и «Сценической речи» одному лицу – педагогу по «Актерскому мастерству»? И такое мнение доводилось слышать. Почему бы и нет? Преподавал же одновременно декламацию и работу над ролью в «Школе русской драмы» великий Давыдов. Мог же позволить себе Мейерхольд заниматься актерскими жестами, движениями, да и вообще воспитанием тела драматического актера: сам вел занятия, сам сочинял пластическую партитуру спектаклей и сам обучал актеров выполнению заданной пластической партитуры. Придумал же Мейерхольд «биомеханику» и затрачивал неимоверные усилия по ее внедрению в учебный процесс в школе при ГосТИМе и в профессиональную актерскую работу. Так почему бы и любому из преподавателей актерского мастерства не перенять опыт В. Давыдова – взять и перейти к преподаванию декламации и выразительного чтения или подхватить опыт В. Мейерхольда – увлечься преподаванием сценического движения, фехтования, ритмики, а заодно и сценической речи?

Надеюсь, никто не сочтет мои вопросы праздными.

Частенько так случается, что видимые на зачетах или экзаменах результаты воспринимаются как нечто легко достигаемое, и тогда звучит на обсуждениях традиционная фраза: «Студенты выросли». Но если что-то не случается на зачете по речи или по танцу, то стоит вмешаться

мастеру, сказать полслова – и все преобразится. Не тут-то было! Говорят мастера, да ничего не преображается.

Позволю себе привести слова из басни И. А. Крылова «Щука и Кот»:

> Беда, коль пироги начнет печи сапожник,
> А сапоги тачать пирожник,
> И дело не пойдет на лад.

В чем же загвоздка? По какой причине я все это говорю?

Прежде всего, по причине завуалированной, скрытой от глаз. Мастер (руководитель актерского класса) для любого педагога смежных (или, как раньше говорили, сопутствующих) дисциплин – истина в последней инстанции. К сожалению, чаще всего это миф, дым, путаница. Нет истины, есть проблемы. Организующее начало, разумеется, за мастером. Общее художественное направление – только за мастером. Но приемы работы, способы, поиски наиболее оптимальных вариантов достижения цели вполне обоснованно принадлежат преподавателю конкретной смежной (сопутствующей) профессиональной дисциплины. Но это в моих размышлениях, на деле всё сложнее.

Некий руководитель актерского класса придумывает некую свою систему актерского обучения, например такую: студенты до всего должны доходить сами и никто из педагогов не должен им ни в чем препятствовать. Ладно, попробуем согласиться: сами так сами. Сами придумывают, сами пробуют, сами оценивают результаты этюда. Придумав сию систему, этот «некий руководитель» требует и от преподавателей смежных дисциплин отказаться от обучения профессиональным навыкам движения и особенно сценической речи и дать дорогу студенческой простоте и наивности, пробам и этюдам. И упаси бог кому-то из преподавателей нарушить запрет – он будет объявлен формалистом. Простота, простота, простота, пробы, этюды, этюды, этюды… Невольно вспомнишь слова Ал. Н. Бенуа, записанные К. Станиславским: «Эскиз пишется сразу, весело, легко, свободно, без мучения. Он дается сразу. Но, боже, как трудно, сделав ряд эскизов, начинать писать картину!» [11, с. 275].

На практике дело доходит даже до того, что в работе актерского класса над стихотворной драматургией преподавателя по речи отстраняют с его идеями ритмической и образной организации стихотворной речи, и долго-долго ожидают от студентов, когда они заговорят стихами. Это в лучшем случае, а в худшем стихи и совсем отменяют, чтобы не нарушить естественного сценического самочувствия студента [12]. Но, сколько время ни тяни, студент стихами не заговорит. Он ведь не привык мыслить в метрике стихов, жить в ритмах и образах поэтических, не привык дышать в

поэзии и не чувствует поэтической дикции автора. Вот и Достоевский пишет о том же: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме» [13, с. 225].

Однако время ускользает и приближается премьера.

Студенты продолжают «прозаизировать» и видимых успехов в поэтическом звучании не демонстрируют. Вот тут-то вновь зазывается преподаватель по речи, и от него требуют спешно наладить «чтение стихов». Не тут-то было! Мир поэзии, жанр стихотворного спектакля имеет свои законы, и сжиться с ними скоренько-быстренько невозможно. Ведь психология творчества еще не отменена. И если учитывать обстоятельство отсутствия у большинства студентов поэтического слуха, то свет в конце тоннеля не скоро увидится. Осознавая это, преподаватель по речи работает не форсированно, а постепенно погружая студентов в ритмы и форму стихотворного текста, выискивая возможности совмещения естественного существования на сцене с особенностями ритмического звучания в конкретном стихотворном произведении.

Но время неумолимо убывает, премьера приближается!

И вновь поворот по воле «мастера». Не дожидаясь естественного рождения стихотворной речи, «некий руководитель» самолично принимается за дело и отчаянно разрисовывает интонации, расставляет ударения в репликах, определяет «главные слова», намечает паузы и даже демонстрирует, как именно студент обязан говорить ту или иную строку. Чувства, мысли, образы, обстоятельства и ситуации исчезают, но зато на передний план высовывается декламация, слегка подкрепленная отрывочными сведениями о «логике речи» [14]. К премьере все расставлено, затвержено и лихо демонстрируется публике. Но жизненности, творчества, мышления нет и в помине. Только одно говорит студентам после премьеры «некий руководитель»: не слышно такого-то там-то, а такую-то – тут-то.

Вот еще одна ситуация из мира современной театральной педагогики: «другой руководитель» актерского класса увлекается «энергетическим штурмом». И все направлено на реализацию этого кредо. В угоду «мастеру» [15] каждый студент «энергетически воспален», с первых мгновений обучения «изрыгает» из себя энергию *«всёмогу»,* «бурю и натиск» истины. Нутро кипит, жилы пузырятся. И неважно, по какому поводу. В простоте слова не скажет. Представить себе Иннокентия

Смоктуновского, Михаила Яншина, Олега Борисова, Аллу Демидову, Алису Фрейндлих в такой системе перевозбужденности невозможно. Даже энергетическая самоотдача (грубое выражение, но верное) Владимира Высоцкого не подошла бы под критерии «энергетической вседозволенности», игры «на разрыв аорты». При экстремальном поведении актер перестает мыслить, видеть и предвидеть – его «несет».

В угоду «мастеру» и некоторые преподаватели смежных дисциплин предпринимают попытки подменить кропотливую работу над навыками техники сценической речи или телесной выразительности студента энергетическими всплесками, «авралом физических усилий», «штурмом нервов». А для того, чтобы оправдать такие приемы напористого воздействия на тончайшую природу сценического звучания и глубинное творчество воображения, выдвигается и соответствующая теория. Суть ее в том, что специально заниматься голосовой или дикционной техникой студента не следует. Как студент говорит, так пусть и говорит – это его индивидуальность. Говор исправлять не следует, коррекцию речевых недостатков проводить не надо, тембра голоса лучше не касаться: потеряется индивидуальность, студент не будет свободен для творческого раскрытия своего «Я». То же и в движениях и в жестах: бессмысленная жестикуляция, «скандированные» движения повернутыми ладонями вверх кистями рук, вытянутых вперед на уровне живота, потряхивания головой в ритме произносимых слов. Но зато в энергетическом облаке все можно скрыть, сгладить. Эмоциональному крику, почему-то именуемому волевым импульсом, приписывается роль панацеи. А голосовой жим трактуется как предельная концентрация зараженности действием. И «другого руководителя» такой путь устраивает, он видит в нем солидарность со своими убеждениями. Такой путь объявляется чистым, все прочие пути и направления считаются нечистыми. Так ли это?

Убежден, что нет.

Лишь два примера я привел. Но эти примеры вполне типичны. Я обратился лишь к двум крайним позициям, хотя прочих «идей» у «мастеров» предостаточно.

Конечно же, особенностей у «руководителей» много, и ни в коей мере я не берусь осуждать эти особенности, кредо и приемы обучения актеров. Однако невозможно отрицать, что пластическая оснащенность актера, культура сценической речи, внятность, разборчивость и чистота речи, выразительность голоса, действенность дыхания – величины, принадлежащие не только актеру, но целостному

сценическому произведению – спектаклю. Размывание этих величин, их игнорирование ослабляют «художественную целостность спектакля» (А. Д. Попов), усредняют подходы к роли, лишают надежд на плодотворное рождение сценического образа. А ведь именно сценический образ является объектом актерского искусства, так же как объектом режиссерского искусства является спектакль. На нынешнем этапе театральной жизни одно без другого немыслимо при создании театрального произведения. Вот именно это и не улавливают некоторые «руководители», не учитывают возможности и пользу, которые приносят специалисты, преподающие сценическую речь, голосоведение, танец, сценическое движение, фехтование, ритмику, вокал, ансамблевое пение, акробатику.

Если же для актера рождение сценического образа – суть его творчества, предмет его искусства, то все внутренние и внешние элементы образа равноценны и равнозначны. Но стоит увлечься лишь одним приемом, одной установкой («естественностью» или «разрывом аорты»), разумность и многомерность творения не случаются. И «творение» уже сложно признать творением. Это скорее напоминает оперу с запевалой и подпевалами, грубую поделку, напичканную музыкой из ста произведений пятидесяти композиторов, разбавленную танцами и акробатическими номерами в излюбленной манере танцмейстера или режиссера по пластике. «Нужно строить рельсы, по которым пойдет поезд, а мы строим поезд, не думая о рельсах» – это слова Л. М. Леонидова, записанные К. С. Станиславским [11, с. 270]. Рельсы – это профессиональная сценическая речь, профессиональные пластические навыки и умения актера, «безошибочная точность жеста, движения, интонации», по определению выдающегося историка театра, критика, теоретика и педагога Б. В. Алперса [16, с. 285].

Вновь обратим внимание на то, что предмет театрального искусства – спектакль (17). Если же спектакль не имеет речевых нюансов и многоголосия, перегружен речевыми «ляпами», невнятицей, фразами, проговоренными с нажимом «вообще» или проболтанными с «естественностью», ни к чему не обязывающей, то в чем тайна искусства? Если стихотворный спектакль аритмичен, вял, в нем отсутствует поэтическая образность, то в чем здесь творчество? Если студент демонстрирует в учебном спектакле уйму бессмысленных движений, сводящихся к жестикуляционному тыканью и дерганью, а тело его не чувствует пространства сцены и спектакля, то в чем следует видеть искусство? Происходит сворачивание идей, мнений, личного начала,

инициативы, в результате студент-актер не в состоянии создать объемный сценический образ. «Главное – кем-то быть, но не кем-то казаться», – говорим мы своим ученикам истину, которую внушали нам наши учителя. Кем-то быть!

Но прежде чем кем-то стать, кем-то быть, нужна трудоемкая работа по созданию актерской техники. Внутренней и внешней. Выскажу мысль на первый взгляд непривычную: внутренняя техника актера может и должна бесконечно варьироваться в зависимости от драматургии, режиссерских приемов, темпов работы, партнерских взаимоотношений и прочих обстоятельств создания спектакля и его сегодняшней игры. Внешняя техника актера должна быть прежде всего безукоризненной. Меняются только краски, характеризующие сценический образ, но не эпицентр техники, не золотая середина (или, иначе, «вертикаль выразительности», нейтральный голосоречевой стиль), от которой лучи выразительности расходятся в разных направлениях и создают в результате бесконечный спектр художественных черт сценического образа («сценического человека», как это особо подчеркивал известный актер и театральный педагог Л. Ф. Макарьев [18]). А коли это так, то разделение актерской техники на внутреннюю и внешнюю немыслимо. Без жизненности и накаленности внутренних мотивов, без налаженной внутренней жизни образа, его чувственного и образного мышления невозможно даже приблизиться к внешней выразительности (голосовой, речевой, жестовой, пластической, ритмической и пр.). В этом случае варьировать выразительные проявления не имеет смысла ни на каких этапах обучения актера в театральной школе и ни на каких этапах работы актера над образом. Выразительные проявления голоса, дикции, жеста, движения, пластики, дыхания, мимики обеспечиваются психологическим содержанием. Подкрепление нашим размышлениям находим в работах С. М. Эйзенштейна по психологии искусства. Режиссер неоднократно указывал на «ошибочность механического разделения на “внутреннюю” и “внешнюю” технику. Ошибочность механического “синтеза”» [19, с. 110]. Он видел и находил «подлинное единство в целостном творческом процессе» [Там же]. «Целостный творческий процесс», по Эйзенштейну, объединяет и гармонизирует “внутреннюю” и “внешнюю” технику. Такая позиция позволяет видеть в актерском творчестве неразрывность между безупречностью художественной формы и подвижностью художественного содержания. В этом видится некая двойственность, но без нее невозможно. И вот здесь-то выходят на передний план такие категории, как откликаемость, отзывчивость, быстрота реакций, текучесть, восприимчивость, необычайная реактивность в рамках безупречности.

Устойчивой золотой середине в сценической речи и призваны обучать соответствующие специалисты [20]. Их целью являются не элементы голосоречевой техники, а культура и образность русского языка и русской речи, восприятие авторского стиля, выражение содержания авторского текста.

Элементы, составляющие понятие «сценическая речь», невозможно разъединить. Ценна их совокупность, паутина связей. Условное деление на элементы у всех на слуху: дыхание, голос, дикция, орфоэпические нормы речи. Вослед за ними следуют: интонационная широта, темпоритмическая подвижность сценической речи, владение стихом, стилистическое чувство речи, владение речевой и голосовой характерностью. То, что названо «вослед», является главным в воспитании творчества сценической речи. Разумеется, в совокупности с выразительностью жестов, движений, пластики.

Работа над голосом или дыханием, над интонационно-мелодической выпуклостью, образностью и действенностью сценической речи не может быть оторвана от трех важнейших аспектов актерского искусства (о них мы в различных ракурсах говорили ранее): от установки на рождение сценического образа, от языковой культуры народа, от единства телесно-речевого творчества. Эти три аспекта, как мне думается, являются доминантными для актера и для процессов подготовки актера в театральной школе, они первичны для методологии сценической речи и для определения направления дальнейших методических поисков.

Предполагаю, что схема обновляющейся методологии сценической речи могла бы выглядеть так: тренинг голосоречевого динамизма – тренинг выразительности сценической речи – овладение искусством выразительного проявления.

Тренинг голосоречевого динамизма – это работа над дыханием, голосовым звучанием, над формой речи, над совершенствованием технических характеристик звучащей речи в сочетании с чувственными образами, это тренинг, окрашенный эмоционально, тренинг, в котором нельзя обойтись без пластичности, музыкальности, диалогичности и ритмичности сценического звучания.

Тренинг выразительности сценической речи – это в большой мере тренинг стилистического чувства речи в сочетании со смысловой и образной содержательностью авторского слова и темпоритмами спектакля.

Овладение искусством выразительного проявления – это воспитание умений создавать речевую и голосовую характерность, это дыхание, дикция, голос, интонации, мышление сценического человека (образа).

В основу такого методического построения должно лечь прежде всего понимание элементов техники речи как элементов художественной формы, уже в яркости своей являющихся началом выразительности. Чтобы добиться выразительности формы, следует стремиться к энергетической мощи (экспрессии, эмоциональности, волевой активности, осмысленности каждого телесно-речевого поступка), с одной стороны, и ритмической организации телесно-речевого поведения – с другой. Если форма становится элементом творческим, то в ней уже закладываются ростки выразительности, художественности, ростки будущих сценических образов.

Список литературы и примечания

1. Ершов П. М. Как быть с чувством? / П. М. Ершов, П. В. Симонов // Театр. – 1965. – № 11. – С. 56–65.
2. Петрова А. Н. Сценическая речь: учеб.-метод. пособие. – М., 1981. – С. 68–119.
3. Муравьев Б. Л. Воспитание речевого дыхания актера: дис. … канд. искусствоведения. – Л., 1973; Лебедева Н. Ф. Роль дыхательной мускулатуры в регуляции дыхательного процесса при речевой постановке голоса / Н. Ф. Лебедева, Б. Л. Муравьев // Вопр. физиологии и патологии верхних дыхательных путей: тр. Ленингр. науч.-исслед. ин-та по болезням уха, горла, носа и речи. – Л., 1973. – Т. XVII. – С. 84–89; Муравьев Б. Л. От дыхания – к голосу. Работа над речевым дыханием актера: учеб. пособие. – Л., 1982.
4. Матанов Б. А. Игра как средство воспитания техники сценической речи: дис. … канд. искусствоведения. – Л., 1971.
5. Тарасов В. И. Роль звукоритмических особенностей поэтической речи в работе актера над стихотворным текстом: дис. … канд. искусствоведения. – Л., 1977; Он же. Чувство речи: учеб. пособие. – СПб., 1997. Тарасов широко применял в своих исследованиях современные методы математического анализа психологического явления с помощью статистических данных при анкетировании аудиторов по шкале оценок – психометрическое шкалирование и факторный анализ.
6. Ср. хотя бы такие высказывания К. С. Станиславского, занесенные им в «записную книжку» исключительно для себя, то есть записи сокровенные: «И в нашем искусстве много демагогов, которые ничего не создавая, только расшатывают искусство (Мейерхольд, Таиров, Комиссаржевский, Сахновский). Они не понимают сути нашего искусства или понимают его внешне и рассудочно» (Станиславский К. С. Из записных книжек: в 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 182); «Мейерхольд и Таиров – портные, которые шьют новые модели на манекенов (актеров) или на бесформенных, неопытных, не умеющих носить бальные платья клиентов (актеров)» (Там же. С. 241).
7. Евреинов Н. Н. Театр как таковой. – Одесса, 2003. – С. 29; «И, может быть, вся задача сцены как раз сводится к тому, чтобы дать нечто, как можно более далекое от прискучившей и тягостной нам жизненной правды, но зато дать это

нечто так, чтоб оно показалось тоже правдой, новой правдой, всепобеждающей правдой, совсем другой, совсем другой» (Там же. С. 76).

8. См.: Ежегодник МХАТ (1945). – М.; Л, 1948. – Т. 2.
9. Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. Воспоминания о Михоэлсе. – М., 1981.
10. Завадский Ю. А. Рождение спектакля. – М., 1975.
11. Станиславский К. С. Из записных книжек: в 2 т. – М., 1986. – Т. II.
12. Подобные примеры свидетельствуют, что режиссер, отменяющий стихи в стихотворном произведении, слабо знаком с историей русского драматического театра, с экспериментами, предпринимавшимися при постановке стихотворной драматургии режиссерами в первые десятилетия XX века. Укажу лишь на два примера. При постановке «Горя от ума» в МХТ (1905) режиссеры спектакля В. Немирович-Данченко и К. Станиславский взяли за основу издание комедии под редакцией Ю. Э. Озаровского. Это издание имело важную особенность – стихотворный текст был напечатан под видом прозы. И хотя эта публикация широкой общественностью была воспринята как курьез, режиссеры МХТ остановились именно на ней. В большой мере их решение было продиктовано стремлением к достоверности в актерской игре, в воспроизведении атмосферы фамусовского дома, черт грибоедовской Москвы. С точки зрения достоверности, овеществления быта, простоты актерской игры, правдивости интонаций и речевой естественности режиссеры добились желаемого, и это отмечалось в прессе, но с точки зрения поэзии, эмоционально-чувственного ее заряда мнения рецензентов разделились. Подавляющее большинство зрителей и критиков не приняли «вольного» обращения со стихотворными ритмами. Н. Е. Эфрос писал, в частности: «Может быть, я скажу страшную ересь, для меня она – правда: стихи Грибоедова, “этот миллион, разменянный на гривенники”, дороже грибоедовских образов» (Эфрос Н. Е. «Горе от ума» в Художественном театре // «Горе от ума» на русской и советской сцене: Свидетельства современников. М., 1987. С. 200).

Противоположный пример таков: все мы понаслышке знаем, что Мейерхольд критически относился к сценическому слову в традиционном русском театре, искал различные способы сочетания слова и движения в спектакле, отдавая предпочтение движению. Между тем стенограммы репетиций «Горя уму» рассказывают о грандиозной работе режиссера над стихом великой комедии. «Овладение стихией стиха» для Мейерхольда и его актеров переросло в навязчивую идею. На каждой репетиции, в каждой сцене режиссер искал и находил приспособления, приемы, образы, оживляющие стих, делающие ритм стиха выпуклым и осмысленным. «Можно овладеть этим («стихией стиха». – Ю. В.), если вы прочитаете 100 – 150 – 200 раз. Если вы 200 раз читали, то на 201-й раз можно понять, что значит купаться в стихии стиха». (Мейерхольд репетирует: в 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 179). Внимание Мейерхольда к «стихии стиха» удивляет. Режиссер открывает все новые и новые возможности реализации сложнейшей для любой постановки стихотворной пьесы проблемы звучания стиха, произнесения, оживления поэтического текста. «Овладевать стихом, забывая, что образ в ритмах, не бояться ломать стих, [одолеть] ухабы, быстро заговорить; при кажущейся бронзовой стройности он – <стих> – может быть разрушен и приобретает новые краски – через чередование темпов, через голосовые

диапазоны – пускай он плавает – [меняется] характерность. <…> Овладение музыкальной стихией. Оно поможет в овладении стихом» (Там же. С. 165).

13. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1968. – Т. XXIX. – Кн.1.
14. «Логика речи» – один из важнейших и древнейших разделов сценической речи, чудесным образом сохранившийся до наших дней. Этот раритет театральной педагогики «времен очаковских и покоренья Крыма», увязанный, прежде всего, с грамматикой письменной речи, казалось бы, отошел в прошлое. Но между тем «логика речи», как старая графиня Хрюмина, еще «таскается по балам», являясь порой в самых престижных изданиях по сценической речи, и ее тень еще витает над театральной педагогикой.
15. Просьба не путать «мастера» с Мастером – В. Э. Мейерхольдом, которого так уважительно называли коллеги, ученики.
16. Алперс Б. В. Театральные очерки: в 2 т. – М., 1977. – Т. I.
17. Со времен Гордона Крэга и его изысканий начала XX века это уже является аксиомой. (См.: Крэг Г. Искусство театра. СПб, 1912). Для сравнения приведу два высказывания выдающегося русского театроведа С. С. Мокульского: «Что подлежит изучению в истории театра? Таким основным фактом является спектакль» (Мокульский С. С. Категория стиля и жанра в театроведении // Проблемы стиля и жанра в театральном искусстве: межвуз. сб. науч. тр. М., 1979. С. 7); «История театра есть история сценического бытования драматургии, история раскрытия ее идейного содержания средствами театрального искусства» (Там же. С. 8).
18. Подробнее об этом см.: Шаронов А. В. Проблемы имитации и идентификации в процессе «рождения сценического человека» (по неопубликованным заметкам Л. Ф. Макарьева) // Искусство и искусствоведение: Теория и опыт: Театральное пространство Сибири: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово, 2004. – Вып. 3. – С. 104–109.
19. Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства / под ред. Е. Я. Басина. – М., 2002.
20. Смею предположить, что «золотая середина» охватывает и пластику актера, его движения и жестикуляцию.

Люй Янь
Шанхай

ПЕТЕРБУРГСКИЙ АСПЕКТ В ШАНХАЙСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ: МОМЕНТЫ ВЛИЯНИЯ

Прежде всего определим периоды формирования эстетики нового театра Китая – театра, близкого к европейскому театру. Контуры этапов необходимы для более детального понимания исходных моментов формирования китайской театральной педагогики и определения зон

влияния европейского (в частности, русского) театра на развитие китайского драматического театра и методику подготовки драматических актеров в театральных школах Китая.

1-й этап: 1907–1918 гг. – период формирования эстетики нового театра. Отход от академичности в традиционном театре, борьба с консерватизмом традиционного китайского театра. Одновременно многочисленные опыты по синтезированию традиционного и зарождающегося видов театрального искусства.

В 1907 году в Шанхае Жэн Тянь-Чжи и Ван Чжун-Шэн организовали первую в Китае группу нового театра «Весеннее солнце». Одним из первых был поставлен спектакль «Чжан Ван-Щан убил лошадь» – оригинальное театральное произведение в форме европейской драмы. Вслед за группой «Весеннее солнце» и под ее влиянием эта театральная форма стала распространяться в Пекине, Шанхае и некоторых других крупных городах. Так в Шанхае появились группы «Минь Мин», «Щинь Мин», «Цивилизация», «Чи Мин». Новый театр с первых же шагов стал популярен, и объяснялось это тем, что он отражал современную реальную жизнь, отчего многое в поведении актера, в его манерах, в стилистике воспринималось иначе, чем в театре традиционном. «Ранний театр Китая (новый театр) выглядел свежим и увлекательным потому, что он старался следовать и реальной жизни, и приблизиться к китайскому традиционному театру, а не копировать европейский театр. Поэтому новый театр был понятнее и популярнее, чем Пекинская опера» [1, с. 13]. Соединение в эстетике нового театра традиций и современности помогло ему завоевать огромную популярность среди зрителей и определило, как нам кажется, одно из важнейших условий существования драматического театра Китая в дальнейшем. Однако исследователи правомерно утверждают, что «новый театр не стал по-настоящему европейским театром, он еще не оторвался от круга старого театра, во многом пользуясь его выразительными средствами, где ведущими были гонг и барабан» [2, с. 27].

2-й этап: 1919–1949 гг. – период становления «разговорного театра», зарождение режиссуры. Параллельное развитие традиционного и разговорного театров. Появление большого числа высокохудожественных переводов западных драматургов, прежде всего У. Шекспира.

«Движение 4 мая» (1919) стало не просто мощным народным сопротивлением силам феодализма и империализма, но и новым культурным движением. Именно в русле этого движения термин «новый театр» был заменен определением «разговорный театр». «Это была не просто перемена названия, но принципиальное, качественное изменение в отношении к европейскому театру – не нечто “новое”, экспериментальное, а

устоявшееся в форме литературной (“разговорной”) драмы» [2, с. 35–36]. Перед актерами возникают серьезные профессиональные задачи, связанные с отходом от выразительных голосоречевых средств традиционного театра и овладением выразительными средствами голоса и речи, необходимыми для высокохудожественной работы на драматургическом материале европейского типа. Каждый театральный коллектив решал такие вопросы по-своему. Думается, что и каждый актер подходил к поиску новых выразительных средств тоже по-своему. И поэтому в речевой культуре актеров той поры наблюдалась большая эклектика.

К тому же (а это момент немаловажный для произносительных норм драматического театра) в этот двадцатилетний период еще не устоялись нормы общенационального литературного произношения: в Китае велась борьба за распространение литературного языка «байхуа» и в литературе, и в школе, и в быту, и в театре. В ходе «Движения 4 мая» была объявлена беспощадная война старому литературному языку, литературному языку феодального Китая, давно ставшему письменно-литературным языком для избранных, «т. е. языком, разошедшимся с живым разговорным языком и поэтому ставшим непонятным на слух», по замечанию академика Н. И. Конрада [3, с. 584–585]. Языком новой литературы и, вслед за тем, разговорного театра был провозглашен живой разговорный язык – язык, понятный на слух. Его называли «байхуа» – «простой язык».

В этот период существенным являлось и то обстоятельство, что многие молодые любители театра, испытывая особенное желание изучать искусство театра за рубежом, уезжали учиться в Америку, Англию и Францию. Например, известный театральный режиссер Хуан Цзо-Линь учился в Кембриджском университете Англии; известный театральный педагог, драматург и бывший ректор Шанхайского театрального института Сюн Фу-Си изучал театральное искусство в Америке; художник и педагог Ша Кэ-фу вначале изучал музыкальное искусство во Франции, а в 1927–1931 гг. осваивал систему русского театра в Москве; замечательный режиссер Цзящ Цзюй-Инь проходил стажировку во Франции; видный драматический и кинорежиссер Чжан Цзюань-Сян изучал режиссуру в Америке. Все эти деятели театра искали пути не адаптации, а свободной интерпретации мировой драматургии на сцене китайского разговорного театра. Будучи увлеченными эстетикой разговорного театра, они не порывали с национальными традициями пластики, речевых оборотов, мизансцен и голосоречевого искусства.

1939 год можно считать началом проникновения европейского искусства в педагогический театральный мир Китая. В этом году Чжан Цзюань-Сян, вернувшийся в Шанхай из Америки, был приглашен в

группу «Театральное искусство» для проведения теоретических занятий по системам европейской режиссуры и актерского мастерства. «Его уроки стали по сути дела первым целостным истолкованием театра, функций каждого раздела театра и координации их» [2, с. 46]. Его занятия вызвали большие отклики в театральных кругах. Этот период в жизни китайского театра впоследствии стал именоваться «первым западным приливом» (по определению Сюй Вэн-Хуна).

3-й этап: 1949–1963 гг. – период сближения с европейским искусством, возникновение интереса к теории К. С. Станиславского, к режиссерским опытам в русском театре. Зарождение высшего театрального образования, профессиональная помощь специалистов из России в ознакомлении молодых китайских актеров и режиссеров, педагогов и студентов ведущих театральных школ Китая с традициями русского реалистического искусства, с методикой преподавания актерского мастерства по системе К. С. Станиславского.

В этот период традиционный театр вовсе не уходит в тень под напором европеизации. Гибкость и в известной мере деликатность преподавания системы Станиславского русскими педагогами была основана на стремлении не разрушить традиции национальной культуры, не навредить национальным актерам в их будущем творчестве. «Действительно, подход к воспитанию молодых китайских актеров и режиссеров строился с учетом национальных традиций, специфики и форм жизни и быта китайцев, на внимании к их психологии, нравам и обычаям» [4]. Семинары и практические занятия по системе ведущего теоретика и практика русской драматической сцены считались едва ли не самой важной частью деятельности каждого театра.

В эти же годы переводятся с русского языка и издаются на китайском важнейшие книги и статьи об актерском искусстве, режиссуре, театральной педагогике. Среди них: «Система Станиславского и советский театр» Н. А. Абалкина в переводе Тан Фу-Чжи (1954), «Режиссерские уроки К. С. Станиславского» Н. М. Горчакова в переводе Сун Вэй-Ши (1954), «Избранные труды К. С. Станиславского» (в двух томах) в переводе Чжан Минь и Чжен Цзюань-Ли (1955), «О художественной целостности спектакля» А. Д. Попова в переводе Сун Вэй-Ши (1956). «С 1950-го по 1957 год в театральных кругах Китая дул сильный ветер “системы Станиславского”, которая невольно стала своего рода апологией в творчестве как разговорного, так и традиционного театра, – пишет Сюй Вэн-Хун. – Многие малокультурные и нетворческие деятели театра попросту обожествили систему. Реформатор русской сцены стал для них всемогущим богом, владычествующим в сценическом искусстве любых

разновидностей и форм. Такая ситуация поставила китайское театральное искусство в сложное положение» [2, с. 78].

Между тем нельзя не отметить (что опять-таки важно для нашей темы), что система Станиславского не для всех деятелей театра являлась догмой. Так, режиссер Цзяо Цзюй-Инь постоянно напоминал своим театральным коллегам: «Изучая систему Станиславского, нам не следует втискивать его теорию в практическую деятельность. Но следует, согласно его принципам, замыслу и методу, исследовать нашу действительность и творческую особенность коллектива и уже исходя из этого искать конкретный творческий метод для реализации и развития его в творческой практике» [5, с. 41]. Как видим, наиболее продуктивная методология и в этот период развития драматического театра основывалась не на слепом подчинении западным образцам, а на творческом сочетании эстетики западного, в частности русского, театра с народными театральными традициями.

В этот же период возникли и получили развитие новые тенденции в упрощении китайского литературного языка, в приведении его к общепринятым нормам. В связи с работой по становлению нормативного общепринятого разговорного языка «путунхуа» по-новому был поставлен вопрос и о литературном китайском языке, который, по мнению видных ученых, литераторов и артистов, все более должен сближаться с языком «путунхуа», развившимся на основе северных диалектов и принятым в обиходе большей части населения страны [См.: 6].

4-й этап: рубеж 70–80-х годов – период «второго западного прилива» (по определению Сюй Вэн-Хуна). Если во время «первого западного прилива» господство традиционного театра в Китае поколебалось и на сцене появился реальный разговорный театр, возникший под непосредственным влиянием европейского и американского театра, то в период «второго западного прилива» на сцене китайского разговорного театра шли представления зарубежных и китайских пьес, созданных в различных эстетических направлениях и стилях. Интересными представляются попытки постановки в театрах китайской оперы, драматургических произведений европейских авторов, в частности У. Шекспира.

5-й этап: конец 80-х годов – начало 2-го тысячелетия – период обновления, нового единения традиций и новаторства. Отход от длительного господства эстетики социалистического реализма и стремление к многоаспектности театральных форм. Обновление Пекинской оперы, которая вобрала в себя все лучшее из провинциального оперного искусства и допустила на свою сцену важнейшие тенденции европейского театра. Обновление драматического театра, разнообразие авторов и названий.

Частые постановки А. Чехова, Г. Ибсена, У. Шекспира, Т. Уильямса, О'Нила, А. Вампилова, А. Островского (особенно его пьесы «Лес») и ныне известного и очень популярного китайского драматурга Тхо Ю.

Нам думается, что название «разговорный театр» уже неприменимо к разнообразным формам и жанрам китайского театра, оно явно устаревает. И точнее было бы считать современный период развития драматического искусства Китая периодом драматического театрального искусства. На нынешнем этапе театральной педагогики Китая, в частности в Шанхайской театральной академии, педагоги открывают свои пути профессионального обучения студентов, учитывая лучшие традиции традиционного оперного театра и используя элементы театральной педагогики современного западного театра.

По краткому описанию этапов становления драматического искусства Китая можно наблюдать различную меру соприкосновения нового театра – разговорного театра, театра драматического искусств – с традиционными жанрами китайского театра. И можно видеть, что в какие-то моменты новый театр стремился оторваться от архаичности театра традиционного, в какие-то моменты каждое из театральных направлений шло своим путем, в какие-то моменты каждое из театральных направлений черпало лучшее в параллельном театральном искусстве, в какие-то моменты яркие события или деятельность выдающегося актера или режиссера одного театрального направления невольно проявлялись в поисках нового театрального языка другого направления. Параллельность существования и вместе с тем взаимопроникновение и взаимовлияние театральных направлений является, на наш взгляд, ярчайшей отличительной чертой развития китайского театра в последние сто с лишним лет. Причин такого сближения/расхождения, вероятно, много, и некоторые из них мы кратко называли при периодизации становления театра драматического искусства.

Остановимся еще раз на одной из них – на технике актерской игры. Нам думается, что происходило разнообразное сближение/расхождение традиционного театра и театра драматического искусства в какой-то мере и из-за поиска обеими театральными системами новых выразительных средств, в частности речевых. Ко времени перехода «нового театра – разговорного театра» к «театру драматического искусства» в театральной педагогике Китая уже накопился значительный опыт подготовки молодых актерских и режиссерских кадров, опирающийся как на лучшие приемы профессиональной подготовки актеров классического театра, так и на театрально-педагогические искания европейского, русского, американского театрального искусства и театральной педагогики.

Еще в середине 50-х годов, когда только разворачивалась система подготовки национальных драматических кадров [7], в Китай приехала большая группа специалистов в области культуры из СССР: актеры, режиссеры, деятели музыкального, танцевального и исполнительских искусств, театральные педагоги. Режиссерский курс в Пекинской центральной академии драмы возглавил П. У. Лесли, на актерском курсе этой же Академии работал Б. Г. Кульнев, преподаванием актерского мастерства в Пекинском институте кинематографии занимался А. П. Казанский.

В Шанхайской театральной академии наиболее заметным было влияние ленинградской (петербургской) театральной школы. Два года работы Е. К. Лепковской с группами актеров, аспирантов и стажеров заложили прочный фундамент творческой интерпретации наследия Станиславского. Обладая огромным опытом работы с национальными актерскими кадрами [8], хорошо владея современной по тем временам методикой обучения драматических актеров, Лепковская чрезвычайно бережно отнеслась к национальным особенностям китайских студентов, стремясь не разрушить лучшее, что было накоплено в приемах преподавания актерского мастерства за десять лет работы Шанхайского театрального института, и зорко всматриваясь в наследие традиционного театра Китая. Благодаря Лепковской в Шанхайском театральном институте осмысление трудов Станиславского проходило на высоком научном и практическом уровне. Ко времени приезда Лепковской в Шанхай из печати уже вышли первые тома собрания сочинений Станиславского, и Лепковская привезла их в Китай, активно ими пользовалась в собственной работе. Она проводила специальные семинары для преподавателей Шанхайского театрального института и для своих учеников – аспирантов-практиков, приехавших в Институт для повышения квалификации, по 2-му и 3-му томам собрания сочинений Станиславского и рассказывала о методических принципах обучения актеров в Ленинградском театральном институте.

Свою работу с китайскими студентами и аспирантами Лепковская описала в статье «В Шанхайском театральном институте (Из опыта работы с молодыми китайскими артистами)» [9, с. 217–240]. В статье раскрывается путь работы над пьесами Б. Лавренева «Разлом» и У. Шекспира «Много шума из ничего» и подробно анализируется процесс освоения основных элементов актерского творчества по системе Станиславского и важнейших составляющих художественной целостности спектакля. Лепковская говорит о том, как постигались «контуры событий», как проходила «разведка действием», какими методами шло овладение «внутренним монологом» и «вторым планом». Рассказывает о том, как подходили к проблеме характера, характерности, «зерна», жанра. «Естествен-

но, – отмечает Лепковская, – что на определенных этапах репетиционной работы мы пытались сформулировать идею нашего спектакля простыми, понятными словами. Но окончательно мы нашли ее на “творческом вечере”, посвященном сквозному действию и сверхзадаче» [9, с. 224]. Студийцы за полтора года работы над спектаклями сыграли огромное количество этюдов. Методическое решение русского педагога пробовать и пробовать как можно больше этюдов принесло закономерные плоды. Вот как реагирует Лепковская на пробу этюда «Новобранцы» к «Разлому». «Эффект этого этюда трудно переоценить. Неожиданность и какая-то “взаправдашность” того, с чем встретились эти молодые, горячие люди – и койки, и костюмы, и их же товарищи в образах действующих лиц пьесы, и настоящие строевые занятия, – все это создавало такую творческую атмосферу, что невозможно было не играть!» [9, с. 228].

Необычайно плодотворной оказалась работа над «Двенадцатой ночью». Шекспир для китайского театра необычайно ценный драматург. В исследовании Сюй Вэн-Хуна, к которому мы уже обращались, подробно рассматривается история проникновения пьес Шекспира на китайскую сцену и история переводов пьес великого драматурга. «Стихия игры» в полной мере проявилась при работе Лепковской и ее учеников над одной из величайших комедий драматурга. Но принцип «стихии игры» вовсе не означал для русского педагога веселенькой демонстрации формы и оптимистичной «игры по ролям». Напротив, Лепковская огромное внимание на занятиях и репетициях уделяла внутренней жизни персонажей. Мы не оговорились, сказав о «внутренней жизни персонажей». Мастер была убеждена, что «игра в самого себя» никаким образом не подходит для китайских учащихся и стремилась приучить их к важнейшему условию творчества восточного актера – к внутреннему освобождению от груза бытовых привычек, и, мне думается, она интуитивно почувствовала значение Пустоты в системе восточной философии и значение этого понятия для актерского творчества. Поэтому так много внимания Лепковская уделяла процессам рождения нового сценического человека – не движению от себя к образу, а рождению образа в себе. И в итоге всей работы она могла с радостью написать в своей статье: «За полтора года занятий наши аспиранты поняли, что их “оружие” прежде всего в поисках внутренней жизни своих героев и в создании на этой основе сценических характеров. Поняли они также, что предлагаемая им система работы над собой и над ролью и является именно тем средством, с помощью которого они могут стать мастерами драматического искусства» [9, с. 237].

Благодаря стараниям Е. К. Лепковской идеи и открытия Станиславского укрепились в театральной педагогике Шанхая. И можно сказать, что до сих пор система Станиславского в работе шанхайских театральных педагогов занимает важное место.

Для воплощения на сцене полнокровного сценического образа актер должен быть подготовлен профессионально по всем аспектам театрального творчества. Чтобы отражать тончайшую и часто подсознательную жизнь, необходимо обладать исключительно отзывчивым и превосходно разработанным голосовым и телесным аппаратом. Станиславский учил актеров: «Голос и тело должны с огромной чуткостью и непосредственностью мгновенно и точно передавать тончайшие, почти неуловимые внутренние чувствования» [10, с. 26–27]. Станиславский понимал, что во всякое мгновение пребывания в свете рампы актер непреложно совершает какое-либо физическое действие, наблюдаемое и слышимое зрительным залом. Но для того, чтобы это психофизическое действие актера было осознано зрителем, прочувствовано, воспринято, у актера должны иметься соответствующие средства выражения. Прежде всего телесные и голосоречевые. Воспитание таких выразительных средств должно протекать в полнейшем единстве с основами воспитания внутренней техники драматического актера, которую обучающийся постигает на занятиях по актерскому мастерству.

В те времена – в конце 50-х годов, когда в аудитории Шанхайского театрального института ворвались новые веяния, связанные с системой Станиславского, педагоги различных кафедр еще и не помышляли о некоем едином процессе подготовки актера по всем учебным дисциплинам. Осознание необходимости такого методологического единства придет гораздо позже – к концу 1980-х годов, в период «второго западного прилива».

В первое десятилетие работы содержание подготовки в области сценической речи сосредоточилось главным образом на тренировке дикции. В основе обучения были экспериментальные методические материалы для изучения грамматики и фонетики разговорного языка «путунхуа», подготовленные для филологических факультетов китайских университетов и педагогических институтов. Вела занятия группа преподавателей во главе с профессором Чжу Мин-Сян. С начала 50-х годов некоторые аспекты подготовки актеров по системе Станиславского внедрялись в практическую работу кафедры актерского мастерства, но преподавателей, которые могли бы ее использовать в процессе воспитания актеров, было очень мало, не говоря уже об использовании элементов системы Станиславского и достижений других деятелей европейского театра в

профессиональном голосоречевом и пластическом тренинге: на кафедрах сценической речи и пластического воспитания актера специалистов, хоть в малой степени знакомых с европейской театральной культурой, и вовсе не было.

Появление Е. К. Лепковской в Шанхайском театральном институте, как мы уже отмечали, послужило началом внедрения системы Станиславского на чужом, на первый взгляд, культурном поле. Древнее китайское театральное искусство, имеющее свои традиции, казалось, мало совмещалось с системой, основанной на сценическом реализме. Но тем не менее за два года работы ей удалось привить участникам этого эксперимента основные навыки работы актера над ролью и совместить их с традиционной системой актерского творчества в китайском классическом театре.

Уроки Е. К. Лепковской не прошли бесследно не только для институтских преподавателей актерского мастерства. В работе актерской группы, с которой Лепковская создавала «Разлом» и «Много шума из ничего», принимали участие и педагоги сценической речи и движения. Кроме того, Лепковская провела несколько теоретических семинаров для преподавателей смежных дисциплин.

Продолжателем внедрения системы Станиславского на основе работы Лепковской на кафедре сценической речи стала профессор Чжан И-цзин.

К началу 60-х годов появилась первая литература, посвященная новым методическим направлениям в области голосоведения китайской театральной школы, в частности, был выпущен учебник по речевой подготовке актеров [11]. Особую роль в разработке нового для Китая подхода к речевому обучению актера сыграло зафиксированное в этом учебнике использование «подтекста».

В конце семидесятых годов прошлого века систему подготовки актера, привнесенную профессором Лепковской, продолжили профессора Чжао Бин и Ян Ин. Они стали уделять особое внимание в тренингах по сценической речи основам создания внутреннего монолога, осмысления создаваемого образа.

Далее профессора Чжан И-цзин и Чжу Минсян разработали систему тренировки дыхания актера, освоение которой было необходимо для профессиональной подготовки в области сценической речи. Кроме того, они уделяли особое внимание постановке правильного произношения и совмещению развития сценической речи с движением, с динамичным пластическим рисунком роли. Такая подготовка явилась большим шагом вперед, поскольку до этого тренинг по сценической речи проводился при

условии, что студент находится в статическом состоянии. Эти педагоги стали обращать значительно больше внимания на понятие художественной речи, на ее значение в создании сценического образа. Они в большой степени видоизменили традиционную методику речевой подготовки актера в Китае, в которой главный акцент ставился на навыки декламационного звучания, на пересказ литературного произведения и в которой полностью исключались движения и жесты исполнителя.

Профессора Чжо Пин и Ян Йин, плодотворно занимаясь работой со студентами над сценами из драматургии, создали интересную систему работы над литературным материалом, в котором много внимания уделялось внутренней речи и видениям.

С восьмидесятых годов прошлого века и до сих пор в рамках профессиональной подготовки актера особое значение придается тренингу в сфере сценической речи. Ведущие специалисты в этой области Лю Нинь и Ван Су на основе своей педагогической практики выдвинули следующий тезис: «Сценическая речь не является самостоятельным искусством, речевое искусство просто представляет особую составную часть театрального исполнения» [12, с. 71]. С их помощью появился тренинг, в котором сочетаются постановка голоса и произношения с динамическим движением. Тренинг в области голоса и речи стал важной составляющей частью процесса создания полноценного сценического образа. Он хоть и робко, но сосуществует с подготовкой в области сценического движения.

Заметные изменения в методике работы преподавателей актерского факультета Шанхайской театральной академии произошли в середине 1990-х годов. Толчком к началу методических перемен послужил мастер-класс профессора кафедры сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства Ю. А. Васильева в октябре–декабре 1992 года. Благодаря работе Васильева в шанхайскую театральную школу проникли новшества, зародившиеся в СПбГАТИ в 60–90-е годы – в тот период, когда кафедру возглавлял профессор А. Н. Куницын и когда на кафедре работали такие известные театральные педагоги, авторы актуальных и поныне изданий по вопросам теории и методики преподавания сценической речи, как К. В. Куракина, З. В. Савкова, Б. Л. Муравьев, С. Ш. Иртлач, В. И. Тарасов, В. Н. Галендеев, Н. А. Латышева, Е. И. Кириллова, Е. И. Черная [13]. В эти годы защищались диссертации и выпускались сборники трудов преподавателей кафедры, в которых освещались все принципиально новые направления в обучении студентов технике и выразительности голоса, дикции и дыхания.

В рамках мастер-класса Васильева в Шанхае работа велась по трем направлениям: утренние тридцати-сорокаминутные тренинги

для студентов различных курсов факультета; ежедневные, в течение часа, занятия по сценической речи на 4-м актерском курсе (класс профессора Ан Чжэнь-Цзи); репетиции и выпуск спектакля «Есть на свете уголок!» по пьесе, написанной Васильевым на материале 7-й и 8-й глав поэмы Н. Гоголя «Мертвые души».

Рассмотрим основные теоретические и практические моменты каждого из указанных направлений.

Утренние разминки, именуемые китайскими студентами «утренним туалетом», возникли по инициативе шанхайской кафедры сценической речи уже в конце 70-х годов. Автор статьи, будучи студентом актерского факультета, в течение четырех лет участвовал в таких коллективных разминках и ощутил их пользу на себе. Китайские педагоги, проводя «утренний туалет», преследовали прежде всего задачу активизации мышц речевого аппарата и «прозвучку» голоса, то есть «настройку» голоса на звучном, усиленном выкрикивании отдельных слогов и слов. Между тем разминки Васильева существенно отличались от того, что предлагали его китайские коллеги: их основная направленность базировалась на пробуждении актерского организма к творчеству. Васильев стремился избегать форсирования артикулирования и голосоведения, что позволяло студентам постепенно настраивать дыхание, голос и дикцию и приходить к ощущению творческого, актерского звучания. Для сравнения дадим два варианта разминки, проведенные на разных курсах 26 октября 1992 года [14].

Традиционная утренняя разминка, проводившаяся шанхайским преподавателем сценической речи Шу Жун:

- работа у зеркала в течение 5 минут – артикуляционная гимнастика с использованием упражнения для широкого раскрытия рта с усиленным напряжением лицевых мышц;
- продолжение артикуляционной гимнастики с подключением голоса на сочетании «Е – А»;
- задание преподавателя: звучать начинать громко и постепенно, раз за разом все усиливать громкость (дыхание почти без вдохов и без опоры; звучание горлом и с нажимом);
- по прошествии 7 минут новое задание, также на 7 минут, – продолжать громкое звучание на «Е – А» и при этом ходить по комнате и произносить «Е – А» исходя из чувств, которые в тебе сейчас есть;
- 15 минут, стоя всей группой в один ряд, говорить несложные тексты (скорее выкрикивать небольшие фразы); для каждого текста преподаватель предлагает свои выразительные средства в звучании (например, если в тексте говорится о водопаде, то и звучание должно быть

соответствующим громкому шуму воды); основная точка отсчета: если громко – то хорошо (объем звука и звонкость голоса подменяются «крикливостью»);

- 10 минут говорение текста на длительность выдоха.

Утренняя разминка, проводившаяся Ю. А. Васильевым:

- упражнения, разминающие мышцы тела и дыхательную мускулатуру – потягивания вверх с одновременным впитыванием дыхания и с последующими «сбросами» тела к полу и одновременным «сбросом» вниз голосового звучания;
- потирание ладоней, растирание-поглаживание рук, плеч, шеи, корпуса, ног с целью разогрева мышц – потирания сопровождаются негромким комментарием на темы: какие части тела в данное мгновение растираются и что ощущают кожа и мышцы?
- свободная, расслабленная пробежка по кругу с целью попасть в ритм бега движущегося впереди партнера – ансамблевая настройка;
- голосовая и дикционная настройка на непринужденных, незапрограммированных движениях тела, взлетающего вверх будто марионетка, которую невидимый кукловод дергает за ниточки, – рождение, озвучивание собственного имени;
- настройка дыхания на игровых упражнениях с помощью вибрирования в губах;
- коллективная игра в «пятнашки»: один ведущий, остальные убегающие; ведущий озвучивает имена тех, за кем он бежит, и, главное, звучит так, чтобы имя догоняемого звучало объемно и звук буквально касался тела убегающего.

Как видим, педагогические принципы сопоставленных «утренних разминок» заметно отличаются: в первом случае в настройке голоса и речи предпочтение отдается чистой технике, во втором случае наглядно проступает стремление преподавателя естественным путем двигаться к зарождению ненапряженного голосового звучания в сочетании с двигательной жизнью тела, которое выступает как необходимый возбудитель дыхательных и голосовых функций организма. Одновременно преподаватель стремится использовать жизненные реальные ощущения студентов и увлекает их игровыми приемами воздействия на энергию выдоха и голосовую активность (ср.: упражнения с вибрированием в губах, «Марионетка» и «Пятнашки»). Ю. Васильев в «утреннем тренинге» намеренно избегает механических повторов и форсированной громкости звучания. Он создает атмосферу «эмоционального пробуждения организма», приближает утреннюю голосоречевую разминку к творческому пробуждению.

Вслед за таким «утренним туалетом» вполне закономерно возникал и урок сценической речи, официально называвшийся «речевым тренингом», но на практике среди китайских студентов именовавшийся «актерским тренингом». Ю. Васильев поддерживал в студентах веру в то, что сценическая речь неотрывна от единого комплекса выразительных средств актера, и максимально приближал тренинги по голосу, дыханию и дикции (то есть по техническим аспектам сценической речи) к занятиям по актерскому мастерству.

Профессор Ан Чжен-Цзы и доцент Ша Цзин опубликовали специальную статью, в которой проанализировали приемы работы Ю. А. Васильева [15, с. 136–139]. В первом разделе статьи авторы подробно излагают новые для шанхайских педагогов принципы преподавания сценической речи, предложенные Васильевым, и отмечают: «Содержание уроков менялось каждый день. Методика преподавания тоже отличалась гибкостью, но при этом строго следовала научному принципу постепенного перехода от поверхностного к глубокому, от простого к сложному» [15, с. 137].

В подобном изменяющемся содержании занятий также определились некоторые постоянные, базовые задания. Например, в процессе бега следовало освобождать от излишних напряжений мышцы шеи, плечевого пояса, спины, живота, таза, ног и так далее. Тем самым достигались максимальное освобождение мышц и пластичность тела, при которой любая внешняя сила могла изменять его конфигурацию. «Однако господин Васильев, – отмечают далее авторы статьи, – вовсе не рассматривал разогревающий тренинг как механическую деятельность мышц. Осуществляя внешние движения, он уделял особое внимание внутреннему психическому освобождению. Синхронизация и сочетание внутреннего и внешнего были отличительными особенностями его физического тренинга» [15, с. 137].

Ан Чжен-Цзы и Ша Цзин обратили особое внимание на упражнения, в которых русский педагог стремился создать в студентах внутреннюю свободу, или, точнее, создавал предпосылки для воссоздания принципа Пустоты, о котором мы говорили в начале главы, обсуждая вопросы специфики актерского творчества восточного актера. Авторы растолковывают одно из предложенных Васильевым упражнений так: «Если заставить каждого в естественной позе лечь на сцене лицом вверх и, максимально сконцентрировав внимание, внутренним чувством ощутить колебания своих мышц, с помощью слуха различить естественные звуки вблизи и вдали, избавиться от любых мыслей и отгородиться от вмешательства внешнего мира, то это создаст благоприятную почву для творчества» [15, с. 138].

Не менее важным авторы статьи посчитали введение Васильевым в тренинг сценической речи нового для шанхайской школы раздела «Ритмическая организация единого действия тела и речи». При выполнении упражнений со специальными ритмами студенты двигались и действовали в соответствии с заданным ритмом, изображая при этом различных животных, чтобы повысить способность к перевоплощению. Среди подобных упражнений весьма эффективными явились «Лягушка просит пищу» и «Жизнь куклы». Еще примеры: крики во время прыжков, непрерывные дыхательные движения во время погони, подражания друг другу в парах, активное применение упражнений диалогического характера, движение с закрытыми глазами на звук, избежание неожиданного нападения, регулирование внутреннего и внешнего состояний в соответствии с заданной мелодией или ритмом.

Эти и другие упражнения в большой степени повысили и закрепили базовые навыки студентов. «При этом господин Васильев постоянно указывал, что только при достижении полной мышечной свободы возможны максимальная сценическая выразительность и воздействие на зрителя, только подключив концентрированные глубокие внутренние переживания, можно обеспечить мощную художественную экспрессивность. Душа, которой недостает переживаний, пуста и бессильна. Попытка восполнить внутреннюю пустоту внешней выразительностью ведет к ремесленничеству и фальши» [15, с. 138].

Своей работой Васильев продемонстрировал возможности новых направлений голосоречевого тренинга. На совещаниях с педагогами кафедры сценической речи он приобщал своих китайских коллег к творческим исканиям санкт-петербургской школы сценической речи. В интервью автору статьи доцент Ша Цзин рассказывала: «В теоретических семинарах Васильева для преподавателей кафедры сценической речи мы впервые смогли осмыслить по-настоящему принципы комплексного подхода в воспитании голоса и речи и понять, на чем могли бы формироваться единые принципы обучения студентов на разных дисциплинах: актерское мастерство, сценическая речь, движение, вокал. Мы впервые узнали о возможностях опосредованного воздействия на технические качества голоса и речи студента, о методе игры, о значении вокальных упражнений для речевого голоса, о применении движений при работе над голосом. Это не означает, что наши китайские педагоги ничем не интересовались и ничего не искали до Васильева, я говорю о том, что в единстве использования всех этих приемов обозначилась некая ясность, методологическая основа» [15, с. 138].

Для традиционного китайского театра движение, акробатика, элементы боевых искусств, народные танцы, пластика являются одними из важнейших элементов искусства оперного актера, во всех жанрах китайской оперы движение, жест, музыка, пение, речь неразрывны. Однако в методике работы со студентами в драматических школах Китая все названные элементы творчества, как правило, преподаются изолированно и трудно совместимы при работе над конкретной драматургией.

Васильев предложил использовать движения как систему помощи звучанию голоса. Эта идея одна из основных в методе опосредованного влияния на технику сценической речи, разработанную ленинградскими педагогами [16]. Следует отметить, что в настоящее время санкт-петербургская театральная педагогика пошла дальше и в новых работах кафедры движение, голос, дикция актера слиты в единую систему выразительных средств. Организующим началом единого комплекса выразительных средств и внутренних процессов актерского творчества признается ритм [17]. Ведущие педагоги кафедры убеждены, что движения тела, голосовых и артикуляторных органов выступают в творческой совокупности, в «выразительном целом». Заведующий кафедрой сценической речи профессор В. Н. Галендеев, говоря о поисках кафедры последнего времени, отмечает, что следует стремиться «всколыхнуть генетическую память о Речедвижении, как о некогда едином даре природы, эволюции и какой-то прашколы, которую нынче мы можем увидеть в смутных атавистических снах» [18].

И вот здесь впервые для шанхайских педагогов был продемонстрирован путь от первых учебных упражнений и этюдов до выпуска спектакля. И на этом пути четко было очерчено, какие именно задачи стоят перед преподавателями смежных дисциплин при работе над конкретным учебным спектаклем. «Как нам видится, – писали после премьеры гоголевского спектакля Ан Чжен-Цзы и Ша Цзин, – художественная позиция и методика преподавания Васильева в основном наследуют и развивают дух театральной школы Станиславского. После тренировок, предложенных Васильевым нашим студентам, мы обнаружили, что многие из перечисленных выше упражнений напрямую применимы в сценической постановке пьесы “Есть на свете уголок!”. Мысленно возвращаясь к основным упражнениям начального периода, мы убеждаемся, что они абсолютно оправданны и целесообразны. <…> В целом, базовые упражнения Васильева вобрали в себя разносторонние приемы актерского мастерства, являясь тем самым всесторонней закалкой и тренировкой актера, а также отличными методами улучшения внутренних и внешних качеств актера, которые ведут к психологическому проникновению в образ» [15, с. 139].

На тренинге у Васильева было много парных и коллективных упражнений, которые назывались им ансамблевыми упражнениями. Чувство ансамбля, по мнению многих известных режиссеров русского театра, является одним из важнейших в драматическом спектакле. В спектакле «Есть на свете уголок!» также все начиналось с ансамбля – актеры, стоя в центре сцены лицом в круг, пели русскую народную песню «Лодочка». И ансамбль исполнителей жил, творил во все время спектакля. От начала до конца все актеры находились на сцене, даже если в сценическом действии участвовало в какой-то момент всего один–два человека.

Пластическая партитура спектакля разрабатывалась с учетом понятия «движение позы». Автор спектакля вместе со студентами подробно и с большим внутренним подъемом занимался «движениями позы», что в результате стало запоминающимся образом спектакля. На «движениях позы» была построена вся первая часть спектакля («Бал у губернатора») и многие диалоги второй части («Пошла писать губерния»): манекены застывшие, но деятельные в сцене бала, пластические зарисовки уездных нравов в диалогах двух дам, фантомы чиновников в сцене сумасшествия Чичикова, вырастающие и преображающиеся постепенно в тени мертвых душ, и т. д. На контрасте с «движениями позы» периодически возникали стремительные движения по сцене: танцы на балу, пьяные выходки Ноздрева, приезд Коробочки, езда Просто Приятной Дамы в коляске и прочие. На балу вдруг все будто фарфоровое и статуэточное задвигалось, взвихрилось и понеслось: «Вона, пошла писать губерния!». В конце спектакля вдруг все, прежде застывшее и сонное, поднялось под воздействием двух дам и взбунтовавшийся город будто озверел от подброшенной ему сплетни про Чичикова и губернаторскую дочку. И в самом финале жители города превращаются в зверей, ползающих, лающих, рычащих, царапающихся, воющих и гавкающих. Один из рецензентов спектакля доктор искусствоведения, профессор Б. Н. Любимов, видевший этот спектакль в Шанхае, писал после премьеры: «Юрий Васильев поставил перед китайскими студентами эксперимент невероятной сложности: он не стал писать пьесу по Гоголю, а создал жанр сценического повествования, в котором все актеры играют не отдельные роли, а образ *мертвых душ*, через ритм, пластику, речь, мимику, голос, раскрывая природу мышления Гоголя» [19].

Васильев учел в своей работе и голосоречевые особенности (традиции) работы китайских актеров над речевыми характеристиками ролей. На репетициях студенты много импровизировали, их пробы носили

этюдный характер, но ближе к премьере найденная речевая форма (порой удивительно точная и яркая) самими исполнителями «закреплялась» – студентам не хотелось отказываться от нее, ломать ее. Это не означало того, что возникали сухость или повторы речевого рисунка или голосовой характерности, жеста, а мизансцены разрушали живую ткань общения, актерского существования, – вовсе нет. Внутренняя свобода актеров, их внутренняя импровизационная стихия («стихия игры») оживляли форму. Понимая это, режиссер-педагог не требовал от исполнителей «бесконечной этюдности», которая свойственна методическим установкам некоторых театральных педагогов, а стремился вместе с актерами к синтезу внутренней и внешней техники актера.

Для шанхайской театральной школы это была первая попытка поставить на сцене пьесу, в которой персонажи, события и сюжет основывались на тексте романа, и пьеса «Есть на свете уголок!» стала удачным образцом подобного эксперимента. «Постановок на сцене романа “Мертвые души” и его художественных типов в Китае до сих пор не было. Смелое создание господином Васильевым новых сценических моделей стало для нас открытием и уроком», – писали Ан Чжен-Цзы и Ша Цзин [15, с. 139].

Что и говорить, нелегко поставить на сцене роман, вмещающий большое количество персонажей, отличающийся переплетением сюжетных линий, и превратить его в произведение другого рода искусства. Ю. А. Васильев не торопился с репетициями на сцене, а, проводя разнообразные тренинги, глубоко и тщательно анализировал персонажи.

Васильев выступал за то, чтобы до сценических репетиций актер «раскусил» персонаж и сценарий, и решительно возражал против обратного варианта. «Если незрелые семена бросить в грязь, то они никогда не превратятся в крепкие всходы» – эта выразительная метафора выражает его художественные принципы, равно как и главную особенность его методики. Однако «его анализ и обобщения заключены не в многотомных сочинениях и бесконечных пустых рассуждениях, они проявляются в разнообразных способах, которыми он “заставляет” студентов высказывать свои мысли, развивает их самостоятельное мышление, стимулирует их активное познание» [15, с. 139]. Понимание и ощущение общего, полученные в это время студентами, стали прочной базой сценических репетиций.

Постановка пьесы «Есть на свете уголок!», без сомнения, стала для нас откровением. Ее свобода в изменении временного пространства, открытость сценических решений, формы изображения пространства произвели на нас глубокое впечатление. Поэтому директор Шанхайского театрального института, профессор Ху Мяошэн после премьеры опреде-

ленно указал: «Поставленная Васильевым пьеса “Есть в мире одно местечко” (особенность перевода наименования пьесы. – Л. Я.) не только являет собой новую форму театральной постановки, одновременно она стала хорошей школой для актеров» [15, с. 137].

В заключение обратим внимание на несколько моментов.

Драматический театр Китая с самого своего возникновения и до настоящего времени имеет прочные связи с традиционным театром Китая, насчитывающим многовековую историю. Элементы национального театра (разнообразные виды китайской оперы – пекинская, шаосинская, шанхайская и пр.) очень сильно влияют на творчество драматических актеров Китая. Прежде всего это проявляется в «стихии игры», свойственной и оперным, и драматическим актерам, в использовании приемов «движение позы» и в «голосовом динамизме».

Главным в основах обучения актеров драматического театра в театральных школах Китая (особенно в двух ведущих школах – пекинской и шанхайской) стали опыт и традиции русского реалистического театра. Волна сценического реализма пришла в театральные школы Китая в середине 50-х годов, с появлением в их стенах известных советских театральных педагогов.

Но, разумеется, система подготовки драматических актеров в Шанхайской театральной академии, при широком использовании опыта русского и отчасти европейского театра, в большей мере ориентируется на традиционный китайский театр. И хоть это не столь ярко бросается в глаза, но влияние национальной китайской оперы на подготовку будущих драматических актеров отрицать невозможно. Это проявляется в «стихии игры», в выразительных средствах и в преобладании игровой формы над внутренним актерским психологизмом.

В 1990-е годы в китайских театральных школах начался активный процесс усовершенствования методик преподавания смежных дисциплин (сценической речи, сценического движения, фехтования, сольного и ансамблевого пения). В Шанхайской театральной академии этот процесс активизировался в начале 1990-х годов, толчком послужила работа с шанхайскими студентами и преподавателями профессора СПбГАТИ Ю. А. Васильева. Однако внедрение идей, внесенных в учебный процесс Ю. А. Васильевым, протекает довольно сложно по причине организационно-плановой: из-за отсутствия занятий по сценической речи в учебных планах старших курсов. И пока постоянные тренинги к спектаклям, разминки перед спектаклями, работа над литературными текстами, над голосом и речью в роли в практику подготовки китайских актеров не вошли.

Список литературы и примечания

1. Чжан Цзюнь-Цай. Исследование и оценка нового театра // Театральное искусство (Шанхай). – 1990. – № 3.
2. Сюй Вэн-хун. К проблеме взаимодействия восточной и европейской театральных культур. Шекспир и китайский театр: дис. … канд. искусствоведения. – СПб., 1995.
3. Конрад Н. И. Избранные труды. Синология. – М., 1977.
4. Из интервью бывшего доцента Шанхайской театральной Академии Ша Дин, которая была переводчиком Е. К. Лепковской во время ее работы в Шанхайском театральном институте в 1957–1959 годах и впоследствии преподавала в Институте актерского мастерства. Кстати сказать, в 1992 г. Ша Дин была переводчиком и ассистентом Ю. А. Васильева, проводившего в Шанхайской театральной академии двухмесячный мастер-класс по сценической речи и поставившего со студентами 4-го актерского курса спектакль по поэме Н. Гоголя «Мертвые души».
5. Цзяо Цзюй-Инь. О системе Станиславского // Театральная газета (Пекин). – 1954. – № 1.
6. Сюй Вэй-Хань. Лекции по фонетике китайского языка. – Тинцзин, 1959. – С. 64-68. Русские ученые также много писали о значении общепринятого литературного языка «путунхуа» в культурной жизни Китая. См.: Конрад Н. И. О понятии «литература» в Китае // Конрад Н. И. Избранные труды. С. 584–586; Федоренко Н. Т. Китайский язык и иероглифика // Избранные произведения: в 2 т. – М., 1987. – Т. 1. – С. 170–171.
7. Шанхайский театральный институт существует с 1945 года, с того времени, когда группа прогрессивно настроенных драматургов и режиссеров создала в Шанхае «Экспериментальную театральную школу». В 1952 году эта школа реорганизовалась в Филиальный драматический институт Восточного Китая и стала как бы отделением Центрального пекинского театрального института, существующего также с 1952 года. С 1955 года Шанхайский театральный институт (ныне Шанхайская театральная академия) является самостоятельным учебным заведением, работающим по своим планам и программам и разрабатывающим оригинальные методики профессиональной подготовки актеров и режиссеров по всем учебным дисциплинам.
8. Доцент Е. К. Лепковская активно участвовала в подготовке нескольких национальных студий: преподавала в Ненецкой (1938–1940), Якутской (1940–1942) студиях, руководимых Л. Ф. Макарьевым, руководила Удмуртскими студиями (1951-й и 1961 годы), Чечено-Ингушской студией (1962). Свой богатый опыт впоследствии она описала в книгах: «Экзамен каждый день! Записки театрального педагога» (1978) и «Цветы на холодном снегу. (Записки театрального педагога)» (1984).
9. Лепковская Е. К. В Шанхайском театральном институте (Из опыта работы с молодыми китайскими артистами) // Записки о театре. – Л.; М., 1960.
10. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. – М., 1954. – Т. 2.
11. Техника речи: учеб. / коллектив авторов Пекинского театрал. ин-та. – Пекин, 1961.

12. Лю Нинь. Техника сценической речи в актерском искусстве / Лю Нинь, Ван Су. – Шанхай, 2002.
13. Профессора В. Н. Галендеев, Н. А. Латышева, Е. И. Кириллова, Е. И. Черная и сейчас работают на кафедре сценической речи СПбГАТИ, и в их работе можно наблюдать постоянный поиск новых, более совершенных методов обучения студентов художественной сценической речи.
14. Содержание обеих разминок зафиксировано автором статьи в бытность его студентом первого актерского курса.
15. Ан Чжен-Цзы. О методических принципах работы над спектаклем «Есть на свете уголок!» (по поэме Н. Гоголя «Мертвые души») / Ан Чжен-Цзы, Ша Цзин // Искусство театра (Шанхай). – 1993. – № 2.
16. Куницын А. Н. О сценической речи // Ленинград. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии: сб. ст. – Л., 1971. С. 135–144; Он же. Первая встреча со словом // Сценическая педагогика: сб. тр. – Л., 1976. – Вып. 2. – С. 130–141; Куницын А. Н. Принцип тренировки фонационного дыхания в движении / А. Н. Куницын , Б . Л. Муравьев // Сценическая педагогика: сб. тр. – Л., 1973. – С. 147–158.
17. См.: Васильев Ю.А. Голосоречевой тренинг. – СПб., 1976.
18. Галендеев В. Н. К читателям // Васильев Ю. А. $E^{голос} = m^{движение}\ V^{дыхание}$: Тренинг голосовой энергии в ритмах общения. – Трстенице, 2002. – С.10. Еще в начале прошлого века автор одной из самых известных книг по русской сценической речи Волконский был уверен в том, что природа театрального искусства синтетична, и поэтому он рассматривал все выразительные средства актера только в единстве друг с другом, исследуя одно через другое: «Существенный признак, отличающий театр от всякого другого искусства, – движение. Но разве речь не движение? Она движение в сочетании со звуком, а звук и сам по себе уже движение. Речь – звуковое телодвижение». (Выразительное слово. СПб., 1913. С. 11).
19. Любимов Б. Гоголь звучит по-китайски // Литературная газета (Шанхай). – 1992. – 23 дек. (На китайском языке).

Ю. А. Васильев
Санкт-Петербург

ГОЛОС, ДЕЙСТВУЮЩИЙ В РИТМАХ АНСАМБЛЯ [1]

Мяча еще нет.

Есть круг, организованный ритмически: расстояние между всеми находящимися в круге равное.

Ритмические игры. Вчувствоваться в общий ритм, в единое движение и звучание.

Круги внимания.

На индивидуальном тренинге «Я и мячик». Это вы уже прочувствовали.

На парном тренинге «Я и партнер – мячик как связующая сила» между нами. Такого рода энергетические диалоги вам уже близки.

На ансамблевом тренинге «Я и группа – мячик как воздействующая сила». Два начала: единение и борьба за лидерство.

Чувство ансамбля.

Чувство лидерства. Чье звучание более увлечет других? Кто сумеет подчинить своим интересам остальных?

Борьба воль. Вне волевого начала немыслим голос действующий, невозможен голос воздействующий, голос влияющий, увлекающий, воспаляющий.

Невозможен и волевой поступок партнера без волевого и осмысленного высказывания. Именно высказывания.

Высказывание содержит в себе предчувствие высказывающим производимого его высказыванием результата.

Многое плодотворно выразится внутри круга.

В круге информация локализуется, атмосфера сгущается. В круге энергия удваивается, утраивается.

«Круг – высшая напряженность и высший покой» (М. Цветаева) [2, с. 176].

Для начала одно упражнение, настраивающее ансамблевое звучание голосов, чувство партнера.

Упражнение «Ансамбль резонанса»

Настройка резонансных ощущений в атмосфере единого звучания группы, ансамбля.

Вы встаете в круг на небольшом расстоянии друг от друга. Необходима пластическая законченность, ритмичность круга: ритмическое расположение в пространстве фигур всех участников упражнения.

В центре круга «**ведущий**».

«**Ведущий**» присел, кисти его рук касаются пола.

«**Ведущий**» задает тон, на котором вся группа будет звучать в унисон.

«**Ведущий**» чуть заметно отрывает кисти рук от пола – группа рождает единое, тихое-тихое звучание «м-м-м-м...».

«**Ведущий**» чрезвычайно медленно поднимает руки все выше и выше – группа увеличивает звучание «м-м-м-м...» в объеме и в уровне громкости: чем выше кисти рук «**ведущего**», тем объемнее и громче звучание группы. Самое громкое звучание, как вы догадываетесь, придется на тот момент, когда тело и руки **«ведущего»** будут тянуться к потолку.

Но стремиться к предельно громкому звучанию не следует. Не в этом цель нашего упражнения. Лучше понемногу наращивать объемное «гудение». От «**ведущего**» в полной мере зависит постепенность увеличения группового звучания «м-м-м-м...». Вначале ему полезно поднимать руки не выше колен – и затем снижать их до пола, чтобы общее звучание полностью замирало. Потом вновь осторожно вести кисти вверх и поднимать их чуть выше прежнего . И так постепенно, раз за разом, расширять границы громкости и объемности звучания.

Стремитесь к естественному, свободному резонансу в любых зонах динамического звучания. Держите осанку, не теряйте ощущения вертикали. Время от времени проверяйте, не напрягаются ли мышцы шеи и рук. Руки «**ведущего**» являются центром вашего внимания, – звук вашего голоса «течет» к ним. Ваша задача в связи с этим либо фиксирование уровня громкости, задаваемого «**ведущим**», либо именно вы своим звучанием поднимаете или опускаете кисти рук «**ведущего**». Но только не допускайте никаких излишних напряжений, никаких бессмысленных движений.

Стремитесь к согласованности. Прислушивайтесь к голосам справа и слева от вас. Оцените звучание партнеров, сравните тембры их голосов.

Для того чтобы звучание всей группы в круге не ослабевало, не прерывалось, пользуйтесь «цепным дыханием» . Этот термин мы заимствуем из хоровой практики, где он означает попеременное, не одновременное взятие дыхания хористами. Однако при возникновении вдоха не теряйте внутреннего слухового образа звучания ансамбля. Слушайте голос ансамбля и в моменты своего звучания, и в моменты вдохов, слушая, чувствуйте звук, как нечто живое, одухотворенное.

Добивайтесь объемности резонанса внутри круга, вообразите, что вы владеете способностью охватывать резонансом всю комнату, – пусть стены «гудят», «дрожит» пол, «звенит» потолок.

Испробуйте плавный переход со звука «м-м-м-м...» на звук «...а-а-а-а...». Это удобно делать при поднимании руки «**ведущего**» выше коленей (примерно: движение руки от пола до коленей – звучит «м-м-м-м...», затем плавный переход на «...а-а-а-а...»). При увеличении динамики звука «а» следите за расширением объема «рупора». Громкость в какой-то мере будет зависеть от раскрытия «голосоречевого рупора». Не теряйте ощущение увеличивающейся тяжести подбородка (нижней челюсти).

От каждого требуется предельная сосредоточенность на действиях «**ведущего**». Чаще всего в подобной ситуации помехи для единения кроются в бессознательном желании контролировать свои реакции. Возникает

излишнее оценивание того, что нужно делать в следующий момент. Мой вам совет: отдайтесь во власть «**ведущего**», постарайтесь каждое его движение прочувствовать, привыкайте к его пластике, «слушайте» его внутреннее говорение. Главное – не суетитесь. И не волнуйтесь, что вовремя не попадете в нужный ритм его движений – слияние всех в едином ансамблевом звучании приходит постепенно. И еще: вслушивайтесь, вслушивайтесь в ансамблевое звучание круга, в волны резонанса вокруг вас.

До сих пор вы использовали только динамическое «скольжение», теперь испробуйте резкие, внезапные изменения уровней громкости – динамические «перепады». Они могут быть самыми неожиданными, разными и по диапазону динамических перемен, и по длительности звучания на одном динамическом уровне.

Завершив **настройку**, переходим к упражнениям с мячами.

Упражнение «Мяч внутри круга»

От человека к человеку летает мячик: мы учимся мячиком управлять – принимать его от партнера вместе с передаваемой смысловой и эмоционально-чувственной информацией и бросать мяч партнеру, транслируя свои мысли, высказывания, чувства и образы.

На первых порах мы не сопровождаем свои действия звуками, речью и звучанием голоса. В обмене мячами важна беспрерывность контакта с партнером, безобрывность взаимоотношений. Мяч – связующая нить, – летая внутри круга, концентрирует на себе наше внимание. Мы внимательны и к мячу, и к тем, кто подхватывает и отправляет его в дальнейший полет. Мы ощущаем мяч как элемент, объединяющий всех нас, находящихся в круге. В эти мгновения очень важен ритм перелетов мяча в круге. Мяч ни в чьих руках не должен застревать, движение его не должно тормозиться, – мяч до вас долетел, вы его подхватили и выпустили в направлении нового партнера.

Нужна готовность всего тела продлевать полет мяча, даже если мяч доберется до вас не скоро. Найдите такую жизнь, такое поведение ожидающего, готового к восприятию тела, которые позволят вам быть внутренне ритмичным и в нужный момент быстро управиться с мячом и продолжить его движение в круге.

Вы верно ощущаете, что одна нога немного впереди, вторая нога чуть сзади, верно чувствуете, что точка опоры все время меняется, тело ваше будто слегка колеблется в ожидании мяча. Руки ваши хорошо сейчас чувствуют, что вот-вот вы коснетесь мяча, хорошо, что руки находятся в своеобразном полете, они готовы принять мяч, летящий к вам с энергией непредсказуемой силы. Нельзя заранее предугадать, с какой силой и насколько точно партнер направит вам мяч. А вдруг это будет слишком

сильно – и ваши руки должны будут хорошо спружинить, или слишком вяло – и кисти должны будут потянуться к мячу, или мяч отклонится в сторону – и вам нужно будет изловчиться, чтобы изменить его полет? Поэтому обдуманно поступают те из вас, кто чувствует, что ни на тысячную долю секунды нельзя выключаться, отвлекаться, расслабляться.

Каким бы образом мяч к вам ни подлетал, приноровитесь продлить его полет, подхватите его и направьте дальше. Так как упражнение групповое и в круге находятся, допустим, двенадцать человек, то для начала установите систему ритмичного перелета мяча внутри круга. Давайте так попробуем: мяч перелетает от человека к человеку по часовой стрелке. Первый игрок вводит мяч в игру, направив его партнеру, находящемуся напротив него точно через круг; тот, в свою очередь, отправляет мяч партнеру, стоящему правее бросившего ему, и так далее. Таким образом, каждый из вас бросает мяч игроку справа от игрока, бросившего мяч вам. Это вовсе не означает, что мяч вы всегда будете бросать одному и тому же партнеру, – при наличии четного числа игроков будут происходить смещения.

Упражнение «Не зевай!»

Мячи в круге. Группа располагается по кругу, и все принимают рабочую позу: приготовились к приему летящего мяча.

Мяч перелетает от человека к человеку не по часовой стрелке, как мы экспериментировали в предыдущем упражнении, а направляется любому человеку в круге. Никто не знает, к кому именно полетит сейчас мяч, но все готовы подхватить его, продлить его жизнь в пространстве круга. Как часто, играя в волейбол в круге или переадресовывая друг другу волан, вы стремились по возможности дольше удерживать летящий предмет в воздухе! Как вы радовались, если мяч или волан не касались земли даже, казалось бы, в безвыходных ситуациях! Так и теперь: все вы, все, кто находится в круге, постарайтесь не уронить мяч, изловчитесь поймать его, даже если он не влетает сам вам в руки, а летит криво и косо, даже если ваш партнер неловко с ним обращается и неточно передает его вам. Стремитесь и теперь не прозевать летящий в вашу сторону мячик. Не суетитесь – помните, что ваша задача не поймать мяч, не принять его ловко и красиво, но подхватить мяч, замахнуться и суметь точно направить его в руки партнера.

Но это лишь преддверие упражнения. Суть самого упражнения – в воспитании многоаспектности внимания, в возрастании степени и качества погруженности в ситуацию. И как следствие – развитие речевой мобильности, реактивности ответов на вызов партнера. Ответов не механических, а насыщенных чувственной и смысловой информацией. Представьте себе, что в

круге из рук в руки перелетает не один мяч, а два одновременно. Сложно представить? Еще сложнее работать в таком круге и не сбить ритм перелета мячей внутри пространства круга.

Попробуем покидать мячи в нашем круге. Пластические задания продолжайте отрабатывать: не хватайте мяч, не волнуйтесь, что не поймаете его или он выскользнет из рук. Не красуйтесь своей ловкостью, не принимайте мяч одной рукой, пластика тела будет лучше организована, если вы введете в дело две руки. Изготовьтесь продолжить полет мяча внутри круга, невзирая ни на какие нарушения траекторий его перелета от человека к человеку. Снизу, снизу посылайте мяч партнеру. Не отпихивайте мяч от себя. Лучше действовать без спешки. Приняв мячик, присмотритесь к партнерам в круге, уловите, кто из них нацелен на прием вашего мяча, не занят мячом вторым. Не держите мяч в руке долго, ориентируйтесь заранее, не в ту секунду, когда получаете мяч, но раньше, раньше, – приучайтесь постоянно находиться в курсе всего происходящего в круге, держать во внимании всех участников игры.

Усложним задание. В круге перелетают три мяча. Теперь уже невозможно передохнуть, послав мяч кому-то из партнеров, в любое мгновение вас настигнет другой мяч, третий. Не просто будьте наготове, а прочувствуйте местонахождение и ритмы перелетов всех мячей, внутренними ритмами своими соединяйтесь с темпоритмами бросков ваших партнеров. Движения мячей для вас – единственная притягивающая сила. Действия партнеров для вас – сигналы к вашим поступкам. Перспектива роли, перспектива актера, сквозное действие актера в спектакле полностью зависят от глубины его веры в движение – не физическое, разумеется, хотя и оно играет в актерском творчестве не последнюю роль, а в движение как эстетическую категорию актерского творческого процесса. Вот в какие области может завести нас простое, на первый взгляд, упражнение с мячами внутри круга.

Постепенно вам вполне по силам увеличивать число мячей, летающих в пространстве круга. Основная нагрузка при этом падает на внимание и ловкость – на явно не второстепенные элементы внутренней и внешней актерской техники.

Теперь о речевых заданиях.

Они выполняются только после того, как вы хорошо усвоили задания пластические, когда ваша натренированность позволяет одновременно запускать вовнутрь круга три мяча – и эти мячи длительное время не роняются, когда ансамбль круга действует слаженно.

С движением каждого мяча звучит и скороговорка: «Тридцать три корабля лавировали, лавировали, лавировали, лавировали, да не вылавировали, да не вылавировали, да не вылавировали, да не вылавировали».

Слова «лавировали-лавировали-лавировали…» и «да не вылавировали, да не вылавировали, да не вылавировали…» звучат бессчетное число раз.

Первый участник круга запускает в действие мяч, начиная звучание скороговорки, и, передавая мяч кому-то из партнеров на любом слове, второй участник подхватывает звучание и перебрасывает мяч третьему, тот следующему и т. д. Напомню: начинаете звучать, как только мяч коснется вашей руки, может быть, даже чуть-чуть раньше. Для того чтобы звучание «перетекало» от партнера к партнеру, бросивший мяч чуть-чуть продлевает звучание, будто оба партнера (и бросающий и принимающий) какое-то мгновение звучат совместно, но один на утихании (diminuendo), а второй на усилении (crescendo).

Если в круге три мяча, то скороговорка про корабли сопровождает полеты всех трех мячей.

Сложность для вашего внимания и для вашего поведения заключается в том, что вы должны уловить индивидуальные особенности звучания партнеров в работе с каждым мячом. Не только темпоритмы, но и ощущение истории лавирующих кораблей. Сюжет истории определять точно нет необходимости. Да и вряд ли удастся это сделать: слишком мало информации, но домыслить ситуацию, в которой находятся корабли, вполне возможно, если только вслушиваться в звучание партнера. Вчувствуйтесь в нюансы звучания партнера, и вам откроется ситуативная сторона истории, по оттенкам звучания можно почувствовать оттенки переживания.

Упражнение «Надо дрова выдворить…»

Упражнение групповое. Скороговорка про дрова. Нам интересно сейчас достигнуть кантилены звучания и единого внутреннего движения текста в ансамбле, в продолжение возникшего течения текста в пространстве, в подхватывании и продлении объемного звучания голоса, в перетекании энергии из слова в слово, из одного факта дровяного бума в другой.

Варианты группового тренинга:

– игроки образуют небольшой круг, в центре один мяч: каждый из участников ударяет по мячу один раз и проговаривает одно лишь слово, однако слова, произносимые вами по очереди, цепляются одно за другое, составляя в итоге внятную и разборчивую фразу; мяч движется от человека к человеку по кругу;

– в этом же круге каждый произносит по два слова и ритмично производит по мячу два удара, – ритмично: не размазывая слова и не нарушая четкой цикличности ударов кистью по мячу;

– круг сохраняется, у каждого играющего есть право ударить по мячу три раза подряд; когда мяч обойдет весь круг, пойдет по кругу заново – вы ударяете по мячу пять раз.

Продолжаем тренаж.

Группа в круге. Несколько упражнений с мячами, летающими внутри круга. В каждом упражнении конкретные цели тренинга, поэтому и задания различны. Хотя принципы работы с мячами в круге остаются едиными для всех упражнений. Об этих принципах мы говорили, когда отрабатывали точную пластику бросков, научались гармоничности движений от момента приема мяча до момента передачи мяча партнеру. Вспомните: слитность движений, недробимая линия поведения в последовательности **«взятие мяча – замах – бросок»**. Это делается выразительно и ловко при внутренней установке, что я не беру мяч, не хватаю его, а продлеваю его полет, вдыхаю в полет мяча новую энергию. Необходима также готовность тела в любое мгновение продлить полет мяча.

Упражнение «Имена»

Начинаем с простого: мяч летает внутри круга, он движется от человека к человеку по часовой стрелке. Каждый из вас произносит свое имя. Думаю, что это не так сложно – объемно, звучно и «выпукло» произнести свое имя. Отправляя свое имя партнеру, передавайте ощущение его значимости для вас, интересного сочетания звуков в нем, музыкальности имени, звучности сонорных в нем или упругости взрывных. Имя каждого из вас обладает для каждого же из вас своими красотами, дорогими вам особенностями, тайнами или причудами, известными лишь вам. Вот это-то и транслируйте! Одаривайте других внутренними особенностями вашего имени. Может быть, кто-то из вас даже помнит значение своего имени. Используйте значение имен. Например, в переводе с греческого: Андрей – храбрый, мужественный; Тимофей – честь, почет + бог; Роман – на латинском означает римский, римлянин; Маргарита – жемчужина; Лаура – лавром увенчанная; Анастасия – воскресшая и т. д. Но не играйте значением имени, не нажимайте на звуки, только прочувствуйте суть его, что для вас-то самого оно значит, и именно в эту суть вовлекайте партнера. Произносите имя не сокращенно, не в вариантах, а полностью: не надо умиления по поводу собственного имени. Оно звучно своей суровостью (Вадим) или мягкостью (Эмилия), разнообразием звуков (Евгения) или их однообразием (Анна).

Какое бы по длительности имя ни было, его следует уложить в один бросок. Легче с именами четырех-, пяти-, шестисложными (Екатерина, Марианна, Анастасия, Аннамари): они без особого труда охватывают всю длительность броска (начинается звучание имени в момент соприкосновения мяча с кистью и завершается в момент передачи мяча партнеру, даже, скорее, в мгновение, когда партнер уже принимает мяч, – это нельзя упускать из внимания). Сложнее с короткими именами – Петр, Юрий, Анна, Сергей, Иван, Роман, Эрнест – их нельзя выпаливать молниеносно, все их звучание должно распределиться на весь бросок, избегайте также и произнесения их по слогам. Имя вызвучивается полностью, как одно целое, а не как нечто собранное по кусочкам. Как же «растянуть» имя, не растягивая его? Вот здесь-то и нужны объемность работы артикуляции, акустическое звучание согласных и гласных, резонансный поток. И не в момент начала полета мяча к партнеру возникает звучность слова, а гораздо, гораздо раньше – еще в моменты зарождения первого звука и даже до этого – в моменты ожидания мяча, в моменты подготовки к произнесению имени. При броске звучность имени растекается в пространстве комнаты, направляется не только к партнеру, которому брошен мяч, но и всех в круге охватывает, насыщает резонансом. Еще не полетел мяч, а имя вместе с объемным вашим движением разрастается в пространстве! Между прочим, и многосложные имена не следует дробить. Прислушайтесь к себе, к речи других: не возникают ли излишние ударения на отдельных слогах в имени, не слышится ли что-то вроде подобия напевания имени, некая тягучесть в произнесении? Нет-нет – имя произносите компактно, собранно, энергично.

Упражнение «Бисер из имен»

Группа в круге. Мяч движется по часовой стрелке.

Возникает цепочка имен. К этой цепочке каждый из бросающих добавляет свое имя: первый участник упражнения называет свое имя, допустим Алексей, второй произносит: «Алексей» и присоединяет свое имя – «Дмитрий», таким образом добавляются имена каждого бросающего:

Алексей-Дмитрий-Марианна,
Алексей-Дмитрий-Марианна-Всеволод,
Алексей-Дмитрий-Марианна-Всеволод-Лаура и т. д.

Хорошо бы было, если бы имена не перечислялись, а произносились в цепочке, звучащей без запинок, чтобы возникала речевая кантилена. Да и не только речевая, но и кантилена движений.

Возникают новые сложности. Как уместить в один «замах-бросок» пять, шесть и более имен? Причем ни в коем случае нельзя проделывать несколько замахов – вся цепочка имен транслируется на одном «замахе-броске».

Как не растерять разборчивость каждого имени? У некоторых из вас имена сливаются в один сплошной речевой поток, имена теряют свои ударения, а следовательно, и индивидуальность.

Как избежать инверсий, перестановок имен? Что может помочь воссозданию правильной последовательности имен? Не всегда возможно сходу запомнить большое количество имен подряд (десять, двенадцать, пятнадцать…).

У кого из вас какие идеи на этот счет?

Некоторые ответы вполне разумны и приближают нас к сути: например, идеи запоминать последовательность имен с помощью памяти артикуляционной или слуховой.

Используя навыки артикуляционной и слуховой памяти, попробуем пойти еще одним путем: будем запоминать не последовательность имен, а расположение людей в пространстве круга. Что если пробовать создавать в воображении особую киноленту местонахождения людей в круге? Киноленту, в которой можно воспроизводить броски каждого участника, звучание и действие каждого человека? Это мне представляется наиболее действенным в смысле организации психофизического тренинга, тренинга воображения.

Упражнение «За именем имя»

И еще усложнение тренинга.

Тот же круг. Броски мяча по часовой стрелке.

Первый вариант

В один бросок укладываю два имени: свое имя и имя того, кому бросаю мяч. Выходит примерно так: «Екатерина-Сергей», «Сергей-Наталья», «Наталья-Иван», «Иван-Роман» и т. д.

Второй вариант

В одном броске звучат три имени: имя того, кто вам бросил, ваше имя и имя того, кому вы бросаете. Предположим: «Лаура-Дмитрий-Станислав», «Дмитрий-Станислав-Эмилия», «Станислав-Эмилия-Маргарита», «Эмилия-Маргарита-Алексей» и т. д.

Третий вариант

В одном броске соединяются четыре имени: имя вам бросившего + ваше имя + имя адресата + ваше имя. Допустим: «Всеволод-Петр-Анна-Петр», «Петр-Анна-Андрей-Анна», «Анна-Андрей-Екатерина-Андрей» и пр.

Упражнение «Павел Иванович!»

Вспомните у Гоголя необыкновенное действие, произведенное Чичиковым при появлении на бале у губернатора в VIII главе «Мертвых душ». Одно бесконечное восклицание пронзило всех присутствующих: «Все, что ни было, обратилось к нему навстречу, кто с картами в руках,

кто на самом интересном пункте разговора произнесши: “а нижний земский суд отвечает на это…”, но что такое отвечает земский суд, уж это он бросил в сторону и спешил с приветствием к нашему герою» [3, с. 168]. Ощущение безудержной радости накатило на каждого из чиновников, и именно это потрясение от встречи с прелестным миллионщиком мы и воспроизведем сейчас. Продолжение гоголевского текста мы включим в упражнение. Итак, пробуем:

Павел Иванович!
Ах боже мой, Павел Иванович!
Любезный Павел Иванович!
Почтеннейший Павел Иванович!
Душа моя, Павел Иванович!
Вот вы где, Павел Иванович!
Вот он, наш Павел Иванович!
Позвольте прижать вас, Павел Иванович!
Давайте-ка его сюда, вот я его поцелую покрепче,
моего дорогого Павла Ивановича! [3, с. 168]

О, сколько же здесь оттенков «бесконечной» любви к «безмерно дорогому», «безгранично любимому» миллионщику Павлу Ивановичу Чичикову! Прочувствуйте разнообразие оттенков и «глубину» любви. Ощутите изнутри воспаленное «любовью» тело губернского чиновника или дамы, приятной во всех отношениях. С этими внутренними и внешними (физическими) ощущениями и перебрасывайте мяч партнеру. Создавайте групповой восторг.

Упражнение «Множество приятных вещей»

На том же бале еще одна замечательная ситуация. Чичикову встретилась белокурая барышня, «институтка, только что выпущена», – как расписала ее маменька, губернаторша, – и он увлекся ею, забыл губернских дам, «почувствовал себя совершенно чем-то вроде молодого человека», подсел к девушке и попытался затеять с нею разговор, однако она в продолжение его рассказов начала зевать. «Герой, однако же, совсем этого не замечал, рассказывая множество приятных вещей, которые уже случалось ему произносить в подобных случаях в разных местах: именно в Симбирской губернии у Софрона Ивановича Беспечного, где были тогда дочь его Аделаида Софроновна с тремя золовками: Марьей Гавриловной, Александрой Гавриловной и Адельгейдой Гавриловной; у Федора Федоровича Перекроева в Рязанской губернии; у Фрола Васильевича Победоносного в Пензенской губернии и у брата его Петра Васильевича, где были свояченица его Катерина Михайловна и внучатные сестры ее Роза Федоровна и Эмилия Федоровна; в Вятской губернии у Петра

Варсонофьевича, где была сестра невестки его Пелагея Егоровна с племянницей Софьей Ростиславной и двумя сводными сестрами Софией Александровной и Маклатурой Александровной» [3, с. 177].

Мяч перекидывается в круге, согласуясь с поворотами событий в гоголевской истории, – по местам действия героя, по упоминанию тех помещиков, в чьих домах происходили «свидания» Чичикова с барышнями. Совершается один круг-замах мячом, и за это время следует успеть произнести весь отрезок текста. Некоторые отрезки довольно значительны, а произносить их следует на одном выдохе:

- Герой, однако же, совсем этого не замечал, рассказывая множество приятных вещей, которые уже случалось ему произносить в подобных случаях в разных местах:
- именно в Симбирской губернии у Софрона Ивановича Беспечного, где были тогда дочь его Аделаида Софроновна с тремя золовками: Марьей Гавриловной, Александрой Гавриловной и Адельгейдой Гавриловной;
- у Федора Федоровича Перекроева в Рязанской губернии;
- у Фрола Васильевича Победоносного в Пензенской губернии;
- и у брата его Петра Васильевича, где были свояченица его Катерина Михайловна и внучатные сестры ее Роза Федоровна и Эмилия Федоровна;
- в Вятской губернии у Петра Варсонофьевича, где была сестра невестки его Пелагея Егоровна с племянницей Софьей Ростиславной и двумя сводными сестрами – Софией Александровной и Маклатурой Александровной.

Вся эта фраза замечательная гоголевская шутка. В ней нет нравоучительности, но есть зарисовка, наблюдение. И невозможно не удивляться гоголевскому языку, то есть построению фразы, звучащей без единой точки, и нагромождению имен, отчеств, фамилий и мест действия. Вместе с тем фраза на удивление сложна для произнесения, для внятного звучания тех же имен и отчеств, названий губерний и обозначений родственных связей.

Текст такой сложности, «запутанности», сразу не дастся. Мы невольно усовершенствуем фразы классиков, исходя из своего современного опыта, из современного языка, из привычек бытовой речи. От этого частенько страдает авторский стиль, авторское построение фразы и суть слов, затемненная пространством времени. Однако мысли автора не должны теряться в «старинности» слов и оборотов. Требуется достоверность видений, узнаваемость персонажей и особенностей их взаимоотношений. Только подробно проработав эти нюансы, можно приблизится к достоверности рассказа.

Достоверность повлечет за собой и необходимость в овладении авторским стилем, особенностями гоголевской речи.

Интонация единого высказывания. Ничто не рвется, и все части фразы согласованы между собой. Согласованность частей высказывания важна всегда. Именно согласованность. Особенно в сложных по построению репликах или фразах.

Упражнение «Бальное кружение»

Для того чтобы еще глубже прочувствовать атмосферу, сложившуюся вокруг Чичикова, введем в тренинг еще одно упражнение, которое завершит триптих упражнений по «Мертвым душам» Гоголя. Обратимся к еще одному варианту прочтения ситуации на балу у губернатора.

Мы используем в упражнении реплики, придуманные М. Булгаковым по просьбе К. Станиславского для участников сцены бала у Губернатора в спектакле МХАТа «Мертвые души» (по роману Гоголя, VIII глава) [4, с. 222–223]. Станиславскому хотелось, чтобы эти реплики были выдержаны в настроении и ритме сцены, не были бы слышны в зале, но были бы крайне необходимы актерам, чтобы почувствовать атмосферу бала с его амбициозной игрой в «столицу», с его жеманностью и мечтательностью, с его курьезностью и нелепостью, безусловно, смешной и чуть-чуть грустной.

Отберем из булгаковских реплик тексты, наиболее подходящие для нашего тренинга:

- Сомнительно, чтобы такие господа способны были влюбляться.
- У меня инкомодите на правой ноге в виде горошины.
- Почтмейстерша уж слишком забрала себе в голову.
- Я подхожу к вам не без чувства робости, мой приговор уже подписан.
- И пустился летать по паркету.
- На ней белое, совершенно простенькое платье.
- Целое море фиалок.
- Есть случаи, когда женщина тверже мужчин.
- И затворились перед ним двери рая, и все кончено.
- Я осужден весь век скитаться.
- Блеск ваших глаз – влажный, бархатный, сахаристый.
- Сердечишко у него прихрамывает.
- Я нахожусь в таком блаженстве, что и желать больше ничего не хочу.
- Вальс сладкими муками наполняет сердце бедного смертного.

- У него величие в чертах.
- Это наглость – занимать стул поближе к двери.
- Это тонкая аллегория.
- Звонский и Линский приехали.
- В России все в широком размере.
- Позволено ли нам, бедным жителям земли, спросить вас, о чем вы мечтаете?
- Где порхает мысль ваша?
- У ней недурные плечи.

Вначале имеет смысл вспомнить гоголевское описание бала у губернатора, дам и кавалеров на этом балу, атмосферу влюбленности в Чичикова, конфликтность дам, между которыми разгорается борьба за стул, стоящий поближе к герою бала. Важно воссоздать в своем воображении ситуацию на балу, ситуацию, в которой разные дамы и кавалеры произносят реплики, созданные Булгаковым.

Наконец мяч в круге! Возникает речевая и голосовая настройка, проигрывание ситуации бала и опробование героев – кто именно мог бы произносить в заданной ситуации ту или иную фразу. После опробования, когда каждому немного понятен его герой (героиня), пробовать создавать своих героев в действии, в диалоге с другими. Здесь главное – бесконечные импровизации мимолетных ситуаций и мелькающих вокруг вас партнеров. Мы специально включаем сейчас, именно на этом уроке, такого рода упражнения, в которых и телесная, и речевая, и игровая импровизации возникают без насилия, естественно, и на материале конкретного авторского текста. Импровизация в рамках ансамбля, в ситуации многоаспектного внимания видится нам наиболее продуктивной.

Упражнение «Подхватывай легкий звук!»

Мячи в круге движутся по часовой стрелке.

Запускается вначале один мяч, за ним второй, третий, четвертый.

Каждый из мячей, летающих внутри круга, превращается в носителя локальной информации. Истории, передаваемые с помощью мячей, не дублируются.

Используйте тексты из упражнения «Волшебный мячик»: «Тридцать три корабля…», «Тридцать три автомобиля…», «Тридцать три скомороха…», «Тридцать три гравировальщика…» и др. [См.: 5]**.** Именно эти скороговорки подразумевают необходимость видения внутренним зрением сложного передвижения кораблей или автомобилей в пространстве, кипение-бурление-выплескивание воды в кастрюлях, озорного танца компании скоморохов, то есть широту и ритмичность физических действий главных героев импровизируемых историй.

«**Запускающий**» мячи в полет произносит преамбулу, создает ситуацию (предположим: «тридцать три автомобиля выруливали-выруливали»). Остальные (назовем их «**подхватывающими**») продолжают звучание: «…выруливали-выруливали…», нигде его не тормозя, не сбивая, не прерывая. Когда мяч обходит круг и возвращается к «**запускающему»,** он вводит в ситуацию развязку: «…да не вырулили, да не вырулили…», и «**подхватывающие»** озвучивают эту развязку, передавая мяч друг другу. То же происходит и со вторым мячом, и с третьим, и с четвертым, вводимым в круг «**запускающим**».

В идеале, звучание у всех участников должно быть легким, летящим, legato.

Имеются и еще интересные вариации.

Попробуйте запустить мячи против часовой стрелки. Что у вас получится? Попробуйте.

Или: мячи перелетают вразброс. Один, два, три мяча и более. Внимание раздваивается, троится. Сложно и за мячами уследить, и вовремя вслушаться в транслируемый в вашем направлении текст, и продолжить, подхватить рассказываемую историю.

Упражнение «За рюмочкой рюмочка»

Такая же работа группы в круге. Вариация со звуком «ч» в озвучиваемом тексте.

Выпивает мужичонка
смачно-звонко:
за наперсточком – наперсточек,
за рюмочкой – рюмочку,
за стопочкой – стопочку,
за стаканчиком – стаканчик,
за фужерчиком – фужерчик,
за бокальчиком – бокальчик,
за кубочком – кубочек,
за ведерочком – ведерочко,
за бочечкой – бочечку!

И все скляным-склянешенько,
Скляным-склянешенько,
Скляным-склянешенько! (6)

Вариация со звуками «ч» и «ш»:

Все скляным-склянешенько,
Скляным-склянешенько,
Скляным-склянешенько:

Рюмочка скляным-склянешенька,
Стопочка скляным-склянешенька,
Стаканчик скляным-склянешенек,
Фужерчик скляным-склянешенек,
Бокальчик скляным-склянешенек,
Кубочек скляным-склянешенек,
Ведерочко скляным-склянешенько,
Бочечка скляным-склянешенька!

Вариация для преодоления препятствий в сложновыговариваемых сочетаниях слов:

Наперсточек за наперсточком, за наперсточком наперсточек,
Рюмочка за рюмочкой, за рюмочкой рюмочка,
Стопочка за стопочкой, за стопочкой стопочка,
Стаканчик за стаканчиком, за стаканчиком стаканчик,
Фужерчик за фужерчиком, за фужерчиком фужерчик,
Бокальчик за бокальчиком, за бокальчиком бокальчик,
Кубочек за кубочком, за кубочком кубочек,
Ведерочко за ведерочком, за ведерочком ведерочко,
Бочечка за бочечкой, за бочечкой бочечка!

Разумеется, что выработка нормированного произнесения звука «ч» или овладение точным звучанием слов с обилием произносительных трудностей не является единственным заданием упражнения. Работая над техническими характеристиками речи, важно не растерять и смысловую нить произносимого текста. Может быть, даже создать и протянуть эту смысловую нить. Можно представить себе, как некий человек, втягиваясь в пьянство, теряет постепенно понимание того, что происходит. Он уже не разбирает, сколько выпивает, – ему хочется еще и еще. Стоит только начать, и незаметно дозы увеличиваются, и человек теряет разум. Вот про это и попробуйте говорить при перелете мяча от человека к человеку. Иначе мы превращаемся во «внеэмоциональных выговаривателей бессмыслицы», и услыхавший наши манипуляции со словами невольно крикнет: «Эй, где хвостик мысли?». И будет прав, процитировав эту строку из стихотворения Даниила Хармса «Окнов и Козлов».

Упражнение «Et cetera, et cetera»

Круг. Мяч перебрасывается от одного играющего к другому по часовой стрелке. Общая задача: создать портрет известного литературного героя, оригинала и любителя безделушек, мастера флирта и «красавчика» – графа Нулина. Не внешнее описание графа, а зерно его внутренних интересов, увлечений. Все это блистательно удается выразить Пушкину в одной стихотворной фразе:

Себя казать, как чудный зверь,
В Петрополь едет он теперь
С запасом фраков и жилетов,
Шляп, вееров, плащей, корсетов,
Булавок, запонок, лорнетов,
Цветных платков, чулков a jour,
С ужасной книжкою Гизота,
С тетрадью злых карикатур,
С романом новым Вальтер-Скотта,
С bon-mots парижского двора,
С последней песней Беранжера,
С мотивами Россини, Пера,
Et cetera, et cetera [7, с. 184].

Нам же с вами интересно воссоздать иронический портрет Нулина. Условия несложные: каждый называет, бросая мячик, одну из вещиц, любимых графом. Так, совершая по одному мазку, мы и создаем законченный портрет. Яркость, выразительность, точность обрисовки характера зависят от смысла, единого для всех, и от живости видений.

Стихотворные строки также важны.

Что помогает созданию стихотворного ритма? Думаю, что вы не ошибетесь, сказав о стихотворной форме и назвав межстиховую паузу ключевым элементом формы. Каждая новая стихотворная строка рождается из предстиховой паузы (назовем так необходимую по законам техники произнесения стиха паузу между двумя стихотворными строками). Уточним. Обычно, работая над стихом, вы слышите о важности «держать» паузы после каждого стиха, и, когда вы исполняете стихи, педагоги все время подталкивают вас к сохранению так называемых «межстиховых» пауз. Но мне бы хотелось большей точности в ощущении стихотворного ритма. Проникнуться ощущением ритма, услышать внутренним слухом надвигающийся стихотворный ритм, сконцентрироваться на мысли стиха нам удобнее всего до того момента, как стих зазвучит. Именно в этот короткий момент мы накапливаем смысловую и ритмическую энергию стиха, именно в эти мгновения рождается потребность звучать и действовать дальше. Часто же наш интерес направлен на паузу после стиха. Казалось бы, в этом нет ничего особенного, однако отношение к межстиховой паузе, как к ритмической единице, принадлежащей стиху уже прозвучавшему, тормозит «стиходействие» (Л. Макарьев) [8], не дает замаха на новый поворот мысли, на новое звучание. И мы порой заняты проживанием уже сказанного, но не внимаем последующему. Поэтому мы с вами чуть-чуть изменим подход к межстиховой паузе: не будем радоваться произнесенному, но сосредоточимся на надвигающемся стихе.

Для того чтобы воссоздать стихотворный ритм в нашем общем звучании, перед каждым стихом мы будем выдерживать паузу. В пластике она выразится «пустым» броском, то есть броском мяча без речевого сопровождения. Но человек, бросающий мяч без звучания текста, задает между тем темпоритм последующей строки: его бросок – сигнал к действию.

Упражнение «Чего там только нет!»

Забавно, для контраста, обрисовать портрет еще одного молодого повесы, живущего «Под прибой пустых минут» (Саша Черный) [9]. Ему посвящено стихотворение Саши Черного «Шкатулка провинциального “CABALERO” (Опись)»:

Шпоры, пачка зубочисток,
Сорок писем от модисток,
Шитых шелком две закладки,
Три несвежие перчатки,
Бинт и средство для усов,
Пара сломанных часов,
Штрипки, старая кокарда,
Семь квитанций из ломбарда,
Пистолет, salol в облатках,
«Эсс-буке» и «Гонгруаз»,
Два листка кадрильных фраз,
Пять предметов из резинки,
Фотография от Зинки,
Шесть «варшавских» cartes postales,
Хлыстик, карты и вуаль,
Красной ленточки клочок
И потертый темлячок.

И в этом случае интересно воссоздать острую зарисовку автора на шкатулку, переполненную наиважнейшими для ее хозяина безделушками. Если пушкинский герой обаятелен в своей искренней увлеченности французскими штучками, то сквозь строки Саши Черного проглядывает резкое неприятие пошлости.

Создавая в круге портреты двух молодых кавалеров, мы не можем не почувствовать и разное отношение поэтов к своим персонажам, и резкую разницу между обоими «шикарями», хотя обоих героев и объединяет один взгляд на жизнь:

Пусть, звеня, проходят миги,
Пусть беспечность вспыхнет вдруг! [10]

Озвучивайте рифму. Не выстукивайте ее, не нажимайте на нее – выносит звук дыхание, а дозвучивает смысл. Нарочитость в этом вредна,

излишнее артикулирование также. Любой слог требует своей порции дыхания, любое слово становится целостным от собранности выдыхательной струи, любой речевой такт ритмичен или не ритмичен от степени затрат дыхательной энергии, любая фраза стремится к финалу, и именно к финалу вырастают, но не опадают дыхательные усилия. Этим мы с вами подробно занимались при работе над звукосочетаниями, отдельными словами и короткими фразами. Это в полной мере необходимо нам и сейчас, в моменты ансамблевой работы. Подхватывая мяч, вы подхватываете и дыхательную энергию, развиваете зародившееся до вас содержание, устремляете свое звено высказывания к партнеру и подталкиваете партнера к продолжению высказывания. Договоренность фразы, стихотворной строки зависит не от вас одного, а от вашего общего ансамблевого порыва. Вы звучите «на одном дыхании»!

Упражнение «Круженье скороговорок»

Каждый находящийся в круге, кидая мяч партнеру, произносит скороговорку. Сколько участников, столько и скороговорок. Я предлагаю вам выбрать свою скороговорку по принципу личных тренировочных задач. Какие у вас голосовые или речевые проблемы, такой текст вы и выбираете. Мяч запускается в круг, вы его передаете по часовой стрелке, и каждый произносит свой текст. Движение руки неспешное, плавное, с широким кругом-замахом на бросок. Какой бы длительности текст ни был, вы проговариваете его на одном выдохе и с совершением одного круга рукою. Возникает звучание в момент касания мячика вашей руки, завершается произнесение текста в момент, когда мяч касается руки партнера.

Последующие скороговорки «вытекают» из предыдущих. Возникает будто кружение скороговорок: бурление содержащихся в них историй, случаев, зарисовок, намеков, шуток.

Для того чтобы вам специально не разыскивать скороговорки, позволяющие своими звукосочетаниями и речевыми трудностями расширить границы дикционного и голосового тренинга, я ниже привожу тексты, опубликованные в «Толковом словаре живого великорусского языка», составленного Владимиром Далем, и в его же работе «Пословицы русского народа» [См.: 11]. Часть предлагаемых мною текстов сопровождаются пометами автора: скороговорка или частоговорка (оба слова для Даля являются синонимами). Эти тексты помечены звездочкой (*). Часть текстов не имеют таких указаний автора, но по своей структуре, по ритмам и сложностям дикционного выговаривания они могут быть отнесены к скороговоркам. Тексты располагаются в алфавитном порядке, и вы самостоятельно определяйте, какой именно текст и с какими задачами тренинга вы будете использовать.

- Ал лал, бел алмаз, зелен изумруд.* (Т. 2, стб. 607; Пословицы, т. 2, с. 382).
- Балтывалось, не ворачивалось. Болтнется, не воротится. (Т. 1, стб. 271).
- Бары наши бобыли, а мы подбобыльнички. (Т. 1, стб. 249).
- Бежит кошка по небу, догоню да поиму.* (Т. 2, стб. 467; Пословицы, т. 2, с. 383).
- Белогубы огурцы, молодцы белопупы.* (Т. 2, стб. 1668; Пословицы, т. 2, с. 382).
- Блошка, да мошка, да третья вошка – а с них упокою нет. (Т. 2, стб. 920).
- Болтай, болтай, недалеко Валдай! (Т. 1, стб. 271).
- Брат Аркадий зарезал буру корову на горах Араратских.* (Т. 1, стб. 927; Пословицы, т. 2, с. 382).
- В один, Клим, клин колоти.* (Т. 2, стб. 297: Т. 4, стб. 208; Пословицы, т. 2, с. 382).
- В редьке пять яств: редечка триха да редечка ломтиха, редечка с маслом, редечка с квасом, да редечка так.* (Т. 3, стб. 1764).
- Взяло Фоку сзади и сбоку. (Т. 1, стб. 267).
- Волос в волос, голос в голос. (точь-в-точь) (Т. 1, стб. 575).
- Вороши не вороши, а шиши не хороши. (Т. 1, стб. 602).
- Врун, так и обманщик; обманщик, так и плут; плут, так и мошенник, а мошенник, так и вор. (Т. 1, стб. 635).
- Выдерни лычко из-под кочедычка. Лычко из-под кочедычка.* (Т. 2, стб. 715; Пословицы, т. 2, с. 382).
- Где мило, там глядь-поглядь; где больно, там хвать-похвать. (Т. 1, стб. 273).
- Два брата с Арбата, оба горбаты. (Т. 1, стб. 931).
- Два кума Абакума две кумы Авдотьи. (Т. 2, стб. 559).
- Затеяла кумица трубицы, а нет ни соли, ни мучицы. * (Трубица – хлебное пирожное в трубках.) (Т. 4, стб. 850).
- Здорово, отеч, братеч, сестрича, приятель, друг, – скажи челобитье поклон: прости, отеч, мать, дедка, батюшка, братеч, сестрича, птича, курича. (Челобитье – поклон, просьба, жалоба.)* (Пословицы, т. 2, с. 382).
- И горою в лес, и под горою в лес, и лесом в лес. (Т. 1, стб. 927).
- Иван-болван молоко болтал, да не выболтал. (Т. 2, стб. 892; Пословицы, т. 2, с. 382).
- Из-под кислого молока, из-под простокваши.* (Пословицы, т. 2, с. 382).
- Кому чин, кому блин, а кому и клин.* (Т. 1, стб. 239).

- Кому пироги да пышки, а нам желваки да шишки! (Т. 1, стб. 1358).
- Круг прорублю, мать проведу, сестру выведу.* (Т. 2, 512; Пословицы, т. 2, с. 382).
- Кубра на кубру щи варила, пришедши букара, да выхлебала.* (Кубра – шалун, шутник, проказник. Букара – букашка, жесткокрылое насекомое жучок, козява, козявка.) (Пословицы, т. 2, с. 383).
- Около ямы три хвʔя вялы: на хвой стану, хвой достану.* (Т. 4, стб. 1176; Пословицы, т. 2, с. 382).
- От бобра бобренок, от свиньи поросенок. (Т. 1, стб. 247).
- Петр Петрович, по прозванью Перов, поймал птицу пигалицу; понес по рынку, просил полтинку, подали пятак, он и продал так.* (Пословицы, т. 2, с. 383).
- Плутни плутнями крыть, поплутни попутают. (Т. 3, стб. 783).
- Понимаешь, так понимаешь, а не понимаешь, так как знаешь. (Пословицы, т. 2, с. 69).
- Рапортовал, да не дорапортовал, а стал дорапортовывать, зарапортовался.* (Пословицы, т. 1, с. 15).
- Рожа клюковка, глаза луковки. (Т. 2, стб. 306).
- С полавочья да в подлавочье. (Полавочье – место, сидение вдоль стен, лавки вкруг избы.) (Т. 3, стб. 644).
- Свашка, свашенька, высватай мне Сашеньку! (Т. 4, стб. 53).
- Село вралихино на речке повирух. (Т. 1, стб. 635).
- Семь те стрел каленых, страшилище.* (Т. 4, стб. 569; Пословицы, т. 2, с. 382).
- Сенька везенька, вези бабу на санках; санки скок, Сеньку в лоб.* (Т. 4, стб. 31; Пословицы, т. 2, с. 382).
- Сорок мышей несут по сороку грошей, а две мыши поплоше несут по два гроша; сколько будет?* (Т. 2, стб. 958).
- Стоит стопочка на окошечке, не подъявлена, не выявлена: пришел хват подъявить; подъявил и выявил.* (Пословицы, т. 2, с. 382).
- Татем у татя перекрадены утята.* (Т. 4, стб. 731).
- Тощ как хвощ. (Т. 4, стб. 1180).
- Трынка, волынка, гудок; прялка, моталка, валок; да матери их козодойки. (Т. 1, стб. 583).
- У вас девушки, растрепушки, молодушки, воронушки, ребя́тушки, галченя́тушки, старушечки, горбушечки. (Т. 1, стб. 597).
- У гола гол голик.* (Т. 1, стб. 918).
- У княгини княжа, у кошки котя – то же дитя. (Т. 2, стб. 315).
- У нас в печурочке золотые чурочки.* (Т. 3, стб. 272).

- У сыра дуба, у суха сука, белошерста сука.* (Т. 1, стб. 1240; Пословицы, т. 2, с. 382).
- Утка в юбке, курочка в сапожках, селезень в сережках, корова в рогоже, да всех дороже. (Т. 2, стб. 429).
- Утка моя, селезнюха моя, не летай за реку, не клюй песку, не тупи носку!* (Т. 4, стб. 1095; Пословицы, т. 2, с. 383). `
- Ушел Вавило по мотовило, да, видно, лесом задавило. (Т. 2, стб. 217).
- Хороши щи, а гуща и пуще! (Т. 3, стб. 1432).
- Хоть мылом мыть, да лыком шить. Хоть лыком шить, да мылом мыть. (Т. 2, стб. 953).
- Худ идет на гору, худ идет под гору; худ худа бает: ты худ, я худ; сядь худ на худ; погоняй худ худом, железным прутом.* (Пословицы, т. 2, с. 382).
- Что хорошо, то хорошо; а что лучше, то лучше. (Т. 4, стб. 1223).
- Шли три попа, три Прокопья попа, три Прокопьевича, говорили про попа, про Прокопья попа, про Прокопьевича.* (Пословицы, т. 2, с. 382).
- Этот перепел всех перепил. (Т. 3, стб. 185).

Несколько игровых вариаций:

– в круге одновременно два мяча движутся по часовой стрелке, и каждый из вас проговаривает свою скороговорку;

– одновременно три мяча движутся по кругу, и каждый из вас всякий раз произносит новую скороговорку;

– четыре мяча вы впускаете в круг, каждый мяч означает одну скороговорку, и все по очереди вызвучивают именно эту скороговорку на полет именно этого мяча;

– пять мячей одновременно летают в круге, и пять скороговорок звучат;

– один мяч летает в круге, звучит одна скороговорка, отдается мяч не в финале скороговорки, а на любом моменте текста – скороговорка будто кружится, и текст легко летит, подхватываемый то одним из вас, то другим.

В кружении скороговорок, в мелькании крохотных историй, зарисовок, случаев, в играх ритмами и звукописью заключается обаяние этого упражнения. Между тем без выверенных движений, без пластической точности, без отзывчивости тела на малейшие нюансы поведения партнера никому из нас не обойтись. Летающие мячи более всего определяют ваши движения; темпоритмы речи и пластики, задаваемые партнерами, направляют ваши поступки, а смыслы, вкладываемые партнерами в скороговорки, и ваши разгадки этих смыслов создают кружение диалогов.

Список литературы и примечания

1. Настоящие материалы для тренинга являются продолжением двух предыдущих публикаций автора: «Голос действующий» (Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Кемерово, 2003. Вып. 2) и «Голос, действующий в ритмах диалога» (Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Кемерово, 2004. Вып. 3).
2. Цветаева М. Неизданное. Записные книжки: в 2 т. – М., 2000. – Т. I: 1913–1919.
3. Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 6 т. / подгот. текста А. Л. Слонимского, Е. И. Прохорова. – М., 1959. – Т. 5.
4. Все булгаковские тексты для этого упражнения взяты: Мацкин А. П. На темы Гоголя: Театральные очерки. – М., 1984.
5. См. описание упражнения «Волшебный мячик» и полные тексты указанных скороговорок в наших материалах для тренинга: «Голос действующий» (Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Театр в зеркале конфликта. Кемерово, 2003. Вып. 2. С. 51–53).
6. В «Толковом словаре живого великорусского языка» Вл. Даля слова «скляный, скляно» толкуются как «полный до краев, вровень с краями» (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка»: в 4 т. М., 1994. Т. 4. Ст. 193).
7. Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. / под ред. Д. Д. Благого и др. – М., 1959–1962. – Т. 3.
8. О термине «стиходействие», введенном в обиход современной театральной педагогики Л. Ф. Макарьевым, см.: Мультатули В. М. Стиходействие. Действие в стихотворной драматургии: учеб. пособие. СПб., 1991. С. 18–22).
9. Строка из стихотворения Саши Черного «Русское». См.: Саша Черный. Стихотворения. – СПб., 1996. – С. 237. (Б-ка поэта. Большая серия).
10. Строки из стихотворения Саши Черного «Застольная» (Там же. С. 439).
11. Приводимые ниже тексты скороговорок взяты из двух источников: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М., 1994; Даль В. И. Пословицы русского народа: сб.: в 2 т. – М., 1984. – Т. 2. (См. специальный раздел: «Скороговорки», с. 382–383).
В конце каждой скороговорки в скобках указывается адрес ее публикации: либо том и столбец, если текст содержится в «Словаре», либо обозначается: «Пословицы», том и страница, если текст находится в «Пословицах русского народа».

Т. Ондрушек
Прага

ФАНТАЗИЯ И ТРАКТОВКА (Imaginacija i Interpretacija) ТРЕНИНГ ВООБРАЖЕНИЯ И ЕГО ПРИМЕНЕНИЕ В МУЛЬТИПЕРКУССИИ

Четыре теоретических тезиса-постулата, долженствующих быть реализованными в тренинге.

Тело и инструмент: движение как хореография у инструмента – элементарное средство выражения перкуссиониста.

Звук – результат движения и воображения.

Движение у перкуссиониста дано дыханием – это часть интерпретации.

Воображение отражает наше восприятие замысла композитора и является почвой для рождения интерпретации.

1. Определение терминов

Тренинг воображения

Тренинг воображения («Imaginationstraining») – специальный термин, который мы ввели вместе с профессором Юрием Васильевым для нашей совместной работы в области сценического искусства. Воображение включает в себя внутренний мир, душу, мысль человека и способы их выражения при помощи внешних средств – физического бытия. Данной цели быстрее всего можно достичь, если внутренний мир и внешние средства выражения сольются воедино и, таким образом, станут «активными». Лишь в этот момент «информация» может быть передана публике, а действие превратиться в произведение искусства.

Мультиперкуссия

Мультиперкуссия (Multipercussion) – название разнообразных комбинаций ударных инструментов, в которых используются разнородные источники звука. Каждое произведение multipercussion, обычно соло для ударника, требует индивидуальной комбинации ударных инструментов.

Каждая комбинация содержит ряд разнообразных материалов и инструментов. Непосредственно «инструмент», необходимый для исполнения определенного сочинения, создается в процессе составления и проб как руками, так и ухом. После чего комбинация инструментов должна быть «отлажена», то есть переделана, додумана и вновь экспериментальным способом опробована и оформлена.

То есть речь идет о первой творческой деятельности исполнителя. Лишь при помощи данного «этюдного метода» [1], для которого необходим творческий потенциал, исполнитель может прийти к индивидуальному и музыкально удовлетворяющему решению инструментальной части сочинения. Очевидно, что решение инструментально-технической части тесно связано с двигательной и звуковой частью.

Инструмент multipercussion как единый инструмент, включающий в себя разнородные источники звука и бесконечные звуковые возможности, впервые появился в современном виде в 1959 году, когда солист Кристоф Каскел (Christof Caskel) представил миру премьеру сольного сочинения К. Штокхаузена (K. Stockhausen) «Zyklus».

2. Воображение и multipercussion (мультиперкуссия)

Комплексность сочинений для ударных соло мультиперкуссии заключается не только в огромной шкале звуковых источников, составляющих данный инструмент, а прежде всего в его дифференцированном использовании. Большим мастерством является умение реализовать и интерпретировать столь сложные партитуры, какими по праву считаются «Zyklus» Карлхайнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen), «Interieur I» Гельмута Лахенмана (Helmut Lachenmann) или «Psappha» Янниса Ксенакиса (Iannis Xenakis).

Начиная с основательной дешифровки партитур, содержащих даже тонкие оттенки способов ударов или характера звука, и заканчивая решением проблемы технически неисполняемых пассажей, исполнитель должен слиться с записью сочинения до такой степени, чтобы заставить инструмент звучать при помощи разнообразных палочек и техник исполнения в разные периоды времени.

Необходимо научиться ориентироваться в разных, друг от друга не зависящих голосах и музыкальных уровнях, в разнообразных звуках, производимых при помощи различных палочек, созданных из разных материалов. И конечно, необходимо уметь ориентироваться и двигаться в огромном «инструментальном пространстве». Не стоять на месте, не стоять или сидеть вне инструмента, как остальные музыканты, а находиться внутри – перкуссионист окружен инструментом. Музыкальная активность исполнителя в данном случае не может обойтись без подключения всего его тела, без «хореографии», или «танца», перкуссиониста.

Тренинг Юрия Васильева [2], трансформированный и внедренный мною в музыкальный контекст в качестве тренинга для исполнителей, позволяет подготовиться к достижению поставленной цели при помощи специальных упражнений [3].

Я развиваю тренинг для исполнителей уже девять лет, опираясь на собственные открытия в работе с музыкальными инструментами, а также основываясь на своем опыте работы со студентами и на наблюдениях за их проблемами с движением, с включением всего тела в игру, со сосредоточенностью и с воображением.

Естественно, речь идет о еще не законченной разработке теории и методики тренинга для исполнителей. Это «work in progress», который изменяется и созревает при работе с каждым новым студентом и каждым новым сотрудничеством.

3. Пространство внутреннее – пространство внешнее: примеры тренинга

Исхожу из предположения, что каждому человеку необходимо, подобно инструменту, настроить себя на работу, которую ему следует выполнить. Необходимо психически подготовиться и приспособиться к тому, что он намерен осуществить физически. Это касается не только художника, который не может творить без вдохновения, но и любого ремесленника или учителя, а также исполнителя. «Настроиться» (как инструмент) означает не только размять руки и губы у музыканта или тело у танцора, а полностью подготовить «психофизическое тело», создать определенное настроение и атмосферу, которые являются почвой для работы и творчества. Это невозможно без нашей способности создавать «внутренние образы». «Образ» нам дает восприимчивость, результатом которой являются эмоции. Один из студентов когда-то мне объяснял, что он, работая над произведением, сначала выучивает текст (ноты), а потом вкладывает чувства... Спрашиваю: но какие «чувства»? Разве можно «чувства» сделать? Подобный искусственный путь не существует, чувства должны рождаться в нас. А движение является результатом данного процесса, который невозможно создать искусственно. Подлинную музыкальную выразительность определяют дыхание и внутренние образы. Мотивированное дыхание создает форте, энергию и музыкальный контекст. Звуковой «образ» рождает эмоции и ассоциации и позже – внешнее движение. Ни в коем случае перед «внутренним оком» не должны вместо образов возникать готовые линии и ноты. К. С. Станиславский, выдающийся театральный педагог и один из основоположников тренинга воображения, в результате наблюдений открыл, что уровень исполнения на сцене зависит главным образом от свободы тела и свободы души.

Свободы можно достигнуть, если научиться сосредоточиваться на определенном объекте и полностью погружаться в выбранную деятельность. Когда мы наблюдаем за игрой детей, то видим, что они свободны и одновременно абсолютно сосредоточены на игре.

а) Свобода тела – свобода души

В начале тренинга воображения мы сосредоточиваем свое внимание на отдельных функциях нашего тела. Наблюдаем за его реакциями и комментируем. Таким образом, мы находимся в непрерывном диалоге с самим собой, и у мысли нет возможности ускользнуть. Сосредоточимся на тяжести или почувствуем вес нашего тела: насколько оно тяжелое? По-настоящему ощущаем вес своих рук и ног? У меня тяжелая голова, волосы, уши, губы...? Что ощущают мои ступни? Мои плечи «висят» свободно? И т. д.

Наблюдаем и одновременно находимся в творческом процессе. Если студент привыкнет и научится верить самому себе, данное упражнение освободит его от стресса, страха и стеснения перед публикой и коллегами и даст ему сценическую уверенность.

b) Концентрация – интуиция – вариация

Теперь начнем двигаться в пространстве. Нас ведет наша рука: делаем и импровизируем рукой волнообразные движения – сначала вертикальные, а потом и в пространстве. Все наше тело следует за рукой: плавно и мягко. Учимся чувствовать свое тело в пространстве. Движение в инструментальном пространстве является одним из основных движений, к которому перкуссионист должен привыкнуть.

c) Размах и предчувствие результатов

Наше «плавание» в пространстве адресуем живому или воображаемому партнеру: таким образом «танцуя», приближаемся и отдаляемся от него, обходим его вокруг. В ограниченном пространстве движемся плавно и точно. Внутри ударной установки такими ограничениями являются различные инструменты, обмен колотушек, педали вибрафонов и тимпанов, приглушение инструментов, инструментальные изменения, подготовка игровой позиции и множество иной музыкальной и технической деятельности, которую нам диктует партитура. Сосредоточение на подобную «немузыкальную» деятельность интерпретируем как цель и часть музыки. Поэтому мы и говорим о предчувствии результата. Размах является дорогой к рождению звука – уже во время размаха наш инструмент начинает «звучать». Эта «инструментальная хореография» – неотделимая часть музыкального акта: именно она создает начало и конец.

d) Энергия и дыхание

А там, в начальной точке, в момент размаха рождается энергия. Энергия тесно связана с дыханием. Вдох не возникает специально, а мотивируется музыкально и драматически. Это точно так же, как в жизни: если хотим кричать, то не задумываемся, когда необходимо сделать вдох побольше. Все продиктует ситуация. Вдох родится самостоятельно, а энергия возникнет в результате напряженной ситуации, именно столько энергии, сколько потребуется. Цель тренинга – сделать наше тело и душу более восприимчивыми, проницаемыми для подобных импульсов.

Представим себе, что мы огромные кошки, отгоняющие лапой противника. Таким образом, мы получаем от партнера импульс, от чего возникнет энергия, дыхание, которые через мгновение мы вновь возвращаем партнеру (публике, инструменту). Теперь наше тело примет позицию, когда правая рука дотрагивается до левой ноги. Представим себе противника, который сидит у нас за спиной, и с вибрацией, которая

концентрирует дыхание с длинным выдохом, отгоняем его правой рукой. В результате чего наше тело выпрямится и повернется направо как можно дальше. Ноги остаются свободными, пружинящими, но не напряженными, как пружина. Таким образом, достаточно незаметно упражняется дыхательная мускулатура. Не думаем о ней, не тренируем специально, а игрой и воображением достигаем необходимого результата. Именно эта «телесность» нас наполнит тем, что позже мы отдадим. Без нее не существует энергия и художественный образ. Одной из проблем музыкантов (а если это соотносить с чешской реальностью, то перкуссионистов) является использование рук без подключения тела.

«Кисти – наша "артикуляция": могут выражать смысл и конкретность, это согласные в речи. Локти и плечи, наоборот, являются нашим "звуком": дают нам "объем" и эмоции – это гласные в речи» (J. A. Vasiljev).

е) Точность и конкретность

На данном этапе в нашем тренинге появится «партнер». Партнер – это гарантия и зеркало конкретных действий и точности. Нашим партнером является мяч или палка длиной в один метр. Оба объекта идеально подходят для упражнений, так как, работая с этими предметами, можно подметить действие физических законов движения. А также понять принцип правильного распределения энергии и естественности движения – как движения тела, так и, позже, движения палочки и руки. Первое упражнение с мячом связывает движение всего тела с дыханием и «ударом». Вертикальный бросок мяча в воздух, в нашем случае, равняется удару палочки по инструменту. При этом мы и далее остаемся в творческой атмосфере.

Играем с мячом так, как «играем» на инструменте. Каждый бросок мяча распрямит наше тело, которое как бы улетает вслед за ним и сопровождает звуком – «ба». В момент, когда мяч ловим, а точнее – «изменяем направление движения», все наше тело сгруппировывается, как гармошка, к коленям. Остаемся «пружиной», которая реагирует на каждое прикосновение и движение данного объекта. Это означает: все тело сопровождает мяч по «вертикали», а потом мягко его принимает, следуя за его движением, сожмется, как пружина, и снова с мячом и за мячом «выстрелит» по вертикали. Исходим из того, что исполнитель подчинится инструменту (в нашем случае партнеру – объекту). В движении у ударных инструментов это означает, что палочка (мяч) двигается самостоятельно, а рука ей подчиняется: по этому принципу рождается правильное движение руки. Однако рука как часть тела не остается изолированной, за ней следуют

разнообразные движения всего тела. В данном случае мы говорим о гармоничном сосуществовании тела и объекта. Законы физики нам всегда подскажут путь к живому и естественному.

f) Творческая активность и импровизация

Упражнение не имеет права превратиться в механическое или простое ритмическое повторение. Постоянно действует правило: при каждой репетиции творим. Поэтому некоторые импульсы длинные, медленные, другие короткие, сильные, быстрые, legato, forte, piano, большие и огромные движения и т. д. Стараемся, чтобы постоянно возникали новые и новые вариации: «ба–ба–ба». Одновременно используем свои воспоминания и впечатления, необходимые для импровизации. Если возникает неожиданный мотив, все равно какой он – ритмический или мелодический, пластический или динамический, подхватываем его, развиваем и импровизируем...

Или создадим антимотив, а потом вернемся к начальному. Подобно вопросу и ответу. Существует множество вариантов, и именно в них развивается спонтанность творчества.

g) Независимость

Следующая группа упражнений посвящена области, которая называется «физические ритмы», или ритмы тела. Речь идет о полиметрических упражнениях с подключением тела или материализацией различных метрических принципов. О способе, как физически прожить несколько ритмов одновременно. Это абсолютно иной подход, нежели высчитанный полиритм, где структуры мы воспринимаем исключительно линеарно, а не как полифонию. Начинаем очень просто: ходим боковым шагом – два вправо и один влево 2-1 – 2-1. Возникает трехдольный такт. Сначала сосредоточимся исключительно на данном простом танце. Лишь когда тело станет «самостоятельным», то есть мы сможем говорить, не выпадая из ритма, губами и мыслью прибавляем дополнительные ритмы, независимые на основном.

Например: «ба–баба–ба–ба–баба–баба ...» могут быть на 2, 3, 4, 5 и т. д. долей, а начало фразы не связано с определенной ногой, с определенным шагом. Далее развиваем метрический уровень в различных вариантах: 3 – 2 – 3 – 2, или 3 – 2 – 2 – 3, или 2 – 1 – 1 – 2 и т. д. Так возникает настоящее ощущение нескольких музыкальных уровней, очень часто необходимых при исполнении современной музыки, а также для отключения мысли и интеллекта от анатомических действий, движения.

h) Воображение и интерпретация

Далее составляем фразы из различных ритмических элементов, создавая тем самым более длинные «мелодии». Независимо от шага возникают короткие мотивы, связанные друг с другом или по-разному

развивающиеся (например, разной скоростью слияния, аргументацией и т. д.). Это означает, что наша мысль тесно связана с проживанием и созданием мотивов, а тело (шаги) чем дальше, тем больше автоматизируется. Таким образом, мы приближаемся к «интерпретации».

Когда сочинение уже находится в «физической памяти» тела, мы не должны сосредоточиваться на техническом исполнении, а наоборот, мы в нем «живем», вкладываем в него информацию, «играем». Этому предшествует образ, возникающий внутри нас, – воображение. В этом упражнении мы также «предощущаем» мотив, который потом озвучим голосом. Это можно сравнить с первоначальным образом сочинения, который возникает в нас, когда погружаемся в партитуру или музыку. Всегда важно понять, что написал композитор: он писал не ноты, он сочинял музыку. Внутренним слухом мы стараемся понять характер и содержание сочинения. Наше воображение в этот момент является исходной точкой для трактовки.

Искусство заключается не в том, как хорошо мы что-либо выучили и натренировали, а в том, как умеем в этом жить: играть, а не демонстрировать, вести диалог с публикой, а не показывать результат. Искусство в том, как при каждом исполнении найти нечто новое и творить. Именно это впечатление, которое интуитивно воспринимает каждый зритель, является одним из пилонов трактовки. «Игра» (исполнение) – жонглирование с действительностью в воображаемом пространстве. Для нас это пространство означает конкретное сочинение.

Грубо я постарался обозначить основу тренинга воображения и объяснить его элементы для исполнителей. Естественно, невозможно говорить о полной информации, скорее, речь идет о введении в принципы работы. Каждый из приведенных примеров стоит за целым рядом упражнений, которые принадлежат к одной группе.

Всегда действителен девиз: не повторять и не перенимать слепо и механически, а творить самостоятельно. Педагог не может ничему научить, он может только помочь «учиться». Студенты должны понять, о чем идет речь, присвоить себе принцип и на этой базе начать строить из собственного «Я». Могут возникнуть бесконечные варианты. Это игра с телом, игра с ритмом, игра с музыкой. А принцип «игры» в музыке не должен исчезать.

Список литературы и примечания

1. Термин относится к современной русской театральной школе: характер персонажа создается не при помощи намеренного планирования, а в результате разнообразных проб в этюдах.
2. Тренинг, о котором идет речь, изложен в ряде книг и научных публикаций на немецком и русском языках. Назову основные материалы, которые в совокуп-

ности, как мне думается, достаточно полно отражают идеи Ю. А. Васильева по тренингу сценической речи драматических актеров: Васильев Ю. А. Голосоречевой тренинг актера. СПб., 1996; Он же. Тренинг сценической дикции. СПб., 1997; Jurij A. Vasiljev. Imagination – Bewegung – Stimme. Variationen fur ein Training. Tirschenreuth: 2000; Jurij A. Vasiljev $E^{Stimme} = m^{Bewegung} \cdot V^{Atem}$. Training fur Stimmenergie und Kommunikation. Trstenice, 2002; Васильев Ю. А. Ритмы сценической речи. СПб., 2003; Jurij A. Vasiljev. Dir "richtige" Methode. Zu aktuellen Diskussionen uber Sprecherziehung fur Schauspieler // Sprechen. – 2004. – Haft 41. – S. 66–68.

3. В своих тренинговых трансформациях я пользовался прежде всего наблюдениями за работой Юрия Васильева во время различных мастер-классов, проводившихся им в Чехии, Германии, Австрии, Швейцарии, и собственным опытом участия в его тренингах.

Т. А. Григорьянц
Кемерово

«ПЛАСТИЧНОСТЬ» ПРОЦЕССА ФОРМИРОВАНИЯ ВНЕШНЕЙ ТЕХНИКИ АКТЕРА

Среди многих специальных дисциплин в театральной педагогике предмет «Сценическое движение» занимает важное место в деле воспитания будущих актеров и режиссеров. Вместе с тем сценическое движение лишь часть комплекса, совершенствующего общие сценические навыки исполнителя и режиссера, в том числе и пластическую культуру. Пластическая культура применительно к театральной школе представляет собой понятие, предполагающее, прежде всего, высокий уровень владения телом, то есть наличие определенной внешней техники, это один из «признаков профессионального мастерства, необходимого актеру для успешной работы над созданием полноценного сценического образа» [1, с. 7]. Еще основатель школы «переживания» К. С. Станиславский выражал желание «создать особый курс сценического движения», который состоял бы из циклов упражнений акробатических, гимнастических, ритмических, трюковых и т. д. Эти циклы, по мнению Станиславского, должны включать упражнения, приспособленные специально для профессии актера и решающие именно профессиональные задачи исполнителя [См.: 5].

Огромный интерес в наполнении подобных циклов представлял собой опыт работы П. Ф. Лесгафта – доктора медицины, автора «естественной гимнастики» [См.: 1]. Основной принцип, отличающий этот вид

гимнастики от других, состоит в сознательном выполнении упражнения и предполагает самостоятельный анализ результатов. Этим объясняется важность и преимущество подробного предварительного объяснения некоторых упражнений перед методом показа.

В настоящее время все возрастающее стремление режиссуры к обострению сценической экспрессии, к рождению новых приемов, определяющих жанрово-стилевые характеристики постановок, а также разнообразные формы современной драматургии заставляют по-новому взглянуть на школу воспитания актера вообще, на содержание и методику преподавания театральных дисциплин в частности. Огромный вклад в теорию и практику предмета был сделан основоположниками школы сценического движения: Е. Шишмаревой, И. Кохом, И. Ивановой, А. Немировским, Г. Морозовой. Сейчас сценическое движение как предмет является основной дисциплиной, формирующей пластическую культуру актера. Дисциплина «Сценическое движение» включает разделы: «Развитие и воспитание психофизического аппарата актера», «Пластичность и скульптурность», «Основы трюковой пластики», «Стиль и жанр», «Пластический рисунок роли», «Сценическое фехтование». Каждый раздел преследует свои цели, решает свои задачи в воспитании и совершенствовании внешней техники актера.

Основная цель предмета – воспитание общих и частных пластических навыков, воспитание тела как инструмента, позволяющего раскрыть пластические способности актера, сформировать в исполнителе потребность и возможность в выразительном движении, а также совершенствование пластического воображения. Для достижения этой цели необходимо решить две задачи. Первая – воспитание чувства движения. Будущий актер на этом этапе как бы заново обретает свое собственное тело, так как в жизни человек редко задумывается над тем, как он ходит, каков уровень мышечного напряжения при выполнении различных бытовых операций, какова связь между эмоциональным состоянием человека и его телом. Эта задача реализуется через различные виды тренингов, но цель у них одна – сделать тело пластичным, мягким, восприимчивым, «умным», способным к выполнению любых, даже самых сложных задач. Тренинг помогает будущему актеру обрести себя, свою телесную форму заново, ощутить ее при этом как богатство и неисчерпаемый источник энергии и вдохновения. Только после этого можно приступать к решению второй задачи – обучению навыка «лепки» из своего тела, умению творить своим телом, создавая художественный образ. Существует мнение, что «театр двадцатого столетия – это, прежде всего, театр Тела…» [2, с. 17]. Современный практик сценического движения Н. Карпов

считает, что самое главное в воспитании телесной техники актера заключается в том, чтобы «освоить и подготовить тело в качестве места предполагаемого смысла» [2, с. 17]. Другими словами, смысл появляется, живет исключительно при помощи тела, но тела подготовленного. Тело и смысл представляют собой нечто неделимое. Ведь любой смысл в театре может быть передан посредством тела (внешней техники) – другого способа в театральной практике не существует, но и без смысла тело не может быть реализованным.

Процесс реализации – создание художественного образа, – как любой творческий процесс, характеризуется двумя показателями: во-первых, уровнем художественности, во-вторых, эффективностью организации этого процесса. То есть оправдываются ли усилия, затраченные на создание конкретной работы, достигнутым результатом? Для исполнителя, обладающего высокой внешней техникой, иначе говоря пластичностью в широком смысле слова, процесс отбора внешних характеристик пластической партитуры роли происходит быстрее и интереснее. Количество представленных вариантов работы предполагает более тщательный, детальный отбор в поисках необходимого, результатом чего является создание высокохудожественного сценического «образа». «Пластика не самоцель, а выражение содержания. Мы обращаем внимание лишь на ту пластику, которая выражает цель образа, психологическую суть ситуации, конфликта. Способ существования, раскрытие характера, индивидуальности через жизнь тела – это и есть пластический образ» [3, с. 21]. Актер не может быть отделен от характера, им создаваемого. Это объясняется единым психофизическим аппаратом воплощения и реализации и целостным процессом восприятия оценок. Известный режиссер и театральный педагог Борис Голубовский пишет, что «тело не солжет, оно правдиво, часто правдивее слов. Оно может быть талантливым и бездарным, выдавать внутреннюю пустоту» [3, с. 27]. Кроме этого, движение может рассказать многое, неверно, что оно безмолвно. «И в жизни, и на сцене движение тела, интуитивно вызванное чувством, необходимостью выразить мысль, становится слышимым, как бы произнесенным, таким же впечатляющим, как слово» [3, с. 28].

Большое значение в воспитании движения и движением имеет начальный этап, этап «обретения» своего собственного тела как мягкого, пластичного материала и тонкого, высокотехнологичного инструмента. Будучи достаточно сложным, этот инструмент позволяет будущим актерам и режиссерам при помощи различных тренингов определить свою возможную физическую форму, а затем поддерживать ее и совершенствовать. «Каким телом должен управлять актер? – Таким, какое у него

есть. Каким телом может обладать актер? – Таким, какое он себе сделает» [2, с. 26–27] . Безусловно, пластическая форма исполнителя зависит, прежде всего, от его собственных желаний и прилагаемых усилий. Но вместе с тем достаточно серьезную роль в деле воспитания и совершенствования телесной формы играют различные виды тренинга, новые технологии в организации и подаче материала.

На первом этапе все должно быть подчинено одной цели – как можно лучше ознакомиться с собственными пластическими возможностями, а затем совершенствовать их, находясь при этом постоянно в хорошей рабочей форме. Поскольку любой вариант действия (психический или физический) реализуется только через внешнее (телесное), то это обстоятельство определяет важность и значимость наличия легкого, мобильного, пластичного тела, которое способно трансформироваться в различные формы. Исполнителю же необходимо научиться говорить на языке этой формы, чтобы пластичность «материала» сама говорила за себя. Правда, говоря о пластичности внешней формы, нельзя не учитывать той тонкой, но вместе с тем очевидной связи, существующей между внешней техникой и внутренней. Именно пластичность «нутра» во многом определяет внешнюю способность к изменчивости и трансформируемости. Таким образом, состояние «быть пластичным» предполагает не только сумму определенных практических навыков и умений – элементов внешней техники, но и одновременную комплексную работу над внутренней техникой.

Условия существования современного театрального искусства требуют включения разнообразных вариантов «проявлений» других видов художественного творчества: инструментального, вокального, хореографического, пантомимы, свободной пластики… Это направление синтеза в художественном мире далеко не ново. Желание постановщиков, как профессиональных, так и любителей, работать с универсальными актерами породило еще в 20-е годы прошлого столетия необходимость в освоении актерами других искусств.

Причиной обостренного внимания к возможностям актерской выразительности, естественно, был и есть театр. Огромное количество течений, школ, студий, пытающихся экспериментировать, синтезируя, соединяя и вводя, казалось бы, несочетаемые вещи, в целях поиска новых форм в представлении драматургического материала, предъявляло серьезные требования к состоянию внешней актерской техники и, как следствие, к способам и методам ее воспитания. Уже в то время обнаруживаются проблемы, связанные с обретением и совершенствованием актерской пластичности. Естественно, что более интересным в подобных

экспериментах было не механическое соединение (например, ввод пластических или вокальных номеров), а тот эффект, который случался в результате преломления и полной адаптации «инородного» в сценическом фрагменте. Так появляются новые формы представления – театральный танец, театральная песня и др. Опыт работы в этом направлении оказался богатейшим источником в поиске возможных решений художественного образа.

В настоящее время введение элементов других видов искусства, их обоснованный синтез со сценическим эпизодом вновь представляет большой интерес. Организация сценического эпизода становится более тонкой, элементы – более разнообразными; соединяясь, они обогащают друг друга, а сценический вариант приобретает более яркий и выразительный вид.

Как мы видим, явление синтеза в театральном искусстве и его значение в реализации художественного сценического образа также непосредственно связаны с техническими возможностями исполнителей, внешней пластичностью в том числе.

Процесс обретения профессиональной физической формы, практических частных навыков непрост и обусловлен многими психическими и физическими явлениями. Вместе с тем фундаментом для всего, что связано с воспитанием и становлением профессионального уровня пластичности, является тренинг, всевозможные его варианты и виды.

Пластический тренинг представляет собой комплекс упражнений, выстроенных в определенном порядке, соответствующих целям данного момента и решающих насущные задачи. Поскольку любой актерский тренинг – явление живое, существующее только сейчас, то способность к импровизации в тренинге имеет огромное значение. По формальным и содержательным признакам пластические тренинги могут быть разными. Тренинг, обучающий или воспитывающий, содержит упражнения, позволяющие последовательно проследить и освоить всю схему организации и исполнения нового практического навыка. Тренинг, поддерживающий наработанную физическую форму, строится несколько иначе. Основной акцент в этом случае делается не на схему упражнения, а на возможности развития данного упражнения, на освоение нового темпоритмического рисунка упражнения. Тренинг развивающий, или тренинг дальнейшего становления пластической формы исполнителей, предполагает прежде всего наличие новой формы ведения упражнений. При этом нагрузка, сложность упражнений, составляющих комплекс, практически не меняется, но подается ведущим иначе, в новом рисунке.

Безусловно, вид, организация, подача тренирующих и разогревающих упражнений зависят от актерской школы. Кроме этого, пластический тренинг находится в прямой зависимости от уровня физического воспитания. И неважно, идет ли речь о воспитании и формировании частных навыков либо о совершенствовании этих навыков. В любом случае мы имеем дело прежде всего с движением, которое не может быть организовано без наличия «мышечного чувства» (по определению И. П. Сеченова), представляющего собой «сумму ощущений, сопровождающих каждое движение членов нашего тела и всякое изменение в их положении друг относительно друга» [4, с. 522]. Значение профессионально «настроенного» «мышечного чувства» очень велико, ведь, по образному выражению великого исследователя, оно «в деле анализа своих ощущений соединяет в себе способность глаза и свойство уха» [4, с. 71]. Речь идет не только о способности в осуществлении различных элементарных телесных функций – чувстве баланса, умении распределять себя в пространстве и во времени, но и о возможности думать, воображать, сочинять и творить собственным телом.

Разным этапам обучения соответствуют разные комплексы упражнений. Процесс воспитания и становления тела актера как «профессионального инструмента» достаточно сложен, он предполагает несколько этапов формирования необходимого уровня пластичности.

Первый этап связан с изменением ранее обретенного пластического (телесного) стереотипа. По «содержанию» упражнения этого этапа помогают исполнителям «освоить» собственный телесный материал, сделать его более восприимчивым и мобильным. Студенты на этом этапе углубляют и расширяют практические знания о своей пластичности.

Второй этап – это освоение новых форм и вариантов движения, ранее неизвестных телесных техник, анализ их возможностей в различных способах реализации. Этот этап содержит упражнения, воспитывающие ощущение телесной целостности, то есть ощущение тела как единой системы, сложной в организации, но вместе с тем взаимозависимой и взаимообусловленной.

Третий этап в воспитании профессиональной телесной пластичности предполагает полное «осознание» физики движения. На этом этапе любые движения исполнителя становятся одухотворенными, наполненными не только физическим содержанием, но и чувственным. Движения окрашиваются духовно и эмоционально. Здесь внутренняя и внешняя техники в работе над упражнениями сливаются в одно «тело-дух».

Первый и второй уровни связаны с расширением пространства так называемого «тела привычек», то есть со становлением определенной внешней техники, которая должна стать для исполнителя «привычкой». Третий уровень предполагает превращение телесности актера в «тело художественного образа». Можно говорить о теле исполнителя и возможностях его тела как о средстве передачи идейного содержания художественного образа. Самое интересное в этой ситуации то, что в то же самое время тело зрителя является средством приема, так как бестелесных зрителей не существует. То есть тело вообще представляет собой средство трансляции идейного содержания художественного от актера к зрителю – средство пластической коммуникации. Таким образом, насколько точно организована пластическая партитура исполнителя, настолько понятным будет художественный образ зрителю, настолько ярким будет восприятие образа сидящими в зале. Если продолжить мысль, то точность и ясность пластического эквивалента (в данной ситуации пластический рисунок роли) художественного образа напрямую зависят от воспитания и телесной формы актера, то есть от того, насколько его тело мобильно, пластично и восприимчиво.

Создание комплекса упражнений, которые могут существовать как тренинги, в настоящее время не представляет особых трудностей. Другое дело развитие изученных и освоенных упражнений с сохранением при этом уже найденной логики в воспитании движением внешней техники, то есть схемы предыдущего комплекса. Здесь необходимо обращать пристальное внимание не столько на последовательность упражнений (тем более что она уже найдена), а на внутренние резервы самого упражнения и пути развития каждого отдельного блока.

Несмотря на ряд общих положений, тренинг всегда начинается с небольших по нагрузке и несложных по технике исполнения упражнений, средняя часть которых более насыщена и по технике исполнения, и по физическим нагрузкам, в завершение предлагается исполнение упражнений в режиме вводной части. Пластический тренинг – всегда импровизация. Значительную роль при этом играет ведущий тренинга: его возможности показа, умение видеть и участвовать в тренинге «голосом» (то есть вовремя подавать команды либо воздерживаться от них), способность чувствовать атмосферу происходящего и правильно выстраивать перспективу как всего тренинга, так и отдельного упражнения. Ведущий всего комплекса упражнений должен обладать высоким уровнем эмпатии, уметь вживаться и вчувствоваться не только в ансамбль исполнителей, но и в происходящее в целом. Это дает возможность понять общий настрой, правильно оценить ситуацию и так выстроить перспективу

работы, чтобы ее реализация происходила самым оптимальным образом. Кроме этого, эмпатические способности позволяют вовремя уйти из одного упражнения в другое, найти более мягкий и точный переход от одного блока упражнений к следующему, остановиться на одном упражнении и развивать его, если в этом есть необходимость.

Любое упражнение пластического тренинга не может быть просто механическим повторением отдельных элементов либо формой массажа. В тренинге исследуются некоторые важные позиции внешней техники актера. Такие, например, как зависимость положения центра тяжести тела человека и изменение формальных признаков позы, жеста и т. д., механизмы телесных инерций, художественные возможности телесной пластики исполнителей и др.

Для того чтобы полнее себе представить, как последовательно и мягко может меняться тренинг, постепенно превращаясь в новый комплекс упражнений, чтобы понять, как происходит развитие тренинга через развитие и «исследование» одного упражнения, мы предлагаем рассмотреть фрагмент пластического тренинга и на его примере проследить, как осуществляется трансформация упражнения, а вместе с этим и трансформация тренинга в целом.

Итак, ниже представлен фрагмент комплекса упражнений, рассчитанный на группу будущих исполнителей, только приступивших к освоению своей внешней техники. Первым дается описание исходного упражнения, затем один из возможных вариантов его трансформации, и третья позиция предполагает развитие упражнения через постановку актерской задачи.

ФРАГМЕНТ ТРЕНИНГА

Принятые обозначения:

И. П. – исходное положение к исполнению упражнения

О. С. – основная стойка: корпус открыт, тело выпрямлено, но не напряжено, стопы – на расстоянии длины одной стопы, руки опущены вниз, плечи развернуты, подбородок чуть приподнят

Т. И. – техника исполнения

УПРАЖНЕНИЕ 1

И. П.: О. С.

Т. И.: «раз» – наклон головой вперед, при этом подбородок стремится к груди; «два» – наклон головой назад, затылок касается спины; «три» – вернуться в исходное положение.

Упражнение 1*

И. П.: то же.

Т. И.: «раз» – наклон головой вперед, подбородок уходит к груди; «два» – из этого положения выдвинуть голову вперед через небольшую полуволну; «три» – наклон головой назад – затылком к спине, «четыре» – из этого положения потянуться шеей вверх.

Если мы сравним упражнения 1 и 1*, то увидим, что трансформация произошла в схеме упражнения: был введен новый элемент – полуволна. Это усложнило исполнение технически и увеличило физическую нагрузку.

Упражнение 1**

Все основные физические позиции остаются как в предыдущем упражнении, но при этом ведущий предлагает представить шею («активный элемент упражнения») морской волной, которая то набегает на берег, то возвращается в море. Ритмически упражнение может быть более или менее динамичным. Возможен вариант «превращения» в фантастическое животное, обладающее невероятно длинным телом, которое оно в течение всего упражнения пытается «вынуть» и потянуться им.

УПРАЖНЕНИЕ 2

И. П.: О. С.

Т. И.: «раз» – наклон головой вправо (правое ухо касается правого плеча); «два» – наклон головой влево (левое ухо касается левого плеча); «три» – выход в исходное положение.

Упражнение 2*

И. П.: то же.

Т. И.: «раз» – наклон головой вправо, к уху, и через «волну» на «два» – наклон головой к левому и вновь через «волну» – к правому и т. д. Необходимо подробнее остановиться на выходе «через волну». После наклона вправо голова из крайней точки наклона продолжает двигаться вправо, но при этом не меняя ракурса, то есть мы начинаем упражнение лицом «к зрителю» и не меняем этого положения в течение всего упражнения. Затем, дойдя до крайней точки, шея как бы «отправляет» голову влево в этом крайнем положении, далее голова делает наклон влево и продолжает двигаться снизу вверх влево и т. д.

Упражнение 2**

Во время исполнения этого упражнения можно представить, что голова и шея «становятся» шелковой лентой либо голова – это корабль, плывущий по волнам бурного моря. Развивая далее это упражнение, можно поста-

вить задачу вообразить шею и голову механизмом, работающим сначала непрерывно и в одном ритме, а затем постепенно сбивающемся – ритм исполнения становится рваным. В финале возможно перейти к исполнению в дискретном режиме с попыткой выйти на «мульт».

УПРАЖНЕНИЕ 3

И. П.: О. С.

Т. И.: «раз» – подъем плечевого пояса вверх; «два» – плечевой пояс опускается вниз (плечи максимально оттягиваются вниз, а шея вытягивается вверх); «три» – выход в исходное положение.

Упражнение 3*

И. П.: то же.

Т. И.: «раз» – подъем плечевого пояса вверх; «два» – в этом положении сдвинуть плечевой пояс назад; «три» – опустить плечи вниз; «четыре» – из положения «максимально отведенные вниз» сдвинуть их вперед. Получается рисунок квадрата. Здесь, как и в предыдущих упражнениях, усложняется техника и увеличивается физическая нагрузка одновременно.

Если проследить техническую перспективу упражнения, то можно представить вариант исполнения того же квадрата, но последовательно – правым, а затем левым плечом. Либо еще сложнее – «квадраты» исполняются правым и левым плечом одновременно, но в разных направлениях или правое плечо начинает исполнение рисунка из позиции «сверху», то есть из самой высокой точки, а левое – из позиции «снизу».

Упражнение 3**

Исполнение этого упражнения также можно связать с работой сложного механизма и превратить его в небольшой этюд либо зарисовку, в которой «система» вначале, например, заводится с большим трудом, затем ритмично (а может быть, и нет) работает и завершается весь цикл спокойной остановкой. Возможен вариант – «механизм» внезапно «ломается» и ритм исполнения меняется.

УПРАЖНЕНИЕ 4

И. П.: О. С.

Т. И.: «раз – два-три-четыре» – одновременное вращение правого и левого плеча вперед; «пять-шесть-семь-восемь» – одновременное вращение правым и левым плечом назад.

Упражнение 4*

И. П.: то же.

Т. И.: «раз-два-три-четыре» – одновременное вращение правым плечом вперед, а левым назад; «пять-шесть-семь-восемь» – направление вращения меняются – правое плечо назад, а левое вперед. Упражнение дополняется движением, тренирующим координацию и заставляющим «думать» тело. Подобные включения не просто усложняют и трансформируют упражнение, но и «дробят» его, позволяя отрабатывать телесную технику более тонко.

Упражнение 4**

Безусловно, эти два упражнения можно подавать как две части одного. Сначала упражнение 4*, а затем упражнение 4**. Удачной идеей, как нам кажется, была возможность представить все упражнение как выступление фокусника. Если первая часть «выступления» – программная (упр. 4*) – шла ровно и исполнитель «трюков» вел себя соответственно, то вторая (упр. 4**) проходила под барабанную дробь, так как исполнялся «очень сложный момент», требующий большого внимания от «актера» и от зрителей.

УПРАЖНЕНИЕ 5

И. П.: О. С.

Т. И.: «раз-два-три-четыре» – последовательное вращение вперед правого и левого плеча (то есть сначала вращение начинает правое плечо, а затем подхватывает левое); «пять-шесть-семь-восемь» – такое же последовательное вращение плечевым поясом назад.

Упражнение 5*

И. П.: то же.

Т. И.: «раз-два-три-четыре» – последовательное вращение правым и левым плечом вперед, постепенно увеличивая амплитуду вращения; «пять-шесть-семь-восемь» – последовательное вращение правым и левым плечом назад, также увеличивая амплитуду исполнения.

Возможно вращение плечевым поясом в одном направлении, но с разной амплитудой; есть вариант исполнения, при котором вращение происходит в разных направлениях с разной амплитудой. К этому можно добавить разный или постепенно меняющийся ритмический рисунок, то есть возможности в развитии данного упражнения практически не ограничены, как и других.

Упражнение 5**

Один из вариантов актерского наполнения этого упражнения – представьте, что вам холодно и вы пытаетесь натянуть на себя теплое одеяло то правым, то левым плечом, а затем, когда становится жарко, это одеяло снимаете с себя так же последовательно то правым, то левым плечом.

К этому можно добавить присутствие воображаемого партнера, который в начале упражнения «стягивает» с вас одеяло, и, таким образом, возникает некоторое сопротивление, (упражнение становится «глубже»). Во второй части воображаемый партнер крепко держит вас за плечи, и вместе с одеялом вы боретесь с его руками.

УПРАЖНЕНИЕ 6

И. П.: О. С.

Т. И.: «раз» – выдвинуть грудь вперед, при этом живот, ноги и голова остаются в исходном положении (то есть движение поясом груди происходит относительно всего тела); «два» – грудной пояс выдвигается назад (при этом активна спина); «три» – исходное положение.

Упражнение 6*

И. П.: то же.

Т. И.: «раз-два-три-четыре» – пояс груди описывает дугу перед собой в плоскости, параллельной плоскости пола. Движение происходит относительно шеи и живота, которые остаются в полном покое в течение всего упражнения; «пять-шесть-семь-восемь» – то же движение груди, но по дуге назад. Спина начинает движение, а грудь как бы «проваливается» за спиной. Упражнение изменилось с трансформацией формы, при этом физическая нагрузка осталась прежней.

Упражнение 6**

В этом упражнении участникам предлагается представить, что их тела крепко связаны и освободиться можно только через движение грудью. Амплитуда движения по дуге и вперед и назад постепенно увеличивается. К этому, как и в предыдущем упражнении, добавлен элемент борьбы – борьбы тела с воображаемыми путами.

УПРАЖНЕНИЕ 7

И. П.: О. С.

Т. И.: «раз» – сдвиг грудным поясом вправо (активны плечи, но ноги, таз и шея остаются без движения); «два» – сдвиг грудным поясом влево; «три» – исходное положение.

Упражнение 7*

И. П.: О. С., руки раскрыты в стороны, продолжая линию плечевого пояса, ноги в легком приседе.

Т. И.: «раз» – полный сдвиг плечевым поясом вправо, ноги и таз неподвижны; «два» – такой же полный сдвиг плечевым поясом влево. Это упражнение изменяется в сторону увеличения физической нагрузки, которую обеспечивает в данном случае иное исходное положение к исполнению.

Упражнение 7**

Исполнителям можно предложить потянуться за интересующим их предметом то вправо, то влево. Поскольку с первого раза это сделать не удается, то студенты телесно начинают искать самый оптимальный вариант, в котором быстрее возможно достижение результата. Из упражнения 7 постепенно переходим в упражнение 7*.

УПРАЖНЕНИЕ 8

И. П.: расстояние между стопами две О. С., легкий присед, руки – на груди, локти – в воздухе.

Т. И.: «раз» – прогиб верхней частью тела от пояса вправо, локоть касается середины правого бедра; «два» – такой же прогиб влево.

Упражнение 8*

И. П.: О. С., легкий присед, кисти – на груди, локти раскрыты в стороны.

Т. И.: «раз» – прогиб от пояса верхней частью тела вправо, локоть уходит к колену; «два» – прогиб влево (к левому колену). В этом упражнении, как и в предыдущем, немного измененная форма приводит к увеличению нагрузки.

Еще один вариант развития этого упражнения выглядит таким образом. Из И. П., как в упражнении 8*, на «раз» – прогиб от пояса верхней частью тела вправо к правой ягодице, на «два» – такой же прогиб влево. Изменив немного направление прогиба, мы получили прогиб с элементом скручивания – упражнение усложнилось технически и физически.

Упражнение 8**

Необходимо отметить, что в этом упражнении возможно смещение акцента с позиции у «бедра» на позицию И. П. Определяя акцент в позиции «у бедра», упражнение принимает вид работы часового механизма, а работа верхней частью тела напоминает движения маятника. Второй вариант акцента изменяет характер упражнения, и движения тела становятся похожи на работу подъемного механизма. Упражнение может развиваться и в другом ключе. Например, мы меняем интонацию движения наклона к бедру – сейчас оно должно быть мягким, стекающим; если при этом поменять положение рук (их можно вывести вверх над головой), то упражнение наполняется атмосферой движений шелковой струящейся ткани.

УПРАЖНЕНИЕ 9

И. П.: стопы вместе, что соответствует VI хореографической позиции, руки подняты над головой, кисти сцеплены, локти выпрямлены.

Т. И.: «раз» – прогиб верхней части тела от пояса вправо, при этом таз и выпрямленные в коленях ноги «уходят» влево; «два» – прогиб верхней частью тела от пояса влево, таз и ноги отходят вправо, «три» – исходное положение.

Упражнение 9*

И. П.: О. С., стопы вместе, руки подняты вверх и сцеплены над головой.

Т. И.: «раз-два-три-четыре» – глубокий прогиб всем корпусом вправо, ноги выпрямлены, тело натянуто; «пять-шесть-семь-восемь» – корпус медленно возвращается в исходное положение. Затем все повторяется влево. Как мы видим, форма упражнения не изменилась, а развитие и усложнение этого упражнения стали результатом измененного темпоритма исполнения (стал более сдержанным).

Упражнение 9**

Исполнение этого упражнения в любом темпоритме можно связать с движениями лука в руках бойца: тетива и деревянное основание лука то растягиваются и напрягаются (как в положении перед выстрелом), что соответствует максимальному прогибу тела вправо и влево, то приходят в исходное ненапряженное состояние.

УПРАЖНЕНИЕ 10

И. П.: расстояние между стопами – две О. С., руки выпрямлены прямо перед собой.

Т. И. : «раз» – прогиб корпусом вперед под углом в 90° (спина выпрямлена, руки вытянуты вперед); «два» – корпус опускается ниже (руки также вытянуты в локтях, спина прямая); «три» – корпус опускается еще ниже, кисти рук касаются при этом пола перед собой; «четыре» – исходное положение. Необходимо следить за тем, чтобы в течение всего упражнения ноги в коленях были выпрямлены.

Упражнение 10*

И. П.: то же.

Т. И.: «раз» – глубокий прогиб вперед, спина и руки в одной плоскости под углом в 90°; «два» – корпус прогибается еще ниже, кисти рук касаются пола пальцами; «три» – руки касаются пола раскрытыми ладонями.

Упражнение 10**

Исполнение этого упражнения можно связать с работой механической куклы, которая может делать лишь прогибы вперед, а затем выходить в первоначальное положение. В этом же упражнении студенты «работали» как ныряльщики, постепенно углубляющиеся в бездонное море.

Когда участники тренинга овладеют исполнением «Волны» во всех направлениях, упражнение «Ныряние» примет более интересный вид. Каждому движению наклона будет предшествовать импульс снизу (ноги), и разворачиваться этот импульс будет в наклоны. «Волна», исполняемая всем телом, каждый раз будет завершаться прогибом вперед разной глубины.

УПРАЖНЕНИЕ 11

И. П.: О. С., стопы вместе.

Т. И.: «раз-два» – прогиб корпусом вперед, руки опускаются вниз, кисти касаются пола (колени при этом выпрямлены); «три-четыре» – исходное положение.

Упражнение 11*

И. П.: то же.

Т. И.: «раз» – присесть, оставаясь только на стопах; «два» – кисти рук уложить перед стопами пальцами вперед; «три» – подъем тела вверх, начиная с таза, кисти рук при этом остаются на полу, колени и локти максимально выпрямлены; «четыре» – выход в исходное положение.

Упражнение 11**

Это упражнение представляется в виде работы огромной пружины, которая то сжимается, что соответствует началу упражнения («раз-два»), то выпрямляется – финал упражнения («три-четыре»).

УПРАЖНЕНИЕ 12

И. П.: О. С., кисти – на бедрах, чуть ниже ягодиц.

Т. И.: «раз» – прогиб назад шеей; «два» – вслед за шеей последовательно прогибается назад плечевой пояс; «три» – в прогиб включается поясничный раздел; «четыре» – мягкий выход в исходное положение с небольшим прогибом вперед (это необходимо, чтобы снять напряжение, возникшее по ходу исполнения упражнения).

Упражнение 12*

И. П.: О. С., голова опущена на грудь, плечи расслаблены и сброшены вперед.

Т. И.: «раз-два-три» – корпус, раскрываясь вверх, прогибается назад, включая на последней стадии прогиба колени, руки при этом могут находиться на бедрах, а в момент прогиба съезжать на внутреннюю часть колена, голова забрасывается назад; «четыре» – выход в исходное положение.

Упражнение 12**

В первой части этого упражнения движения тела похожи на движения медленно раскрывающегося парашюта, во второй части – «парашют» так же медленно закрывается. Это же упражнение можно представить в образе цветка, оживающего и раскрывающего свои лепестки утром и засыпающего вечером.

УПРАЖНЕНИЕ 13

И. П.: О. С., легкий присед, руки собраны на груди, локти в воздухе.

Т. И.: «раз-два-три-четыре» – вращение поясом таза вправо; «пять-шесть-семь-восемь» – вращение поясом таза влево (плечи и грудь неподвижны).

Упражнение 13*

И. П.: О. С., таз выдвинут максимально вперед.

Т. И.: «раз-два-три-четыре» – вращение поясом таза вправо; «пять-шесть-семь-восемь» – вращение поясом таза влево. Далее таз может выдвигаться назад, вправо, влево, и вращение, таким образом, будет смещаться.

Упражнение 13**

Традиционное представление телесного поведения в этом упражнении ассоциируется с работой миксера, в котором можно поменять: а) скорости вращения, б) продукт, подвергаемый обработке, в) свое отношение к процессу взбивания или перемалывания.

УПРАЖНЕНИЕ 14

И. П.: стопы находятся на расстоянии двух О. С., легкий присед, кисти – на коленях.

Т. И.: «раз-два-три-четыре» – одновременное вращение коленями внутрь; «пять-шесть-семь-восемь» – вращение коленями изнутри (стопы прижаты к полу и не меняют своего положения во время исполнения всего упражнения).

Упражнение 14*

И. П.: О. С., руки в позиции «на коленях».

Т. И.: «раз-два» – колени описывают перед собой первую часть «восьмерок» (правое вправо, а левое влево), затем колени соединяются и выходят «назад», дорисовывая «восьмерку». Это упражнение, как мы видим, представляет собой измененное в сторону усложнения техники упражнение 14. Усложнение и трансформация произошли за счет введения элементов «воображение» и «координация».

Упражнение 14**

В этом упражнении студентам предлагается вообразить, что колени – это инструмент для рисования. От рисования простых фигур – кругов и квадратов мы можем перейти к более сложным – восьмеркам, цветам и т. д. Таким образом, мы наполняем упражнение конкретным содержанием и расширяем возможности роста этого упражнения.

УПРАЖНЕНИЕ 15

И. П.: О. С.

Т. И.: «раз» – подъем на высокие полупальцы; «два» – перекат на пятки.

Упражнение 15*

И. П.: О. С.

Т. И.: «раз» – подъем на высокие полупальцы со смещением на большой палец; «два» – перекат с больших пальцев на мизинцы (пятки при этом остаются в воздухе); «три» – опуститься на боковые внешние своды стоп; «четыре» – выход в исходное положение. Развитие этого упражнения произошло за счет усложнения формы, то есть пластическая партитура «разрослась», в результате чего упражнение стало «звучать» более подробно.

Упражнение 15**

Исполнение упражнения 15 можно представить как работу насоса, который сначала работает легко, без напряжения, а затем начинает испытывать некоторое сопротивление. Телесная партитура при этом несколько видоизменяется – активны не только стопы, постепенно включаются таз, спина, живот, руки (их задача заключается в максимальной «помощи» стопам).

УПРАЖНЕНИЕ 16

И. П.: О. С., правая нога согнута в колене, стопа в воздухе.

Т. И. : «раз-два-три-четыре» – вращение правой стопой внутрь; «пять-шесть-семь-восемь» вращение правой стопой изнутри. Весь цикл повторить левой стопой.

Упражнение 16*

И. П.: то же, что и в предыдущем упражнении.

Т. И.: «раз-два-три-четыре» – вращение стопой и коленом одновременно внутрь (при выходе во вращении вперед колено полностью выпрямляется), «пять-шесть-семь-восемь» – вращение коленом и стопой также одновременно наружу. Упражнение 16 трансформировалось в новое с увеличением количества элементов, составляющих это упражнение.

Упражнение 16**

Это упражнение можно определить как некоторое подобие работы бетономешалки, которая от «работы в простом режиме» (вращение только стопой), может перейти к работе в режиме более сложном (вращение стопой и коленом одновременно).

Далее могут последовать упражнения на полу, акробатика и т. д. Вторая часть тренинга будет зависеть от конкретных условий.

Таким образом, мы имели возможность на примере одного фрагмента пластического тренинга наблюдать процесс его развития и превращения в другой фрагмент – более сложный и интересный. Трансформация представленных здесь упражнений происходила в разных направлениях, но общая тенденция (изменяя тренинг, не увеличивать его физическую нагрузку в значительной мере) осталась. Как уже было отмечено, тренинг рассчитан на группу, только приступившую к занятиям сценической пластикой.

Упражнения развивались, изменяя внутреннюю форму, в результате включения новых элементов движения в пластическую партитуру исполняемого, смены темпоритмического рисунка, дополнения пластического упражнения новыми задачами: акцентами на воображение и способностью к балансу и координированию, постановкой актерской задачи и наполнением упражнения конкретным содержанием. Безусловно, это не все возможные пути трансформации. Здесь представлены лишь те, которые были использованы для развития описанного фрагмента тренинга.

Таким образом, подводя итог, можно сказать, что любое упражнение способно развиваться в разных направлениях. Главным и определяющим в выборе направления будет общая тенденция не только тренинга, но работы коллектива вообще. Поставленная цель в конкретной постановке и определение задач, ее реализующих, формируют и выбор пластического тренинга, и, конечно же, пути его развития.

Список литературы

1. Морозова Г. В. Пластическое воспитание актера. М.: ТЕРРА. Спорт, 1998.
2. Карпов Н. В. Уроки сценического движения. – М.: ГИТИС, 1999.
3. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. – М.: Искусство, 1986.
4. Сеченов И. М. Избранные произведения. – М.: АН СССР, 1952. – Т. 1.
5. Станиславский К. С. Собр. соч.: 9 т. – М.: Искусство, 1990. – Т. 3.

Л. Д. Алферова
Санкт-Петербург

ОСОБЕННОСТИ ГОВОРНОГО ПРОИЗНОШЕНИЯ

Как мы слышим и понимаем, что у человека говор? Мы осознаем существенные различия между говорным и литературным произношением по звуковому строю речи, слышим своеобразный диалектный «акцент». В языкознании под диалектным акцентом понимается «совокупность особенностей, не свойственных данному литературному языку, в речи носителя диалекта, когда он несовершенно владеет нормами литературного языка (диалектный А.; оканье в речи русских-северян; фрикативное «J» вместо «г» в речи русских-южан») [1, с. 22].

Диалектология, занимающаяся изучением русских говоров, определяет особенности в произношении и словоупотреблении, которыми русские говоры отличаются друг от друга и от литературного языка, по трем основным направлениям:

1. Лексические различия (изучение диалектных слов, которые незнакомы говорящим на литературном языке):

петух – кочет, певун, певник
говорить – баять, гутарить, галдить
зять – подживотник, примак и т. п.

2. Грамматические различия (морфологические и синтаксические особенности):

с белым грибам
отец заболевши
тут проехано и т. п.

3. Фонетические различия русских говоров, проявляющиеся в области вокализма (системы гласных звуков) и в области консонантизма (системы согласных звуков) [См.: 2]. Эти особенности русских говоров закреплены в некоторых пословицах и поговорках русского народа:

С М**а**сквы с п**а**сад**а** с **ава**щнов**а** ряд**а**;
У нас в Р**я**зани **я**дять **х**грибы с **х**глазами;
Эт**о**т нос – через Волгу мос;
Мы, в**я**ч**к**и, ребята хва**ч**ки, семеры одного не боим**си** и т. п.

Лексические и грамматические особенности говоров не являются предметом специального исследования в театральной школе, за исключением тех случаев, когда эти особенности изучаются и осваиваются как своеобразие авторского стиля писателя или как речевая характерность

персонажа. **В сценической речи внимание преподавателей и студентов в первую очередь направлено на устранение фонетических отклонений в речи актера как носителя диалекта.** Именно в звуковом строе речи искажается звучание литературных текстов, над которыми работает актер – носитель диалекта, вплоть до окарикатуривания.

Рассмотрим основные группы русских диалектов с точки зрения их фонетических особенностей. «Все разнообразные местные говоры русского языка объединяются в две большие группы: северорусское наречие и южнорусское наречие. Кроме этого, существуют еще среднерусские говоры, переходные между двумя указанными наречиями. Основной чертой северорусских говоров является «оканье». Оканьем называется произношение звука ***о*** не только в ударном, но и в безударном положении, например: [вода] вместо литературного [вада], [голова] вместо [гълава]. Звук (г) смычный (такой же, как в литературном языке): *нога, гора.* Глагольные формы «ты знаэшь», или «знаашь», или «знашь» вместо литературной формы *ты знаешь*. Эти особенности являются общими для северных говоров. Кроме них, есть и другие, которые встречаются не во всех северных говорах, например «цоканье», когда вместо (ч') произносят (ц): (цас) вместо (ч'ас).

Основными чертами южнорусских говоров является «аканье». Аканьем называется произношение неударного ***о*** или как [а] ([вада]), или как [ъ] ([въдяной]). Звук [г] щелевой (этот звук образуется так же, как [х], но с голосом); в транскрипции он изображается греческой буквой J, которая называется «гамма», например [Jрош] вместо [грош]. Звук ***т*** в глагольных окончаниях мягкий, например: иду***ть***, идё***ть***, пою***ть***, поё***ть***. Эти особенности являются общими для южных говоров; кроме них, есть и другие, которые встречаются не во всех южных говорах, например: 1) смягчение ***к*** после мягких согласных: Тань[к'а] вместо Танька; 2) яканье, т. е. произношение [а] на месте ***е*** после мягкого согласного в первом предударном слоге: несу произносится как [н'асу], беда – как [б'ада] и т. д.

В среднерусских говорах, в том числе и московском, есть черты и северного и южного наречий. Занимая промежуточное географическое положение между северными и южными наречиями, среднерусские говоры на юге имеют особенности южного наречия, на севере – северного наречия. В центре отмечаются переходные явления. Основными чертами среднерусских говоров является аканье (черта южная) и [г] смычное (черта северная). В московском говоре, кроме этих двух особенностей, имеются еще следующие: 1) твердый звук [т] в окончаниях глаголов (идут, идет); 2) звук [в] в окончаниях прилагательных, напри-

мер: *больного (ова);* 3) иканье, т. е. переход неударяемого ***е (э)*** в звук [и] или в звук, близкий к [и], …например: н***и***су (несу), в***и***сна (весна); 4) произношение ***щ*** как долгого мягкого [*ш'*], например: щи [ш'ш'и]... 5) произношение ***ж*** как долгого мягкого [*ж*'], например: дро***жж***и [дро-ж'ж'и]» [См.: 3, с. 112–114].

Литературный язык сложился на базе среднерусских говоров с центром в Москве. Литературный язык – это язык общенародной культуры, имеющий твердые формы, в отличие от диалектов, про которые можно сказать: что ни город, то норов. Кратко основные говорные отклонения от литературного произношения в области гласных и согласных звуков можно классифицировать и записать без фонетической транскрипции следующим образом:

Говорные отклонения в области гласных

- оканье – б**о**лкон (балкон)
- аканье – *м**а**ладой* (молодой)
- яканье – *с**я**стра* (сестра)
- иканье – *в**и**сна* (весна)
- ёканье – *денёг* (денег)
- еканье – *п**е**так* (пятак)
- эканье – *прэшу* (прошу)
- ыканье – *п**ы**д**ы**жди* (подожди)
- уканье – ***у**гурец* (огурец)

Говорные отклонения в области согласных

- цоканье- *дево**ц**ки* (девочки)
- чоканье – *пале**ч*** (палец)
- шоканье – ***ш**ашка* (чашка)
- соканье – *яй**с**о* (яйцо)
- хгеканье – ***х**гол* (гол)
- дзеканье – ***дзядзя*** (дядя)
- замена *т'* на *ч* – *бра**ч*** (брать)
- смягчение *т* в конце слов – *идё**ть*** (идёт)
- не оглушение *в* – *кро**вь*** (крофь), *де**у**ка* (дефка)

Кроме перечисленных особенностей, в говорной речи встречаются так называемые украинизмы и белоруссизмы (суржик). К фонетическим особенностям говорной речи следует отнести и интонационно-мелодические особенности диалектов, по которым мы также слышим и различаем диалектоносителей. Эти и другие различия в произношении говорят о многообразии форм существования русского языка в исторически сложившихся диалектных зонах.

В современных условиях местные диалекты теряют свою целостность, в том числе под воздействием радио и телевидения. Основными носителями говоров остаются сельские жители старшего возраста. Однако некоторые характерные черты говорного произношения наблюдаются в той или иной степени и у молодых людей, приехавших из глубинки. Иногда и у людей, живущих в Москве или Санкт-Петербурге (городах с высокой степенью владения русским литературным языком), имеются в речи говорные черты, указывающие на то, что они выросли в семье диалектоносителей.

Анализ речи, проведенный автором среди студентов первого курса, поступивших в Санкт-Петербургскую академию театрального искусства в 2001 году (класс режиссера А. Д. Андреева), показал, что из 27 человек у 16 были говоры. Примерно такое же положение наблюдается и на других курсах. Обращает на себя внимание тот факт, что некоторые молодые люди, приехавшие учиться из Мурманска, Красноярска, Перми, Волгограда, Ленинградской области и некоторых других регионов, не осознают себя носителями говора и не понимают, чем их речь отличается от правильной, литературной речи. По наблюдениям преподавателей сценической речи, количество поступающих с говорной речью за последнее десять – пятнадцать лет значительно увеличилось во всех театральных вузах страны, что говорит об определенном упадке уровня преподавания русского языка и литературы в школе.

Педагоги по сценической речи вынуждены искать более эффективные методы работы по устранению диалектных явлений в речи студентов, т. к. орфоэпические правила, обычно используемые для обучения русскому литературному произношению, дают лишь общие нормативные указания, которые как бы поднимаются над говором реальных носителей. Не каждый человек сумеет воспользоваться этими общими указаниями, т. е. сумеет превратить знание правил орфоэпии в свой практический навык. Разработка новой научно обоснованной методики исправления говоров является давно назревшей необходимостью.

В рамках предмета «Сценическая речь» многие индивидуальные произносительные недостатки преодолеваются с помощью артикуляционно-дикционного тренинга. Некоторые говорные отклонения в области согласных (например, замена одних звуков на другие) устраняются через дикционный тренинг довольно быстро. **Говорные отклонения в области гласных, и особенно говорное произношение гласных звуков *а* и *о*, исправляются с большим трудом и требуют серьезных усилий как со стороны студентов, так и со стороны педагогов.**

Почему так происходит? Оказывается, что в процессе речи фонемы по фонетическим законам русского языка могут быть реализованы самыми разнообразными звуками. (Фонема – это звук, выступающий в роли смыслоразличителя, единица речи, наполненная содержанием). Не каждый звук речи – фонема. Из звуков можно сложить и бессмысленные звукосочетания, например, «ауо», «плыши», «транк» [См.: 4].

Фонемы [А] и [О] имеют наибольшее количество оттенков звучания по сравнению с другими гласными. Эти оттенки или варианты звучания, отражающие различные степени редукции, обозначаются в фонетической транскрипции следующими специальными знаками: [А], [Λ], [Иэ], [Ыэ], [О], [Ъ]. Приведем варианты реализации фонемы [А]:

1. Парк – п[А]рк – произносится полнозвучно, как открытый звук **А** (в ударном слоге);
2. Фазан – ф[Λ]зан – произносится как короткий звук А;
3. Часы – ч[И^{э}]сы – произносится как средний звук между И и Э;
4. Жакет – ж[Ы^{э}]кет – как средний звук между Ы и Э;
5. Сахар – сах[Ъ]р – произносится как средний звук между А и Ы;
6. Арбуз – [Λ]рбуз – произносится как короткий звук А (в абсолютном начале слова).

Если фонема [А] реализуется как звук А в трех случаях: когда находится под ударением (парк, диван), когда находится в 1-м предударном слоге (салат, баран) и в абсолютном начале слова (алмаз, атаман), то фонема [О] реализуется как звук О только под ударением. В качестве примера можно привести слово «молодого», в котором фонема [О] реализуется в трех вариантах звучания: как [Ъ], [Λ], [О]:

2-й предуд. / 1-й предуд. / ударный / заударн.

слог	слог	слог	слог
МО	**ЛО**	**ДО**	**ГО**
М^{Ъ}	Л^{Λ}	**ДО**	В^{Ъ}

Как видно из приведенных примеров, звуки русской речи претерпевают значительные изменения во время процесса их реализации.

Говорные отклонения в области гласных в первую очередь связаны с нарушениями количественной редукции. Удлинение или укорочение времени произнесения слогов вызывает перестройку слоговой структуры слова и изменение его ритмической организации. **Слог является минимальной ритмической единицей языка**. Входя в состав слова, слоги создают определенные ритмические структуры (односложные, двусложные, трехсложные и др.). Разноместное ударение в русском языке дает

разнообразие ритмических моделей. Например, в двусложных структурах русского языка ударение может стоять как на первом, так и на втором слоге**: го́род – пиро́г.** В трехсложных структурах могут быть следующие варианты ударений: **ма́мочка, рябу́на, молоко́** и т. д. Говорные отклонения в области ритмики прослеживаются во всех ритмических компонентах слова: в ударном, предударном и заударном слогах. Предлагаем классификацию говорных отклонений по ритмическим компонентам слова, состоящую из четырех видов говорных отклонений.

I. Формы усиления количественной редукции предударных гласных

1. Стяжение гласного 1-го предударного слога в двухсложных ритмических структурах:

т р Ъ в а́ вместо т р Λ в а́
д Ъ м о́ й вместо д Λ м о́ й

2. Стяжение гласного 1-го и 2-го предударных слогов в трехсложных ритмических структурах:

к’ м Ъ н д у́ р вместо к Ъ м Λ н д у́ р
г’ в Ъ р у́ л вместо г Ъ в Λ р у́ л

3. Стяжение гласных предударных слогов в четырехсложных ритмических структурах:

в ’д ’в Ъ р о́ т вместо в Ъ д Ъ в Λ́ р о т

б ’г ’т в Ъ р и́ т ь вместо б Ъ г Ъ т в Λ́ р и т ь

II. Формы ослабления количественной редукции предударных гласных

1. Удлинение предударного гласного в двухсложных ритмических структурах:

б А р а́ н вместо б Λ р а́ н
к А м а́ р вместо к Λ м а́ р

2. Удлинение второго предударного гласного в трехсложных ритмических структурах:

м А г А з и́ н вместо м Ъ г Λ з и́ н
к А р А б и́ н вместо к Ъ р Λ б и́ н

3. Удлинение предударных гласных в четырехсложных ритмических структурах:

п А г А в А р и́ т ь вместо п Ъ г Ъ в Λ р и́ т ь
п А в А р А т и́ т ь вместо п Ъ в Ъ р Λ т и́ т ь

III. Формы ослабления количественной редукции заударных гласных

1. Удлинение заударных гласных в двухсложных ритмических структурах:

б а́ б А вместо б а́ б Ъ

в о́ з г л А с вместо в о́ з г л Ъ с

2. Удлинение заударных гласных в трехсложных ритмических структурах:

б у́ л А ч к А вместо б у́ л Ъ ч к Ъ

с и з ю́ м А м вместо с и з ю́ м Ъ м

3. Удлинение заударных гласных в четырехсложных ритмических структурах:

с ы́ в А р А т к А вместо с ы́ в Ъ р Ъ т к Ъ

ж а́ в А р А н Ак вместо ж а́ в Ъ р Ъ н Ъ к

IV. Особенности говорной ритмики в ударном слоге

1. Равнодолготность произношеня – невыделение ударного слога, все слоги в слове произносятся с одинаковым по долготе звучанием:

сА хА р вместо с а́ х Ъ р

б А л А л А й к А вместо б Ъ л Л л а́ й к Ъ

2. Стяжение ударного и удлинение заударного слога – сдвиг ударения в заударную зону:

г Ъ в А р и́ л А-А вместо г Ъ в Л р и́ л Ъ

п р А с и́ л А-А вместо п р Л с и́ л Ъ

3. Усекновение долготы ударного слога – ударный слог произносится неполно (эта особенность произношения прослеживается на фразовом уровне).

М Ъ й д я д я с Ъ м ы х ч е с т н ы х п р Ъ в и л вместо М **о** й дядя с **а** м ы х честных п р **а** в и л

Перестройка слоговой структуры говорной речи связана с изменениями ритмики говорной речи. Создание нового звукового образа слова через устранение ритмических отклонений и приведение речи к кодифицированной ритмике русского литературного языка – процесс сложный и зависит от использования точных, научно обоснованных методических приемов, учитывающих речевые особенности диалектоносителя. **При освоении ритмической структуры русского слова важно учитывать формулу, которая была предложена выдающимся лингвистом XIX в. А. А. Потебней: «Если тоническую силу ударяемого слова обозначить через 3, то соотношение других слогов к ударяемому в четырехсложном слове можно будет изобразить так: 1, 2, 3, 1»** [Цит. по: 5, с. 63]. Эта формула

А. А. Потебни позволяет различать две степени изменения характеристик безударного гласного по сравнению с ударным: первая степень редукции – для гласных в первом предударном слоге и вторая степень редукции – во втором (третьем и т. п.) предударном и во всех заударных слогах.

Пример: та-та-та́-та

1 2 3 1

На первом этапе исправления говоров необходимо научиться активно выделять ударный слог в слове, чувствовать ритмический контраст ударного и безударных слогов. Таким образом, **нужно сформировать новые слухопроизносительные навыки правильного ритмического оформления речи. Ритмические навыки – стартовые навыки в работе по исправлению говоров.**

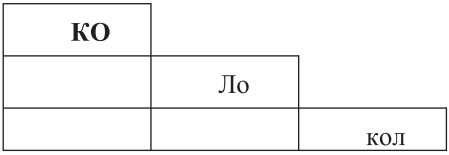
Устранение ритмических нарушений в речи студентов-диалектоносителей требует своеобразной «ломки» не только слуховых, но и артикуляционных стереотипов. Для правильного произношения гласных необходимо выработать новые движения нижней челюсти. Например, чтобы произошло раскрытие рта, нужное для реализации гласного А в предударных слогах слов чистоговорки: «Коси, коса, пока роса», диалектоносителю, который вместо «КАси кАса пАка рАса» произносит «КЪси кЪса пЪка рЪса», требуется увеличить амплитуду движения нижней челюсти.

Формирование новой амплитуды движения нижней челюсти в предударной позиции – процесс достаточно длительный. Многим диалектоносителям необходима специальная артикуляционная тренировка, включающая комплекс упражнений на освобождение нижней челюсти от «зажимов». Увеличение раствора рта требует увеличения времени на производство этого артикуляционного движения, т. е. вырабатываются новые ритмические навыки, которые позволяют воспроизвести нужный звук и взять его под слуховой контроль. Таким образом, только в соединении ритма работы речедвигательного и слухового анализаторов происходит перестройка слоговой структуры слова – меняется ритмическая организация речи в соответствии с орфоэпическими нормами русского литературного языка.

Для того чтобы правильно построить процесс работы, необходима точная диагностика индивидуальных особенностей речи человека. Профессиональное исследование речи должно идти параллельно со знакомством и изучением личности студента, с анализом его творческих способностей, с выявлением достоинств и недостатков его творческих механизмов: интеллектуальных, эмоциональных, пластических. Очень важно понять и определить сенсорные предпочтения человека, чтобы выбрать

подходящий сенсорный канал общения. Психологи выделяют три ведущих сенсорных системы человека – визуальную, аудиальную и кинестетическую. «Каждая из них обусловливает сенсорные доминанты, по которым данный человек может преимущественно ориентироваться в пространстве и времени» [6, с. 58]. Исходя из сенсорных предпочтений человека, можно выбрать определенную стратегию работы по устранению диалектных ошибок.

Людям с ведущей визуальной модальностью важно включить в активную работу зрительный анализатор, через который быстрее пойдет процесс понимания своих недостатков и способов их устранения. Таким студентам можно предложить рисунки, таблицы, письменные тексты с выделением различными способами ударных слогов. Рисуя слова с графическим выделением величины ударных слогов или работая с письменным текстом, человек осваивает структуру слова наглядным образом, с опорой на свою ведущую сенсорную систему.



Шорох, ***за***пах, ***го***лос,

Что-то ***шеп***чет ***ко***лос – ударные гласные выделяются любым удобным наглядным способом.

Люди с аудиальной модальностью требуют другого подхода. Они, как правило, хорошо работают по слуху. Легко берут правильное произношение «с голоса», по подражанию. Быстро улавливают разницу между литературным и говорным произношением, любят работать с магнитофонными записями. Успешно выполняют рекомендацию «говорить по ударениям», т. е. в процессе говорения активно выделяют голосом ударные гласные в каждом слове речевого потока. Вначале эта работа напоминает работу «занудливого дятла». Но постепенно мозг обучается «с ходу» выделять ударные слоги, слова начинают «собираться» и оформляться в правильные ритмические структуры, и говорные ошибки исчезают из речи. Наличие хорошего фонематического слуха у диалектоносителя быстро продвигает работу по исправлению говора.

Люди кинестетического типа легче усваивают ритмику речи через активное включение в работу тела. Им помогают отхлопывание ритма, различные ритмически организованные движения, в которых

самое сильное движение координируется с ударным слогом в слове. Для соединения ритмов движения и речи в упражнениях часто используются различные тренировочные предметы – мячи, гимнастические палки, скакалки. Такого рода методические приемы приводят к хорошим результатам, т. к. среди актеров много людей с ведущей кинестетической модальностью.

На занятиях по сценической речи используются, как правило, упражнения всех типов, включающие все сенсорные модальности человека.

Приведем несколько примеров тренировочных текстов, которые использовались для исправления говоров у студентов первого курса актеров драмы Петрозаводской государственной консерватории. (Автор на протяжении последних шести лет проводит там консультации по сценической речи).

Ритмические нарушения, связанные с ослаблением редукции в заударных позициях, и усилением редукции в предударных позициях, приводили к сильному искажению литературного произношения. Для устранения говорного произношения студентам был предложен ряд специально подобранных тренировочных текстов, состоящих из отдельных слов, словосочетаний и фраз, работа над которыми последовательно исправляла ритмические нарушения в двухсложных и трехсложных ритмических структурах. Так, для исправления говорного произношения гласных А и О в ямбической и хореической ритмике двухсложных ритмических структур были использованы частоговорки:

- Гонец с галер сгорел в огне;
- Король – орел, орел – король;
- Шагал шакал, шакал скакал;
- Для своих бобрят бобры добры;
- Коси, коса, пока роса. Роса долой – и мы домой.
- Клара крала ларь у Карла;
- Цапля чахла, цапля сохла, цапля сдохла.

Для исправления говорного произношения гласных А и О в трехсложных ритмических структурах были предложены тексты, по возможности совпадающие по ритму с трехсложными стихотворными размерами – анапестом, дактилем, амфибрахием (для облегчения понимания ритмической организации не только отдельного слова, но и новой единой ритмической структуры, образующейся в процессе речи из предлога (частицы) и последующего за ним слова):

- Командир говорил про поручика;
- На дворе трава, на траве дрова;

- На горе Арарат растет виноград;
- За твоим языком не поспеть босиком;
- Только у молодца и золотца, что пуговка из оловца;
- Топали мы, топали, топали – дотопали;
- Топали мы, топали – дотопали до тополя;
- Маланья болтунья молоко болтала-болтала, да не выболтала;
- Мамаша Ромаше дала сыворотку из-под простокваши и т. п.

На материале этих и подобных частоговорок и разрабатывались упражнения различных типов: с использованием тренировочных предметов (мячей, гимнастических палок), с отхлопыванием ритма каждой фразы, упражнения на координацию ритма речи и ритма движения, ритмопластические импровизации и т. п.

При исправлении говорного произношения преподаватели сценической речи имеют дело с отдельными, единичными носителями того или иного говора, так как поступающие на первый курс студенты приезжают из разных регионов страны. На практике студенты, обучающиеся на одном курсе в театральных школах Москвы и Санкт-Петербурга, очень редко имеют один и тот же говор (во всяком случае, это скорее исключение). Что же касается актеров и режиссеров, обучающихся в периферийных учебных заведениях, то там картина иная: студенты являются, как правило, местными жителями или жителями одного региона (Ярославль, Петрозаводск, Воронеж, Пермь, Кемерово и т. д.). В этом случае можно говорить о диалектных особенностях произношения, так как группа говоров представляет собой более крупную единицу и обладает свойством представлять реально существующие диалектные комплексы.

В сценической речи принято употреблять термины «диалекты» и «говоры» как синонимы. Нам кажется, что понятие «устранение говора» точнее определяет смысл работы по исправлению недостатков произношения, так как в этом случае речь всегда идет об индивидуальном, единичном проявлении особенностей артикуляции.

Особые трудности при исправлении говоров испытывают преподаватели сценической речи, работающие в столичных театральных вузах России. Там карта говоров представлена практически полностью: специалисты по сценической речи встречаются с особенностями произношения всех диалектных зон страны, а также ближнего зарубежья. Конечно, изучение специфики говорного произношения всех диалектных зон не представляется для педагогов театральных вузов возможным и необходимым, как, например, в диалектологии.

В сценической речи, в практике исправления говоров, выработались особые профессиональные подходы к изучению фонетических особенностей говорной речи, сложилась определенная профессиональная техника восприятия говорной речи студента-диалектоносителя. Методические приемы, используемые в этой области, можно определить как слухоритмические принципы анализа фонетических особенностей говорной речи (принципы выделения и определения существенных признаков говорного произношения).

Сформулируем основные принципы анализа фонетических особенностей говорной речи.

I. Принцип фонематического анализа говорной речи

На первом этапе работы анализируются и выделяются индивидуальные особенности говорного произношения по отношению к литературной норме. Происходит как бы «наложение» звукового образа говорной речи на внутренне сформированный звуковой орфоэпический эталон. Отклонения от этого орфоэпического эталона определяются как говор.

Анализируется фонемный состав речи: отклонения в области произношения гласных и согласных звуков. Как мы знаем, гласная фонема [А], например, может быть реализована в речи следующими звуками: [А], [Л], [И/Э], [Ы/Э], [Ъ], а согласная фонема [Г] – как фрикативный звук [J]. Поэтому в речи диалектоносителя необходимо выделить особенности говорной реализации гласных и согласных фонем в слове, определить конкретные отклонения от литературной нормы по фонемным признакам.

II. Принцип ритмического анализа говорной речи

Ритмический анализ говорной речи производится путем сравнения ритмических особенностей говорной речи и кодифицированной ритмики русского литературного языка. «В основе ритмики русского слова лежит контраст ударных и безударных слогов по длительности и напряженности артикуляции. Гласные ударных слогов произносятся с большей длительностью и мускульной напряженностью, чем гласные безударных слогов» [7, с. 14].

Поэтому при ритмическом анализе слова необходимо определить удлинения или укорочения времени произнесения слогов во всех ритмических компонентах слова: ударном, предударных и заударных слогах. Необходимо выделить особенности ритмики говорной речи в различных ритмических структурах слова: двух-, трех-, четырехсложных и других ритмических структурах.

В общем виде, нарушения ритмики можно определить следующим образом:

а) стяжение гласных в безударных слогах, вплоть до «нулизации» звука;

б) равновеликость произношения слогового состава слова и невыделение по длительности ударного слога.

в) растягивание гласных в предударных или заударных зонах слова, ритмический «развал» слова.

Эти особенности ритмики говорной речи заставляют искать для каждого вида нарушений ритмики свои, отличительные способы устранения ритмических ошибок. Накопленный опыт работы по устранению диалектных ошибок в речи студентов показывает, что воздействие на говорную речь через ритм дает наиболее быстрый положительный результат.

III. Принцип интонационно-мелодического анализа говорной речи

Интонационно-мелодический анализ речи тесно связан с ритмическими особенностями говорной речи. Поэтому, может быть, целесообразней говорить об особенностях ритмомелодики говорной речи. Или, во всяком случае, употреблять выражения «интонационно-мелодический анализ» и «ритмомелодический анализ» как синонимические понятия. Например, растягивание гласных, увеличение времени их произнесения, определяется как «мелодичность», «певучесть» речи, свойственная определенным южнорусским говорам.

Некоторым северорусским говорам присуще растягивание гласных в конце слов, соединенное со своеобразным интонационным загибом голоса вверх. Такое произношение придает фразе некоторую интонационную незавершенность высказывания, в то время как интонация законченности в русском литературном произношении, как правило, стремится к точке – мелодическому завершению, определяемому движением голоса вниз, на «голосовое дно» (определение К. С. Станиславского). Эта особенность голосоведения придает своеобразие интонационно-мелодическому рисунку северорусской говорной речи и отличает ее от интонационно-мелодического строя литературного языка.

Сразу услышать и выделить все оттенки произношения русских говоров довольно трудно. Необходимо выработать определенные навыки восприятия и анализа говорной речи. В этом смысле знание отличительных особенностей говорного произношения может быть полезно для практической работы, связанной с восприятием и определением индивидуальных черт говорного произношения диалектоносителя. Точное определение самых мельчайших говорных отклонений является необходимой и важной частью в работе по исправлению говоров в сценической речи.

Список литературы

1. Русский язык: Энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Караулов. – М., 1998.
2. Русская диалектология / под ред. В. В. Колесова. – М., 1998.
3. Земский А. И. Русский язык: учеб.: в 2 ч. / А. И. Земский, С. Е. Крючков, М. В. Светлаев. – М., 2003. – Ч. 1.
4. Постникова И. И. Фонетика – это интересно / И. И. Постникова, И. М. Подгаецкая. – М., 1992.
5. Богомазов Г. М. Современный русский литературный язык. Фонетика. – М., 2001.
6. Реброва Н. П. Функциональная межполушарная асимметрия мозга человека и психические процессы / Н. П. Реброва, М. П. Чернышева. – СПб., 2004.
7. Брызгунова Е. А. Звуки и интонация русской речи. – М., 1977.

Т. С. Стенюшкина
Кемерово

ЗНАЧЕНИЕ И СВОЙСТВА ВИБРАТО В НАРОДНОМ ПЕВЧЕСКОМ ГОЛОСЕ

Процесс пения – тонкое и сложное искусство, в котором эмоционально образное содержание раскрывается средствами певческого голоса. Музыкально-энциклопедический словарь определяет голос как «способность человека производить музыкальные звуки, петь с помощью физиологического органа речи (голосового аппарата)…» [1, с. 142].

Голос был первым музыкальным инструментом, с помощью которого человек выражал свои чувства, переживания, отношение к происходящим событиям. Голос может быть речевым, шепотным, певческим. *Речевой (бытовой) голос* не требует особого дыхания, соединения регистров. Человек разговаривает в среднем, удобном регистре. Речь не связана с определенной звуковысотностью, ритмической организацией, голос движется свободно и не задерживается ни на одном тоне.

Певческий голос требует большой технической обработки, которая должна осуществляться последовательно, продуманно, с учетом основных принципов вокальной методики и индивидуальных качеств человека. В процессе развития певческого навыка голос претерпевает ряд качественных изменений, которые имеют свои индивидуальные особенности. Временные рамки этих изменений зависят от многих факторов, в том числе от квалификации педагога. От того, какие приемы и методы он

применяет в работе с голосом, насколько глубоко знает физиологический и психологический процесс звукообразования и умеет оценить акустические качества конкретного голоса, зависит конечный результат обучения. Педагогу, обучающему пению, необходимо четко представлять себе недостатки певческого голоса и знать пути их исправления.

Певческий голос характеризуется такими качествами, как высота, сила, тембр. Его отличают большие звуковысотные возможности, а ровность тембра делает голос красивым, льющимся, объемным, круглым, ярким, поддающимся слуховому анализу.

Очень характерное и важное качество певческого голоса – вибрато, которое придает голосу особый колорит и является составной частью тембра. Как известно из вокальной методики, вибрато – это периодическое изменение певческого звука по высоте, силе и тембру. Оно существует в правильно поставленном певческом голосе, участвует в создании индивидуального тембра певца, делает его живым, полетным, гибким, эмоционально насыщенным. Отсутствие вибрато обедняет голос, делает его «гудкообразным» и невыразительным. Вибрато нет в речевом голосе, оно слабо выражено у детей. В разных жанрах вокального искусства вибрато используется по-разному.

Исследованиями вибрато в академическом пении занимались Р. Юссон, Л. Дмитриев, О. Агарков, В. Морозов, Е. Рудаков, Ю. Рагс. Особенности использования вибрато в народной манере пения раскрыты в работах Л. Христиансена, Н. Мешко, Л. Шаминой.

В настоящее время выяснена акустическая сущность вибрато, однако его физиологическая природа изучена недостаточно. Профессор В. Морозов так высказывается о происхождении вибрато: «По-видимому, вибрато возникло, образно говоря, “по заказу слуха”, и является отражением повышенной физической и эстетической чувствительности слуховой системы человека к амплитудно-частотной модуляции с частотой 4–8 Гц, слух же эти свойства приобрел, в свою очередь, в результате адаптации к восприятию речевого сигнала…. Таким образом, есть основание связать происхождение вибрато в пении и в музыке с амплитудно-частотно-модуляционными характеристиками речи и слуха» [2, с. 81].

Исследователь певческих голосов Л. Дмитриев пишет: «Вибрато – сложное явление. Как показали исследования, вибрации в звуке певческого голоса зависят от периодического изменения всех характеристик звука: высоты, силы и тембра, пульсирующих с той же частотой… Голос в процессе вибрато обычно изменяется по высоте на 1/2 тона, иногда и более, т. е. он вибрирует вокруг средней частоты,

которую мы воспринимаем как основной тон. В процессе этих смещений по высоте на полутон возникает и вибрато силы, т. е. такая же пульсация интенсивности звука.

Тембровое вибрато можно представить как изменение характера звука на одной и той же ноте, например, от «а» к «о» или от более светлого к более темному… У разных певцов все три вида вибрато варьируют в разных соотношениях. У одних превалирует вибрато высоты, а вибрато силы и тембра выражено меньше, а у других наоборот. Поскольку варьирует и частота вибрато, то легко представить себе то огромное разнообразие, которое вибрато может придавать тембрам певческого голоса» [3, с. 33–35].

По мнению Л. Дмитриева, физиология вибрато (его образование) связана с колебаниями гортани в мышцах шеи: «Колеблясь, она (гортань) действует на размеры полостей гортани и ротоглоточного канала, а также на механизм работы голосовых связок. Эти колебания всей гортани вызывают сопутствующие движения со стороны дыхательной мускулатуры и артикуляционного аппарата» [3, с. 35].

Подтверждая это, В. Морозов пишет: «Действительной причиной вибрато певческого голоса скорее всего следует считать деятельность всего комплекса звукообразующего аппарата и, в частности, периодические, происходящие с частотой вибрато, движения гортани, изменения объема резонаторных полостей и содружественные движения дыхательной мускулатуры» [2, с. 51].

Французский ученый Р. Юссон, исследуя такие составляющие тембра, как объем, вибрато, блеск и полетность голоса, отметил: «Вибрато певческого голоса с точки зрения физики является модуляцией низкой частоты. Эта модуляция периодически изменяет певческий звук одновременно по высоте, интенсивности и тембру» [4, с. 153]. По мнению Р. Юссона «…исследование вибрато остается делом весьма тонким и трудным…» [4, с. 155].

Акустические свойства вибрато были исследованы ученым-аккустиком Е. Рудаковым. В результате проведенных исследований он установил, что вибрато имеет индивидуальные свойства у каждого конкретного певца, частота колебаний вибрато может меняться в зависимости от эмоционального состояния [См.: 4, с. 154].

Академик Б. Асафьев относил вибрато к категории, которая обогащает выразительность художественного образа, поэтому необходимо воспитывать данное качество в процессе обучению пению [См.: 5].

Различают скорость (частоту) и размах (амплитуду) вибрато. Частота 6–7 колебаний в секунду считается эталонной в академическом пении, в котором «…вибрато следует понимать как специальный вокально-

акустический *прием*, следствие *искусственно* образованного, условно рефлекторного колебания голосовых складок, частота (скорость) которого в объеме 6–7 кол/сек создает звучание, соответствующее эстетическим нормам классического пения» [6, с. 22]. За счет такого вибрато происходит насыщение тембра академического голоса. Более частое вибрато воспринимается как блеяние («барашек» в голосе), тремоляция, а более редкая – как его качание.

Певческое вибрато – в основном природное качество голосового аппарата, но может быть выработано искусственно при его отсутствии; оно поддается усовершенствованию. В академическом вокале применяются специальные упражнения, снимающие напряжения с гортани и развивающие ее гибкость.

Как было сказано выше, вибрато образуется в гортани в результате ее свободного колебания в мышцах шеи, что хорошо ощущается при пальцевом контроле. Спокойное, устойчивое вибрато – показатель свободы и правильности работы голосового аппарата. Учащенная пульсация («барашек») – природное качество голоса и трудно поддается исправлению. Качание голоса – результат ослабления мышц, которые удерживают гортань, оно наблюдается у форсированных голосов. В этом случае рекомендуется снятие излишнего напора дыхания. Возрастные качания голоса устранению не поддаются. Правильное вибрато является показателем технического совершенства вокальной функции исполнителя.

Профессор Б. М. Теплов считает, что вибрато, которое соответствует классическим нормам пения, само по себе не воспринимается. Мы слышим его не как колебание или пульсацию, а как определенную тембровую краску [7, с. 75]. Хотя вибрато – природное качество голоса, оно может быть изменено как в лучшую, так и в худшую сторону. Вокальные педагоги полагают, что недостатки, возникшие в результате неправильного образования вибрато, – качающийся, тремолирующий, плоский звук – зависят от строения голосового аппарата, от неправильно наработанных навыков, от тонуса мышц гортани, от состояния нервной системы певца. Например, причинами тремоляции (дрожания) голоса могут быть напряжения мышц гортани, форсирование звука, потеря координации в работе голосового аппарата. Структура голосового аппарата певца располагает к определенным свойствам вибрато. Его отсутствие в классическом пении считается недостатком. Степень овладения приемом вибрато, возможность исправления недостатков его звучания всегда будет ограничена природными данными человека. Вибрато положительно отражается на полетности голоса, качестве дикции, и дает возможность улучшить координацию работы всего певческого аппарата.

В народном пении вибрато находит широкое применение. «Народная манера пения отличается специфической – **открытой** – тембровой окраской голоса, воплощенной в характерной – **речевой** – исполнительской манере голосоведения. Она напоминает открытое звучание народной скрипки, связанное с преимущественным использованием первой скрипичной позиции и, как следствие, с частым употреблением *открытых* струн: та же ровная, *прямая* подача звука и *естественное вибрато*» [4, с. 22].

У народных певцов связки смыкаются более плотно, чем у академических, в большей степени используется грудной резонатор, так как народное пение преимущественно грудное. «Тембровое насыщение народного голоса происходит под воздействием высокого подскладочного давления и, следовательно, при очень плотном смыкании голосовых складок, работающих в режиме открытого способа голосообразования с интенсивным грудным резонированием» [4, с. 22].

Фольклорист, профессор Саратовской консерватории Л. Христиансен утверждал, что в «естественно разговорной» (народной) манере пения вибрато голоса имеет небольшую амплитуду колебаний, которая дает «прямой» звук, ровный, интонационно чистый. В народной манере пения под прямым звуком подразумевается «…плотное, ровное, но насыщенное обертонами звучание; “прямое”, не как палка, а как гибкая лоза, которая гнется, волнуется под порывом ветра, но не ломается и не рвется, оставаясь гибкой, ровной и “прямой”» [8, с. 30]. При увеличении амплитуды вибрато, которая появляется при пении с зевком в смешанном звучании, тембр становится насыщенным, красочным, более эмоциональным. Амплитуда вибрато увеличивается за счет увеличения объема ротоглоточной полости. Голос становится более объемным, но при этом теряется речевая выразительность [9, с.15]. В народной манере пения «…вибрато выступает как абсолютное, дословное понятие – Vibrato (итал.- колебание), как следствие физиологически естественного колебания голосовых складок во время безусловно-рефлекторного процесса речепения» [6, с. 22].

Профессиональная народная манера пения основана на открытой распевной речи, соединении регистров, опоре на грудное резонирование. Основным принципом звукообразования является интонационный посыл слова и широкий распев речи, а речевая интонация сливается с музыкальной. В речевой интонации, в тембре голоса ярче всего проявляется индивидуальность народного исполнителя. Профессор Л. Шамина, исследуя свойства вибрато народного голоса, пишет: «Малейшее злоупотребление вибрато ведет к разрушению основного признака народного пения – *речевой* манеры звукоподачи. Самодовление голоса, на которое часто

провоцирует, например, авторская вокальная музыка, стилистически рассчитанная на исполнение **приемом** вибрато, нередко "уводит" народного певца с истинного пути. Сохранить **устойчивый характер речевого интонирования** в пении может помочь только стабильное интонационно-речевое мышление певца» [6, с. 22].

Вибрато голосовых связок возникает самопроизвольно, но для ровности пульсации необходимо правильное певческое дыхание. Именно от него зависит атака звука, кантиленность и продолжительность звучания, ритмичность пульсации, которая не будет нарушать основного тона.

Крупное вибрато (качание голоса) влияет на точность музыкального интонирования. В хоровом пении такие голоса неприемлемы. Если это природное свойство голоса, то его устранить практически невозможно. Такой дефект всегда будет отрицательно влиять на качество хорового строя и ансамбля. Наработанное вибрато нужно пытаться устранить. Наиболее прогрессивный способ борьбы с дрожанием или качанием голоса – укрепление грудного резонирования и певческого дыхания.

Грудной резонатор придает голосу мягкость, благородство, низкие обертоны, густоту и объем. Опора на него должна сохраняться на протяжении всего диапазона. Свободное резонирование – залог естественного звучания голоса, ровного ритмичного вибрато. Для нахождения и укрепления навыков грудного резонирования используются попевки на одной – двух нотах, которые проговариваются нараспев в разговорном регистре. Фразу нужно произносить вначале в медленном темпе, как бы мысленно посылая ее «вниз», «в себя». Затем можно увеличивать темп, сохраняя распевность слова. Если речь у певца вялая, то активизировать процесс можно при помощи имитации различных возгласов – стон, плач, призыв и т. д. В начале обучения возможно использование метода копирования педагога. Способ особенно эффективен для голосов зажатых, крикливых, с горловым призвуком. Это облегчает восприятие определенных действий, снимает мышечные зажимы, но в дальнейшем должно подключиться сознание, которое позволит обдумать и проанализировать выполненное действие, запомнить мышечное ощущение и найти свое индивидуальное звучание. Присоединение головного регистра достигается на упражнениях снизу вверх путем перенесения найденной позиции на следующий тон, сохраняя при этом ровность звуковедения и позиции гласных.

Дыхание – один из важнейших навыков певческого процесса, влияющий на звукообразование и тембральную окраску голоса. Разговорное дыхание основано на ритмичном вдохе и выдохе, которые происходят помимо воли и сознания. В пении дыхание должно стать

сознательным и управляемым процессом. Певческое дыхание требует короткого, активного вдоха и долгого, экономного выдоха. В этом случае воздух снизу равномерно давит на связки, заставляя их вибрировать и звучать. Опасен недобор воздуха, так как, он приводит к рыхлому и бестембровому звучанию. Перебор дыхания приводит к форсированному пению. При этом излишки воздуха давят на связки, что влечет за собой зажим голосового аппарата и крикливое пение. Из этого положения существует только один выход: все выдохнуть и начать сначала.

Певческое дыхание должно быть естественным и экономным. Пение «на вдохе», с ощущением звучащего «столба» дает ровное, свободное, насыщенное обертонами звучание, которое позволяет исполнителю пользоваться различными тембральными и интонационными красками голоса, а голосовому аппарату быстрее приспособиться к процессу певческой фонации.

Для нахождения и укрепления певческой опоры мы в своей практике пользуемся следующими упражнениями:

1. Ладони обеих рук (одна на другую) положить на низ живота. Быстро и активно вдохнуть, как бы «в руки». При этом почувствовать, как стенка живота выпячивается вперед. Далее на губах протянуть согласный звук «в». Нужно почувствовать, как «опора» опускается вниз, на стенке живота появляется напряжение, а на нижней губе – теплая и тонкая струя дыхания и легкая вибрация.

2. Как бы с испугом воскликнуть «Ой!». При этом ощутить, как живот выпячивается вперед. После этого медленно и ровно выдохнуть, вначале без звука, затем добавить гласный звук, тот, который звучит лучше всего. Выдыхая на гласном, нужно следить за ровностью тембра голоса и динамики.

3. Сделать полный глубокий вдох и нараспев позвать «Ка-тя», «Ва-ня» и т. д. Ударную гласную протягивать свободно, открыто, «в себя», как бы опираясь ею на диафрагму, безударную договорить на той же звуковой волне.

Найти ощущение певческой опоры помогают интонации восторга, удивления (попросить вдохнуть с удивлением, с восторгом). Разговорная интонация делает процесс естественным и образным, снимает излишние мышечные и эмоциональные зажимы.

Народное пение, как распевная музыкальная речь, обладает особыми вокальными свойствами. Оно обязывает к непрерывному, ровному звучанию голоса. Механизм воспроизведения певческого звука значительно сложнее, чем механизм звука разговорного. Во время пения

нужно поддерживать непрерывность и ровность звучания на всем диапазоне. Чем свободнее звучит голос, тем больше возможностей в передаче различных эмоций и чувств, тем ярче проявляются различные краски и интонации.

Список литературы

1. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М., 1990.
2. Морозов В. Биофизические основы вокальной речи. – М., 1977.
3. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. – М., 2000.
4. Юссон Р. Певческий голос. – М., 1994.
5. Никольская-Береговая К. Русская вокально-хоровая школа: От древности до XXI века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М., 2003.
6. Шамина В. Школа русского народного пения. – М., 1997.
7. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. – М.; Л., 1947.
8. Мешко Н. Искусство народного пения: практическое руководство и методика обучения искусству народного пения: в 2 ч. – М., 2000. – Ч. II.
9. Христиансен Л. Работа с народными певцами // Вопросы вокальной педагогики / под ред. Л. Дмитриева. – М., 1976. – Вып. 5.

А. Е. Зубов,
Е. Л. Нефедова
Новосибирск

МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

В любой профессии есть свои легенды, анекдоты, мифы. Врачи и повара, учителя и геологи – все имеют профессиональные истории. Своя мифология (как система иллюзорных представлений) имеется и в среде театральной педагогики. Создается она совместными усилиями студентов и преподавателей. Студенты формируют ложные представления о преподавателях, преподаватели – о студентах. Зачем? Наверное, так легче осваивается пространство профессии, мифологизация институтской действительности примиряет нас с трудностями и издержками профессии: с ее помощью стираются профессиональные конфликты, растет самооценка, увеличивается чувство собственной значимости и восстанавливается душевное равновесие. Все это так, но вместе с тем искажается объективная картина жизни. Модель мира, которую мы выстраиваем в собственном сознании на основе удобных для нас представлений, становится очень далекой от действительности.

Мифологизация реальности – своеобразная психологическая защита и преподавателей и студентов от тех обстоятельств, которые трудно поддаются контролю и управлению. Знать институтские мифы – нужно, но руководствоваться ими – бессмысленно, они лишь мешают педагогам видеть явь- и работать с реальной молодежью.

Самое опасное в мифах то, что живут они в нашем подсознании и тайно влияют на нашу профессиональную Я-концепцию, искажают наши представления о жизни и о нас самих, деформируют наши педагогические стратегии и рождают чувство неудовлетворенности собой. Именно поэтому необходимо время от времени анализировать наши ложные представления и заменять их реальными суждениями об окружающей действительности, что мы и попытались проделать в данной работе.

1. Миф о призвании театрального педагога

В мифе преподаватели приходят в педагогику, чтобы сеять Разумное, Доброе, Вечное. Мифологические преподаватели – это энтузиасты-бессребреники. Они призваны спасти, сохранить и передать культуру театра новому поколению актеров.

Так ли это? В реальности мотивы, которые ведут нас в эту профессию, разные. Одни ищут славы. Другие – денег. Третьи жаждут самоутверждения на ниве режиссуры. Кому-то просто нужны «свои актеры» для своего театра, реального или будущего. А у кого-то работает скрытый мотив обретения власти над душами юных и талантливых ребят – власти, которую невозможно в полной мере обрести в мире равных себе, в мире взрослых.

Дело даже не в мотивах, любой мотив может быть продуктивным в ходе педагогической работы, если он развивает и ведет тебя к совершенствованию. Дело в том, что мы должны ясно осознавать эти скрытые мотивы. Только тогда мы можем непрерывно расти в профессии. Для этого нужно спрашивать себя время от времени: зачем ты здесь? Что ты сейчас делаешь? Полезно ли то, чем ты занимаешься, твоим воспитанникам?

Чувство правды у молодых людей, можно сказать, абсолютное. Слова они умеют пропускать через сито проверки делом и фактами. Они сразу видят разницу между позой педагога и его реальными действиями. Именно поэтому главное – не лукавить с самим собой и постоянно направлять себя в русло профессиональной педагогической позиции, время от времени корректируя свою линию поведения, чтобы не оказаться в ловушке своих тайных намерений. Будем чисты и откровенны с собой и со студентами. Ведь они нам дают не меньше, чем мы им. Признаем, что

обучение актерскому мастерству – процесс двусторонний, где, уча других, мы учимся сами.

Очень важно, занимаясь обучением актерскому мастерству, помнить о том, что не все в личности студента зависит только от вас, вашего таланта и мастерства. Ваш ученик, как и вы когда-то, учась, вбирает в себя весь мир, и неизвестно, где и с чего именно начнется превращение гусеницы в бабочку. Делая ставку на приоритет практических актерских дисциплин в вузе, можно легко приобрести техничного актера и потерять главное в человеке – вдумчивую личность.

«Специальные способности, – писал Б. Г. Ананьев, – связаны как генетически, так и структурно с общей одаренностью. Опыт практической педагогики неопровержимо свидетельствует, что если специальные способности не будут развиваться под тотальным воздействием интенсивно развивающихся общих способностей, они выродятся в безжизненную, обескровленную технику. Мне представляется, что в наших учебных театральных заведениях произошел неправомерный сдвиг в сторону приоритета специальных способностей. Тому есть много причин. Одна из них в том, что развивать специальные способности проще, чем общие. Педагогу требуется для этого лишь определенная сумма знаний и собственных умений.

Развитие же общих способностей требует того, что можно было бы назвать **искусством педагогики**, ибо они связаны с ощущением интуитивных процессов, с такими категориями, как вкус, мера, тонкость, глубина, ощущение формы, чувства целого, атмосферы и т. д. Т. е. того, что нельзя просчитать, а можно лишь уловить, почувствовать. Это есть, собственно говоря, *искусство учить тому, чему нельзя научить* (выделено нами. – А. З., Е. Н.). И чем выше воспитан в ученике порог этих ощущений, тем интенсивнее будет он стремиться к подкреплению их способностями специальными» [1, с. 239].

В связи с изложенным представляется бесспорным, что развитие общей одаренности студентов – это именно та единственная и главенствующая задача, вокруг которой способны и обязаны объединиться кафедры всех факультетов.

2. Миф о команде единомышленников

Встречаясь в неформальной обстановке, театральные педагоги остро ощущают свою принадлежность к высокому искусству, свое отличие от специалистов любой другой профессии. Это их сплачивает и помогает ощутить себя единомышленниками.

Безусловно, очень важно, кто рядом с тобой, кто твой коллега, в том числе и по смежным предметам. Очень хочется работать в команде,

среди людей близких, с которыми мыслишь и чувствуешь одинаково и стремишься к одной цели.

Однако в реальности это далеко не всегда получается. Личное и профессиональное настолько сплетаются у людей творческих, что это начинает сильно мешать в работе. Театральные педагоги – люди в своих представлениях о творчестве не только разные и противоречивые, но очень эмоциональные, остро и болезненно переживающие свою инакость. Они, представители иногда абсолютно разных театральных школ и театроведческих направлений, со своим неповторимым опытом работы, индивидуальным представлением о методах обучения, бывают непримиримы к опыту других. Это обстоятельство обеспечивает не только противоречия во взглядах на театральное искусство и в позициях «единомышленников», но иногда и непримиримость по отношению к коллегам и педагогическим методам своих коллег.

Миф о коллективе просто единомышленников хотелось бы трансформировать в задачу создания **коллектива профессиональных единомышленников**. И тогда отпадает необходимость искать для своей команды похожих на вас людей. Гораздо полезнее, несмотря на огромные психологические проблемы, искать непохожих, контрастных по профессиональным убеждениям коллег. Ты жесток – он мягок, ты любишь четкость рисунка – он предпочитает импровизацию, ты обожаешь тренинг – он предпочитает конкретную работу над этюдом, отрывком, ты читаешь – а ему это не очень-то и надобно… Сначала студент, наверное, растеряется, возопит: «А нам говорили другое!». Так потому и другое, что мастер – *другой,* а в этом и будет заключаться богатство нашего союза на одном курсе и в одном вузе. Я сильнее в четком рисунке – он лучше выводит студента на импровизацию, я лучше чувствую мелодику классической речи – он больше интересуется физическим действием, слово для него второстепенно. Но в сумме, в идеале, студенты от нас обоих получат *больше,* чем от двух–трех одинаковых людей, говорящих одно и то же с одинаковыми интонациями.

Но должны быть базовые, общие вещи, в которых нам необходимо сойтись.

- В первую очередь стоит оговорить **этические** вопросы. Ничто так не разрушает и учебу, и театр, и души студентов, как нарушение этики: интриги, сплетни, зависть и клевета, о чем предупреждал все тот же Станиславский. Как стоит решать спорные вопросы, как разделим работу, сохраним ли за кем-то или за обоими право вето – в общем, про-

играть заранее все возможные ситуации, подготовиться, насколько получится, к максимуму неожиданностей. Все предусмотреть не выйдет, но договориться о приоритетах в системе отношений между собой, вплоть до ритуалов, чрезвычайно важно, поскольку это во многом обезопасит будущие четыре года совместной жизни.

И если о коллеге мы будем отзываться при ребятах только с уважением, не поддадимся соблазну его принизить, подставить (а студенты очень часто нас на это провоцируют: «С вами интересно, а с ним не очень»), мы обязательно выиграем и как художники, которые не боятся конкуренции, и как личности.

- Во-вторых, необходимо единство и в постановке **педагогических целей**: куда мы ведем студентов, какого результата мы хотим, кого хотим видеть на выходе.
- В-третьих, необходимо единство в **принципах обучения**. Речь идет, прежде всего, о выработке единых **критериев оценивания** студентов по результатам экзаменов, особенно актерскому мастерству, на всех этапах обучения. Необходимы и **критерии результативности**. Важно договориться с коллегами на берегу – «как будем плыть», что должно считаться результатом на 1–4-м курсах обучения, какими умениями, знаниями, навыками должен обладать студент, прошедший тестирование по предмету на всех этапах учебы.

Необходима собственная программа, где эти опорные точки строго определены. Очень важно понять, чего нельзя делать в преподавании ни в коем случае. А вот из оставшегося безбрежного моря вариантов возможностей, приемов можно отбирать то, что желательно.

Разницу между нами – в методике, в технологиях, в языке – стоит воспринимать не как несчастье, «неправильность» другого, а как дополнительную ценность, обогащающую студента.

Все предусмотреть невозможно, но если хоть что-то сумеем, значит, будет легче в пути. Например, вопрос о привлечении нескольких педагогов к проведению одного и того же занятия лучше решать так: каждый студент должен поработать с каждым педагогом, но на отдельно взятой репетиции должен быть только один капитан, только одного педагога должен слушать студент.

Разногласие и конфликты в преподавательской среде студенты умеют использовать в своих интересах. Отсутствие единства по основным вопросам педагогики в преподавательском коллективе дает возможность студентам быть необязательными, относить свои личные проблемы на

счет институтских накладок и несовершенства всей системы образования. Конфликтный педагогический коллектив мгновенно становится местом студенческих негативных проекций. Он же, в свою очередь, становится и причиной и отражением внутригрупповых студенческих конфликтов.

Нужно очень любить профессию и дорожить результатами своего педагогического труда, чтобы не переносить личные проблемы и эмоции в сферу профессиональной и общественной жизни. Эта способность не путать личную жизнь с работой позволит создать коллектив педагогов-единомышленников.

3. Миф о единых целях у педагогов и студентов

В мифе мы исходим из того, что студент днем и ночью думает о своей будущей профессии. Он хочет заниматься тренингом и этюдами 25 часов в сутки. Потребность организма в еде и сне для него – досадная необходимость, мешающая размышлять о сверхзадаче и тренировать диафрагмальное дыхание. Проблемы личной жизни он с удовольствием сдвигает в самый дальний угол памяти и с легкостью жертвует семейными делами, любовными переживаниями ради возможности снова и снова репетировать этюд или отрывок. Иначе, чем в театре, он не мыслит своей жизни, и если в него не попадет сразу, то годами будет прорываться только в него, пусть в маленький, и только там сможет дышать…

На самом деле у студента свои собственные цели и задачи в театральной школе, подчас весьма далекие от преподавательских. На первых курсах большинство вообще о театре не думает, их жизнь ограничена институтом, сессией, оценками, стипендией да еще тем, как на него смотрит Маша с соседней парты. И даже когда дело доходит до выбора дипломного спектакля, интересы разнятся: педагог мыслит категориями целого спектакля, а студента волнует в основном его собственная выигрышная роль.

Прямое воздействие на чувства, мысли и настроение студента редко приводит к результату. Изменить директивой ни настроение, ни поведение невозможно. Мастеру, желающему действительно влиять на ум и сердце студента, приходится учиться искусству манипуляций и идти в обход. Только тщательное наблюдение за личностью каждого студента, изучение не только специфики его способностей, но и характера, привычек, вкусов, сферы его нравственности и возможностей интеллекта позволяют педагогу войти в тесный контакт с ним и установить конструк-

тивный раппорт. Иногда нужно потратить много времени и сил, чтобы понять, чего же на самом деле хочет студент Иванов, Петров или Сидоров, какие скрытые мотивы двигают им в его действиях. Как повлиять и на чем «играть» с ним? На его жажде славы или поддержать уверенность в себе? Гладить по головке или жестко критиковать? При этом проблемы педагога и его поиски в выстраивании положительной групповой динамики студента не волнуют, он занят преимущественно собой.

У воспитанника нет задачи презентовать себя мастеру так, чтобы быть лучше понятым, его гораздо больше волнует другое: как выделиться на фоне других, как выглядеть эффектно, и при этом он претендует быть понятым и оцененным только положительно. В силу подросткового индивидуализма студент не ставит перед собой задачу проникнуть в замысел педагога и встроиться в его творческие планы, отнюдь, это проблемы только педагога, и чтобы их решить, нужно вооружиться сведениями о том, кто они такие: Петров, Сидоров, Иванов…

Конкуренция, скрыто присутствующая во всех делах и поступках театральных студентов, вызывает, как правило, очень индивидуалистические формы самовыражения. Преподавателю стоит приложить немало интуиции, сил и терпения, чтобы из группы, пусть талантливых, но эгоцентрированных подростков, сформировать коллектив, способный действовать совместно.

Кроме понимания того, кто таков студент, важно и другое: понимание того, как, какими способами до него достучаться. Как объяснить ему, что такое импровизирующий актер, если спектакли в театрах города в основном – крепко сколоченные ремесленные зрелища? Как он поверит и примет, что ему нужен каждодневный тренинг, если никто им вокруг не занимается? Он не знает, что книга может доставить наслаждение, что настоящая музыка может потрясти, а подлинное общение с партнером – дать секунды великого счастья. А раз не знает – он не будет хотеть двигаться к этим целям, в лучшем случае, из страха наказания он покорно пойдет за вами на буксире. Чтобы студент сам захотел того же результата, что и мастер, нужны индивидуальные приемы воздействия на каждого из учащихся, нужно заразить его счастливыми мгновениями постижения творчества, сделать их желанными для него.

Стремление загрузить наших учеников театром с утра до вечера, и радостно наблюдать, как они прибегают в институт по воскресеньям, гордиться тем, что они уходят позже других курсов и приходят раньше, тоже должно иметь некий разумный предел. Желание сделать

учеников профессионалами, повышенная требовательность могут перейти в их восприятии в бессмысленную жесткость и даже жестокость. Позиция «Мне нет дела до твоих жизненных проблем, к высокому искусству Театра они не имеют отношения» оправданна только до определенной степени и только в том случае, когда мастер сам живет по этим же фанатичным законам.

В фанатичной преданности Театру тоже есть некий мифологический оттенок. Люди, которые на самом деле без него не могут жить (без репетиций, тренинга, зрителей), встречаются не так уж часто. Для большинства (даже из среды талантливых актеров, режиссеров, преподавателей) театр – одна из возможностей, прекрасная, интересная, творческая, но все же работа. И когда мы требуем от студентов запредельного максимализма в отношении к театру, конкретно – к актерскому мастерству, речи, танцу, мы исходим из мифа, а не из реальности, из того, какими им еще предстоит стать (и не всем это суждено!), а не из того, какие они сегодня.

Следствие этого мифа – стремление занимать студента мастерством 25 часов в сутки. На вопросы: «А когда нам читать, смотреть кино, ходить в музеи?» – идет залихватский ответ типа «Талант все успевает!» или «Мы в ваши годы успевали все, и еще грузчиками подрабатывали!». Правы все стороны. Прав и мастер, потому что он уже знает, что без отдачи в профессии не выживешь. И правы студенты. Мы можем взывать к их воображению, выжимать из них ассоциации, а они бывают примитивны в своем воображении, ибо мало видели, читали, слышали, жили. Круг их опыта – школа и институт. И тогда терпение наше кончается: экзамен на носу, и мы начинаем заменять студента собой – своим опытом, воображением, чувствами, штампами…

А как же воспитание неповторимой личности?

Экзамен, семестр, задание, оценка.. Для них важно проучиться и окончить вуз, для нас – обучить и выпустить, устроить в театры. Что будет дальше – не является темой разговоров, вариантов, прогнозов. А ведь учеба – лишь средство для некоей цели, которая далеко за пределами и вуза, и даже для многих театра. Как четыре года в вузе проявятся через 7, 10, 14 лет? Так ли необходимо драться за тотальное мастерство и речь круглые сутки? Категорически настаивая на своей методике, объявляя себя единственным владельцем театральной истины в последней инстанции, ограждая своих учеников от других педагогов, режиссеров, впечатлений, не приведем ли мы их к категоричности в искусстве, отсутствию вариативности в художественных интерпретациях и однобокому радикализму?

И может быть, важнее не количество времени, проведенного на занятиях по мастерству, а опыт пережитого, наблюдения за людьми, жизненные впечатления, глубина размышлений о мире, которые и станут впоследствии базой создания сценических образов.

4. Миф о совершенном педагоге

Наши студенты зачастую видят или хотят видеть в своем педагоге идеализированную фигуру человека, знающего о театре все, проницательно распознающего с первого взгляда особенности личности каждого студента, предугадывающего перспективы развития каждого. У такого педагога нет сомнений, он универсален в профессии, владеет всеми ее навыками: тренингом по мастерству, сценической речью, танцем и акробатикой. Такому преподавателю присуща глубочайшая интеллигентность, он эрудирован и вежлив. За руку здоровался если не со Станиславским, то уж с Фоменко и Петером Штайном точно. Он всемогущ, его приговор окончателен, и если уж меня взяли к нему на курс, то обязательно сделают из меня актера экстра-класса!

На самом деле «совершенный» педагог – это я. Это вы. Это любой из нас, не всегда уверенный в себе и не очень довольный собой. Мы и сами хотим видеть себя такими – знающими, компетентными, талантливыми и точными в прогнозах. Мы потому так и гневаемся и обижаемся на других во время обсуждений на экзаменах, что сами сомневаемся в своей компетентности и правоте.

Не стоит предъявлять к себе сверхтребований: выполнить их невозможно, а вот впасть в депрессию по поводу собственного несовершенства легко. Идеальных людей и профессионалов не бывает, у каждого есть и плюсы и минусы. Сам К. С. был в жизни, говорят, весьма нелегким и противоречивым человеком. Если хочется разобраться в себе, попробуем применить к себе метод Робинзона Крузо: слева пишем достоинства, справа – недостатки и проанализируем итог.

Вообще, **объективность к самому себе – это знание о границах своей компетентности.** Границы есть у всех, но, к сожалению, не все их видят. Нас постоянно заносит то в упоение собственной гениальностью, то в самоуничижение, то в недооценку реальных достоинств.

Очень интересно, что качества, за которые тебя все хвалят, ты сам часто считаешь неважными, второстепенными. И напротив, то качество, что тебе не свойственно от природы, хочется видеть своим главным, признаваемым всеми достоинством. К примеру, я очень неплохо владею техникой речи, мои студенты начинают «звучать», исправляют дефекты. Но

мне безумно хочется не сидеть на упражнениях первого курса, а считаться мастером художественного слова, готовить мощные речевые спектакли, монологи. А все почему-то вежливо говорят на обсуждении экзамена, что «да, проделана большая работа, но надо бы еще поработать…».

Если серьезно, то настоящий театральный педагог – это тот, кто в своих ошибках и просчетах никогда не обвинит учеников. Студенты, как правило, приходят с готовностью выполнить все, что вы скажете. Если кто-то из ваших воспитанников «не тянет» роль, не оправдывает ваших ожиданий, вы всегда можете изменить свое решение и дать ему другую роль. Не сделали этого вовремя – ваш просчет. Рискнули все же поставить перед студентом задачу, а он не справился – вина, преподаватель, ваша. Педагог должен, конечно, знать, чего он хочет добиться и что примерно из этого выйдет, но ответственность при этом за результаты студента полностью ложится на него.

Ответственность преподавателя заключается не в том, чтобы безошибочно предугадывать успешность творческого самовыражения студента, а в том, чтобы содействовать раскрытию его способностей, поднять его творческий потенциал, вооружить технологией, и только потом ставить перед ним задачу воплощения своих замыслов и прогнозировать результат.

Только на первом курсе студенты смотрят на нас, как на всемогущих и совершенных. На втором – возникают сомнения: не сумел защитить от произвола завхоза, не «выбил» стипендию, не получился отрывок… К третьему курсу только очень наивные девочки верят, что педагог всесилен, как заместитель Господа Бога по театральной части. Остальные понимают, что он всего-навсего человек. И это хорошо, это правильно, ведь чем меньше учащиеся надеются на всесилие педагога, тем в большей мере делают ставку на себя. Чем больше студенты полагаются на нас в своей работе, тем слабее становятся сами. Год от года должна расти их самодостаточность. Чем выше становится ответственность студентов за свои творческие результаты, тем больше мы, педагоги, верим в то, что они пробьют себе дорогу к большой сцене. Чем скорее вырастет личная ответственность студента, тем меньшей будет мера его зависимости как от отдельного преподавателя, так и от творческих стереотипов в искусстве.

5. Миф о профессионализме педагога

Нашим студентам кажется, что педагог всегда точно знает, что и как нужно делать в ходе учебы, с помощью каких методов и приемов можно привести своих воспитанников к вершинам мастерства. Мастер для них – опытный профессионал в театральном мире. Такими порой мы и сами себя воспринимаем, пока

дело не дойдет до реальных, таких разных и неповторимых студентов. В ходе работы постепенно понимаешь, что, оказывается, нет никаких универсальных приемов, которые были бы одинаково результативны в процессе обучения для всех и во все времена.

Чаще мы – мастера, речевики, преподаватели движения – приходим в институт из основной театральной профессии: актерской или режиссерской. Иногда за плечами театрального педагога институт искусств, иногда – самодеятельность. Как ни крамольно звучит, но мы практически никогда не готовимся к педагогической работе со студентами заранее, в училище, в институте. В этом одна из серьезных проблем театрального образования. Нас нигде «не учат учить». Немногочисленные семинары, курсы повышения квалификации все же картину не меняют, хотя и интересны сами по себе. Но они – для *уже* преподающих. А в основном мы преподаем примерно так, как учили нас самих. А время идет, меняется театр, возникают новые технологии и в нем самом, и в театральном преподавании. Никто из нас, преподающих по старинке, не может даже представить себе, каким будет театр через 10–20 лет. Есть ли у нас моральное право внедрять только **прошлое** своего опыта, когда задача всей педагогики: **готовить к будущему**? «Как научить будущих актеров и режиссеров тому, чему нельзя научить?» [2, с. 70]

А может быть, театр вновь вернется к слову как главному выразительному средству на новом витке развития? Возможно, на смену театру действия придет театр медитации или еще какой-либо? Попытки просчитать будущее сегодня заведомо бесперспективны.

Возможно, ответ лежит в изменившихся отношениях «отцов и детей» нашей эпохи. М. Мид в своей книге «Культура и мир детства» говорит о том, что мы живем в эпоху префигуративного типа, где передача культурного наследия совершается не от «отцов» к «детям» (как это было в постфигуративном типе культуры), а, напротив, «отцы» учатся у «детей» [См.: 3, с. 398]. Именно «детям» принадлежат самые оригинальные открытия XX и XXI веков как в области науки, так и в области искусства. «Дети» – создатели невероятных компьютерных программ, новейших технологий и неповторимых стилей и направлений в искусстве. Сегодня стили и направления определяются не политикой, не предшествующей эстетикой, не традицией, а в первую очередь личностью, творческой индивидуальностью; понятие «опыта», следования сложившемуся направлению теряет свою абсолютную ценность. Новичок иногда выглядит более ярким в искусстве, чем опытный, сложившийся художник. И «отцам»

в театре сегодня и завтра, видимо, придется учиться у «детей», как ни обидно это для самолюбия.

Известно, что талант развивается и формируется в условиях, способствующих индивидуальному развитию личности. Эти условия предполагают, что все должно быть направлено на такую организацию учебного процесса, такую его целостность, где все предметы активизировали бы творческий потенциал человека, пробуждали бы его духовные силы, жажду творчества.

Именно поэтому акценты преподавания должны существенно смениться и в театральной педагогике. Не мешать, а помогать раскрытию личностного творческого потенциала наших воспитанников – вот задача современной педагогики.

6. Миф о том, что «студенты нас помнят и чтят, как отцов родных»

Так нам хотелось бы. Память о нас, звонки и визиты бывших выпускников – своеобразное мерило нашей профессиональной состоятельности. Мы любим об этом рассказывать и пересказывать про то, что говорили о нас выпускники в своих интервью, ставши знаменитыми.

Кого и почему помнят студенты? Как и мы в свое время, студенты запоминают на долгие годы яркие, крайние проявления личностей педагогов. Накрепко запоминают, действительно, «деспотов и тиранов» («А помнишь, как нас гоняли?!»). Запоминают и противоположных – добрых, душевных, замечательных «пап и мам». Крайности всегда крайности. Они нехороши, но именно они создают нам яркость имиджа, этого ярлыка узнаваемости, а «золотая середина» в отношениях со студентами стирается из памяти легче всего.

Почему нам так важно остаться в их памяти? Потому же, почему это важно родителям, чтобы дети их помнили и были благодарны. Однако всегда происходит одно и то же, названное Гегелем принципом «отрицания». Поэтому, как и положено, молодежь и настоящих-то отцов не очень помнит и чтит. А уж нас…

Нет, конечно, есть отдельные педагоги, которым студенты пишут всю жизнь, дружат семьями, помогая друг другу. Но большинство студентов, облобызав нас со слезами на выпускном, пишут все реже и реже; приезжая из другого города, уже не всегда заходят в гости, и вообще… Оно, конечно, горько, но не повод вешаться. Ведь, по сути, для того мы

над ними и бьемся, чтобы они стали *самостоятельными,* чтобы сами находили путь в жизни, не стояли в прошлом, находили новых людей, с которыми пойдут дальше, режиссеров, партнеров. И надо подавить в себе обиду, когда очередной приехавший выпускник рассказывает взахлеб о своем режиссере, а вы между слов слышите: «Он на голову выше Вас!». Да, обидно, но если объективно, то хуже, если ваш ученик за всю жизнь никого лучше вас не нашел в огромном мире театра. Приятно, когда он по каждому поводу прибегает посоветоваться, лестно, но… так ли замечательно? А может, это как раз знак того, что он так и не обучился быть индивидуальностью, **вы** не помогли ему стать автономным, **вы** привязали его к себе, сделали зависимым и он не сумел стать взрослым?

Об этом стоит помнить, потому что порой мы воспринимаем своих учеников только как свое порождение, и следствием этого восприятия является их и наша общая установка: «вы должны». Они иногда считают нас своими должниками и посылают нам скрытый упрек в том, что их карьера не удалась, мы их не устроили, чего-то не дали. А мы полагаем, что они должны нас уважать, чтить, «как отцов своих», даже любить, и уж точно не сомневаться в нашем «наследии». Мы часто обвиняем их, успешных, в своей неуспешности: забыли… а ведь им отдано все лучшее. Все это – позиция взаимного перекладывания ответственности за свой творческий и человеческий статус на другого человека. Привычка перекладывать ответственность за свою жизнь на других людей, желание обвинить других в своих неудачах свойственна людям инфантильным, неуверенным в себе и зависимым от чужой оценки. Эта внутренняя неуверенность в своем таланте и правоте своих педагогических стратегий, видимо, и объясняет то стойкое сопротивление педагогов, с которым сталкивается руководство института в своих попытках провести рейтинговые исследования мнения студентов о педагогах.

7. Миф о заразительности личного примера

Мы предлагаем студентам себя если не в качестве идеального, то вполне хорошего образца для подражания. «Я читаю последние театральные журналы», «Я готовлюсь к занятиям дома», «Я не опаздываю», – делайте и вы, как я! Мы более или менее требуем повторения себя от своих учеников. И в какой-то степени они начинают походить на нас. Это знают многие работающие в театральных институтах: курс в значительной степени является отражением преподающих актерское мастерство. Но,

не желая того, мы бессознательно учим походить на нас во всех наших проявлениях. И в том, что мне нравится, с чем я согласен, но и в том, чего я и за собой не замечал, а это есть. И хотя часто звучит недоуменное: «Я их этому не учил!», в чем-то, значит, и учил.

Психика детей и подростков такова, что копируют они далеко не самые сильные стороны личности педагога. Правду говорят: дурной пример заразителен. Ему не нужно специально учиться, как пластике или риторике, дурное прививается без каких-либо усилий, оно копируется, как бесплатное приложение к тому, что дается с трудом. Если педагог опаздывает, не готов к занятию, явился нетрезвым – значит, и мне можно! Азартно перенимаются курение, словечки, особенно «солененькие», манера держать себя. Очень быстро перенимается негативное отношение к другим педагогам, курсам: вот мы – лучший курс, а эти – так себе…

Именно потому, что «хорошее» требует самоограничений, затрат, оно усваивается ленивыми студентами не сразу. Учащийся с легкостью найдет себе защиту: «Преподаватель уже взрослый, а я еще маленький; ему за это зарплату платят; с него это начальство требует» и так далее. И хотя лучшее от педагога все же передается студентам, рассчитывать, что это произойдет сразу и без усилий – наивно. Потому что нет у людей никакой биологической потребности самосовершенствования. Личностный рост, работа над собой – это результат самосознания, воли, интеллекта. Именно поэтому требовать слепого подражания «лучшему» мы не вправе, это противоречило бы природе. Все лучшее в человеке – результат высоких мотивов, взращивать которые в студентах – задача педагога.

Постепенное развитие личности: ее интеллекта, механизмов целеполагания и профессиональной мотивации – само приведет к тому, что студенту захочется стать таким же профессионально успешным, как любимый учитель.

Пока мы не научимся воспитывать личность, наши студенты будут заниматься слепым подражательством, которое свидетельствует о том, что инфантильный механизм защиты, известный как **идентификация** [См.: 4], тормозит автономное развитие личности учащегося. Именно при идентификации слепо перенимается все: хорошие, плохие, нужные и ненужные качества другого человека. Негатив расцветает в наших питомцах пышным цветом, как сорняк на поле, в первые же недели обучения. Вы опаздываете – они будут делать то же; вы позволяете себе крепкое словцо – и они стесняться не будут; вы после бутылочки пивка ведете

занятие – и не ждите от них трезвости. Вслух не скажут: «Вам же можно, значит, и я буду», но руководствоваться вами в плане «что могу себе позволить» обязательно начнут. Чтобы этого не происходило – есть только один рецепт: помогать становлению **личностной и профессиональной культуры студента**.

Страх наказания никогда не был тем мотором, который движет личностью на пути роста, только **мотивация достижения успеха** приводит человека к серьезным результатам. Развитие мотива профессионального успеха само поведет к результату.

Кроме того, стоит посмотреть на раздражающего своим поведением студента, как в зеркало. А вдруг то, что я вижу в нем плохого, – мое?..

8. Миф о всемогуществе педагогического слова

Господи, как многословны педагоги! Сколько часов, дней, месяцев за все время учебы студенты слушают, делают вид, что слушают, позже уже и вида не делают, только терпят, а мы все говорим, говорим…

Видимо, верим, что имеющие уши да услышат. Что отзовется преподавательское слово их будущей удачей и даже славой. «Чем дольше занимаюсь преподаванием, – писал Г. А. Товстоногов, – чем больше становится учеников, тем чаще приходится задумываться о том, как все-таки неправильно мы их учим» [Цит. по: 2, с. 70]

Удельный вес речи педагога на занятиях по актерскому мастерству намного превышает вес студенческих вербальных усилий. Чем объяснить тот факт, что педагоги по мастерству, люди творческие, точно знающие, что рациональное знание для студентов этой профессии – вторично, что они «мыслят мизинцем», образами, что для них первичны средства выразительные, тем не менее так много рассуждают и теоретизируют на площадке?

Не объясняются ли речевые потоки педагогов бессознательным желанием бессмертия? Желанием продлить себя в учениках, оставить неизгладимый след своего опыта на песке их судьбы? Через них, через их будущий сценический опыт воплотить себя и осуществить все невыполненное в своей жизни?

От этих тайных желаний не отмахнешься, они всегда присутствуют у биологических и символических родителей по отношению к своим детям.

Но нельзя забывать и о том, что в реальности среднестатистический студент запоминает 30 % информации из всего услышанного на занятии,

а театральный студент, в силу своей самопоглощенности и довольно высоких притязаний, запоминает еще меньше.

Как учить в театральном институте, чтобы, «передавая и отдавая себя», мастер не заглушил собой ростки творчества учащегося?

В искусстве важно не просто «что», но «как». Форма, по мнению Л. С. Выготского, «перемалывает», «уничтожает» содержание своей эстетикой [См.: 5, с. 91–110]. Когда мастер пытается словами поведать обо всем – суть забалтывается. Хемингуэй когда-то говорил: «В искусстве и любви никогда не говори все». А это значит, что методика преподавания любого предмета должна исключать пассивное восприятие готового опыта, чужих выводов и точек зрения. Это значит, что педагог только направляет студента на его творческом пути, способствует формированию его собственных выводов, знаний и опыта.

Список литературы

1. Ананьев Б. Г. Задачи психологии искусства. Художественное творчество: сб. – Л., 1982.
2. Шведерский А. С. Можно ли учить тому, чему нельзя научить? // Диагностика и развитие художественной одаренности: сб. – СПб., 1992.
3. Мид М. Культура и мир детства. – М., 1999.
4. Фрейд А. Я и механизмы защиты. – М., 1999.
5. Выготский Л. С. Психология искусства. – М., 1986.

Раздел 2
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: ОТ СИНТЕЗА – К НОВОМУ СИНКРЕТИЗМУ

А. Л. Левина
Санкт-Петербург

ПРОБЛЕМА МИФА И РИТУАЛА В ТЕАТРЕ XX ВЕКА

Актуальность вопроса о влиянии мифа и ритуала на театр в XX веке обусловлена общей культурной, социальной и исторической ситуацией, сложившейся в Европе к началу века и интенсивно развивавшейся на протяжении всего столетия. Кризис культуры, предчувствие ее конца послужили причиной возникновения нового реализма XX века, отрицающего академизм во всех областях искусства. «Мифологизирующие» тенденции сказались во всех видах искусства: живописи, музыке, театре, где миф и ритуал стали единицей измерения нового ритма времени. Это новое ощущение «текучего» времени, способного идти вспять и видоизменяться, было ощущением сегодняшнего дня. Возникший в этот период режиссерский театр выдвигал идеи радикального преобразования сценического искусства. В свете научных открытий в области психологии, этнологии, антропологии, а также новых теорий мифа в театре тоже появился повышенный интерес к мифу как к языку, структуре и форме образного решения спектакля. Этот интерес затронул театр в целом: режиссуру, сценографию, актерскую технику, роль и место зрителя в спектакле.

Повышенный интерес к истокам театра, к его древней, ритуальной обрядности дал возможность по-новому взглянуть на традиционные формы не только сценического, но и драматургического искусства. Ощущение неустойчивости всех жизненных ситуаций, характеризующее XX век, искало опору в древних мифологических сюжетах, которые и становились темой нового синтетического театра. Драматурги обратились к мифологическим сюжетам, в которых они увидели современный смысл и обобщенные надвременные законы бытия. Древние мифы переосмысливаются, и на их основе возникают новые пьесы – И. Анненского, М. Цветаевой, Ж. Кокто, Ж. Жироду, Ж. Ануя и др.

Наряду с драматургическими произведениями уже с начала века стали появляться спектакли, обнаруживающие самые прямые связи даже не столько с мифологическими сюжетами, сколько с их философским мироощущением и представлениями о глубинных истоках всего сущего. Идея некоего тотального мифа уничтожала непреодолимые границы между прошлым и будущим, утверждая лишь настоящее, фантастическое и мифологическое одновременно. Отсутствие устойчивых форм, перевертывание «верха» и «низа», карнавальная, балаганная культура, о которой писал М. Бахтин применительно к Средневековью [См.: 1], стала насущной темой театра XX века, поскольку здесь можно было наглядно отобразить непредсказуемую изменчивость бытия. Идея Колеса фортуны выражала все меняющиеся эстетические, временные и исторические категории времени. Так понятие «мифология» прочно вошло в культуру XX века.

В театре эти процессы отразились на всех элементах сценического представления. Мифологизм в театре подводил режиссеров и теоретиков к поиску новых форм выразительности актерского искусства, сценического пространства, художественного оформления и даже действия самого зрителя. Этими мотивами были исполнены режиссерские опыты Вс. Мейерхольда, некоторые спектакли Ф. Комиссаржевского в Англии в 20–30-х годах, чеховские постановки Ж. Питоева в Театре на Елисейских полях, а в более поздние годы – театральные эксперименты Е. Гротовского, П. Брука, П. Штейна, А. Мнушкиной. Сегодня эти мотивы можно обнаружить в театре Э. Някрошюса, А. Васильева и ряда учеников его Школы.

Процесс возрождения мифа, имевший столь значительное влияние на театральную практику XX века, отразился и в общих эстетических, философских и культуроведческих теориях, призванных найти истоки и подлинное значение мифа. Интерес к мифу, а также к неотъемлемо связанным и с ним ритуалу, обряду, маске проявился в самых различных областях гуманитарной науки. Созданием системной научной критики на основе вечных мифологем отмечен в первую очередь психоанализ

З. Фрейда и К. Г. Юнга. Последний из них ввел понятие «архетип», оказавшее повсеместное влияние на культуру XX века, которое трудно переоценить.

Попытки найти мифологические реминисценции не только в современной, сознательно мифологизирующей драматургии, но и в гораздо более ранней были предприняты в литературоведении. На Западе самые значительные труды по этому вопросу принадлежат ритуально-мифологической школе. Целое направление в критике, изучающее мифологическую основу художественных произведений в области сюжета, композиции и структуры, возникло в результате освоения опыта литературного модернизма и этнологических теорий начала века. Достигнув расцвета в 50-е годы, школа выдвинула ряд оригинальных идей, касающихся влияния мифологии на искусство в целом. Ее родоначальником и признанным лидером считается Н. Фрай. Он уделяет мифологической составляющей в литературе первостепенное место. Рассматривая миф не как аналогию или платформу литературы, а как «структурный принцип творчества» [2, с. 161], он называет литературу перемещенной мифологией, а миф – «вдохновляющей силой, придающей ритуалу значение архетипа» [2, с. 109]. Таким образом, соединяя мифологию и систему, архетип и структуру, он делает их основой нового подхода к истории литературы и значительную часть своих исследований посвящает драматургии Шекспира. В числе других литературоведов, занимавшихся проблемой мифа и ритуала, можно назвать таких исследователей, как М. Бодкин и Дж. Найт.

Что касается самостоятельных театроведческих исследований в области не столько драматургии, сколько определенных театральных постановок, в которых были бы очевидны или скрыты «мифологические реминисценции», то их на сегодняшний день не существует. Взгляд на живой театральный процесс в контексте сложившихся представлений о ритуально-мифологической основе театра можно считать открытой темой, представляющий немалый интерес. История и теория литературы обнаруживает очевидные связи эпоса, романа, поэзии и драматургии с мифологическими образами и сюжетами. Прежде всего это касается литературы XX века, которая в силу сложившейся эстетической, культурно-исторической ситуации в мире обращается к праосновам искусства, его вечным, архетипическим образам. Теория театра перед собой такой проблемы и задачи пока не ставила. Попытка оценить творчество некоторых режиссеров и отдельно взятые спектакли в свете обозначенной темы (актуализации мифа и ритуала в театре) еще не предпринималась. Эта задача является на сегодняшний день одной из важнейших.

Интерес к театрализации мифа в XX веке возник, прежде всего, в так называемых «смежных» искусствах, главным образом в живописи (П. Пикассо). Еще до театральных авангардистских экспериментов П. Пикассо стал использовать мифологические приемы в живописи. В 1907 году он шокировал публику картиной «Авиньонские девицы», резко противостоящей существующему стилю, традиции и нормам живописи и отражающей «новый реализм» времени «новым» художественным языком. История кубизма началась с этих бутафорских, «картонных» «Авиньонских девиц» Пикассо, на которых лежал отсвет архаических эпох и которые были театральны своими лицами-масками, своим аллегоризмом.

Уже с первых десятилетий нового XX века «миф» перестал восприниматься лишь как архаическая форма сознания – он стал трактоваться в качестве универсалии мышления. Логика развития всей гуманитарной мысли столетия постепенно заменила метод, входивший в триаду «метод, направление, стиль», «мифом». Вслед за известными и популярными работами философов, психологов, литературных критиков, относящимися к области ритуала, мифа и игры как «перемещенной реальности», появились работы людей театра, которые на практике отразили и развили идеи общей «ремифологизации». Миф, способный выразить жизнь как фрагмент «трансцендентной реальности», мог принимать самые различные формы сценического воплощения: миф-символ, миф-метафора, миф-образ – и обнаруживать свою актуальность не только в ситуации драматического спектакля, но и в новых формах театра масок и театра пантомимы. Здесь «миф» трактовался всеми возможными способами, неизбежно затрагивая самые важные элементы сценического искусства – язык, структуру и знак.

Обращение к маске, пантомиме и заключенным в них вневременным архетипам позволило театру говорить на том языке, который был способен выразить все режиссерские идеи и воплотить на современной сцене сущность вечных мифологем жизни. Пантомима нового времени, соединяясь с ритмичными звуками голоса, должна была стать не эквивалентом речи, а способом выражения состояния ума, психики и самой природы. Навык продуманно владеть своим телом, как это делают на Востоке, необходимое знание разных видов дыхания и умение управлять целыми группами мускулов – все это стало для таких режиссеров, как В. Мейерхольд, А. Арто, Е. Гротовский, в определенной степени – П. Брук, некой азбукой сценического театрального языка. Конечно, театр пантомимы не был новшеством в Европе. В эпоху романтизма зрелищность мелодрамы, бурлеска, экстраваганцы, пантомимы была главным и неотъемлемым

свойством театрального искусства в той же степени, в какой миф стал его обыденным языком. Романтики, провозгласившие миф высшим родом поэзии, внедрившие в него сказочные и фольклорные образы, во многом предвосхитили культурные явления первых десятилетий XX века. Тело человека (актера) в какой-то момент сделалось более выразительным театральным языком, нежели «утратившие смыслы» слова.

В такой же степени стала актуальна проблема маски в театре. Сущность маски, какой она виделась теоретикам и практикам театра XX века, заключалась не только в выражении универсального духовного состояния и красоте пластических линий (в какой бы форме они ни выражались: в плавных, грациозных движениях и позах символистского театра Мейерхольда или в экстатических изломах театра Гротовского), но, прежде всего, в философской эстетике самого понятия. Это был язык синтеза искусств, столь же универсальный, как и язык живописи Пикассо. Театр стал своего рода экспериментальной площадкой для объединения живописи, музыки, жеста, ритма, заново сконструированной сценической площадки.

Поиски нового сценического пространства, ставшие актуальной проблемой театра XX века, восходили к символизму рубежа веков, который был направлен на выявление некой квинтэссенции искусства, искусства синтезов и взаимосвязей. «Разрабатывая театральные концепции, символисты не столько реформируют театр, сколько стремятся вырваться за границу поэзии к тотальному произведению искусства будущего. Тут символисты имеют тот же исток, что и Ницше, а именно – Рихарда Вагнера. Но символистская эстетика формируется на Западе не под влиянием Ницше, а параллельно с ним» [3, с. 6]. Конечно, все эти поиски могли быть возможны только в начавшуюся эпоху режиссуры. Они были напрямую связаны с идеями ритуально-мифологического характера и проблемой синтеза искусств, впервые заявленными в творчестве Вагнера и восходящими к древним архаическим верованиям и мифологемам, основанным на простых вечных образах сотворения мира и связи всего со всем.

Наиболее радикальные театральные идеи в этой области принадлежали А. Аппиа и Г. Крэгу, позднее – таким театральным деятелям, как А. Арто, Е. Гротовский, П. Брук и др. Для творческой деятельности этих художников был характерен переход от панорамного театрального пространства к трехмерному и переосмысление пространственно-временных соотношений в искусстве. Все опыты и новшества театральной режиссуры в этой области, начиная с Аппиа и Крэга, были направлены на упразднение перспективы, чтобы разом освободить сцену, открыть

пространство и дать волю воображению зрителя. Уничтожение перспективы создало определенный фон для любого представления, что было естественным следствием нового мироощущения, которое не могло больше соответствовать застывшим формам мира сценического.

В России проблема театра, театрального языка и мифа нашла отражение в режиссерских поисках XX века, также напрямую связанных с идеями символизма, которые на Западе развивались под влиянием идей Вагнера, Шопенгауэра и Ницше, а в России – под влиянием русской религиозной философии.

Религиозное обоснование символа и мифа имело для русского искусства этого периода конструктивное, определяющее значение. Тесно, порой неразрывно связанная с поэзией, философия символизма подготовила и во многом предопределила режиссерские опыты начала века. Совершенно очевидно ее влияние на теорию соборного, дионисийского театра Вяч. Иванова и на концепцию «Театра синтезов» Вс. Мейерхольда.

Мистическая экзальтация, воспринятая художниками нового времени от идей религиозной философии (в частности, философии В. Соловьева), обострила для них противоречия между жизнью реальной и тайнами бытия, между мраком и светом; данностью и предощущением, из которых рождались образы их поэтических откровений и обозначалась черта, которую А. Белый определил как границу между хаосом и жизнью. Утрата бытового восприятия привела символистов к прозрению неведомых и часто враждебных сил, тех, что названы у В. Иванова мировой Тайной, а у А. Блока – «бушующими лиловыми мирами». Именно в таком снятии внешнего бытового плана со всех жизненных явлений обнаружилась и связь символа с мифом, которую, например, А. Белый понимал как «происхождение мифа из символа» [4, с. 344], а Вяч. Иванов видел в неразрывном взаимодействии этих двух начал искомое им театральное дионисийство и свое понимание искусства как такового. Причем для него «миф» – первичный элемент символа. «В круге искусства символического, – пишет он, – символ естественно раскрывается как потенция и зародыш мифа. Органический ход развития превращает символ в мифотворчество. Внутренний необходимый путь символизма предначертан и уже предвозвещен (искусством Вагнера). Но миф – не свободный вымысел: истинный миф – постулат коллективного самоопределения, а потому и не вымысел вовсе и отнюдь не аллегория или олицетворение, но ипостась некоторой сущности или энергии» [5, с. 26].

Зараженный идеями Ницше, Вяч. Иванов провозглашает идею театра, возращенного к его истокам – оргиастическим действам, хоровому началу и ритму, такого театра, где преобладает логика стихий, механика

слепых страстей и противоборство хаотических сил. Этот театр есть воплощенный ритм, «если не чистая музыка», ритм ритуального действа, призванного высвободить человеческую душу через ее потрясение и своего рода «препарацию». Особый пафос подобного искусства, по мысли В. Иванова, «будет корениться в ужасающем нормальную успокоенную душу созерцании и переживании разрыва, темной и пустой бездны между двух сближенных и несоединимых краев, в ощущении сокровенных и непримиримых противоречий душевной жизни, зияние которых будет приоткрывать взору тайну бытия, не умещающегося в земных границах и представляющегося смертному зрению небытием. Это искусство должно потрясать душу, испытывать и воспитывать ее – священным ужасом» [6]. Так он подходит к наиболее важному условию, осуществляющему описываемое им искусство, реализация которого есть трагедия. Действующее лицо этой трагедии призвано выразить глубинное столкновение противоборствующих могуществ, мыслимых только в изначальном единстве – самом человеке, переживающем внутреннюю междоусобицу личности. Именно поэтому «личности», воплощающие живыми силами в искусстве это могучее столкновение, подлежат упразднению: «им надлежит совлечься себя самих, стать по существу иными, чем прежде, – или погибнуть» [6]. Иными словами, обрести качественно другую природу, способную выразить преодоление хаоса души по- средством ее погружения в *сверххаос*. То есть ту природу, которую несет в себе выверенный жест, маска и в конечном итоге – марионетка.

Кроме того, ивановский миф, как «ипостась некоторой сущности или энергии», близок блоковскому мифотворчеству, пониманию хаоса, опоэтизированного в образе «сине-лилового мирового сумрака» [7, с. 144], который, не сдерживаемый оградительным «золотым мечом» («лучезарным покрывалом»), посылает миру то, что для Блока было «красавицей куклой, синим призраком» – его Незнакомкой, а, по сути – воплощением «Мировой души» В. Соловьева. Эти лиловые миры, наводненные к тому же «двойниками» художника-теурга, воплощают особый волшебный мир, становясь ареной личных действий художника, его «анатомическим театром» или «балаганом», где он сам играет роль наряду с его «изумительными куклами» [7, с. 145]. Это видение потусторонних миров, надмировых пространств, которые уже перешли грань реального мира и смешались с ним, представляется поэту в форме апокалиптического конца, исхода, когда «померк золотой меч, хлынули и смешались с этим миром лилово-синие миры, произведя хаос, соделав из жизни искусство, выслав синий призрак из недр своих и опустошив им душу» [7, с. 148]. Сумрак потустороннего мира, превращающий жизнь в искусство, освобождает и некую стихийную

силу балагана, масок и символ Вечной женственности, и все это в целом организует творимое Блоком мифологизированное пространство его поэзии и драматургии, перемешивая воедино реальность, символ и миф. В целом же и Блок (чей лирический герой оборотился в картонную куклу, а антагонист-соперник этого лирического героя истек клюквенным соком), и Вяч. Иванов, заявляющий идею мифотворческого, дионисийского театра (несмотря на многие противоречия, существующие между концепциями двух авторов), стоят в ряду символистских теоретиков драматического искусства, не принимающих театра жизненных подобий, принцип существования которого В. Брюсов назвал «ненужной правдой».

К началу XX века, а именно к 1902 году, когда Брюсов опубликовал свою статью, критикующую методы Художественного театра, русский символизм отразился уже и в живописи и в поэзии, но до сих пор не был воплощен в театре. Тем не менее первые шаги русской режиссуры в поисках новых форм сценического искусства, новых средств выразительности, способных отразить надвременные бытийные мотивы, уже были сделаны и с самого начала были связаны с именем Вс. Мейерхольда.

Мейерхольд уже с первых своих режиссерских опытов в Товариществе Новой Драмы в Тифлисе и в Студии на Поварской предлагает концепцию неподвижного театра, где действие принадлежит Року, а человек лишь ждет его свершения. Именно эта тема, тема неотвратимого Рока, мощно прозвучала уже в одной из ранних его постановок в Тифлисе – в спектакле «Вишневый сад». Тема краха русского общественного уклада воспринималась режиссером в духе неотвратимой гибели. Обитателей «Вишневого сада» угнетала Судьба, которой невозможно было избежать. Мотивы столкновения человека и Судьбы сказались и в дальнейших спектаклях Мейерхольда, главным образом, по пьесам Метерлинка, у которого «…с односторонней обобщенностью выражена тема “фатальной” неизбежности гнета общественных отношений XX века, принимающих обличье символа “Рока”, “Судьбы”. Для Мейерхольда, реально еще только начинающего свой путь, в интерпретации Метерлинка эти темы уже несравненно [более] близки и приемлемы, чем для Чехова. Односторонность, символистская мистификация “фатальности” Мейерхольда уже не отталкивают, но скорее влекут. Мейерхольд идет от Чехова к символизму» [8, с. 46]. Символизм Метерлинка опирался на принципиально новое понимание театра и искусства в целом, которое позволило противопоставить «натуралистическому» театру жизненного подобия совершенно иное по структуре действо.

Метерлинк выдвинул идею таинственного Рока, играющего людьми, как марионетками. Взяв за основу метерлинковский термин «драма

ожидания», Мейерхольд создает особую модель мира-пространства, где людям только кажется, что они сами по себе, тогда как их водит по жизни «нечто». При этом «нечто» или «некто» есть явление неодолимое и враждебное, олицетворяющее ту стихию неведомой потусторонней силы, с которой человек борется, но никогда не побеждает.

Испытав большое влияние идей Вяч. Иванова и несколько позже – Г. Фукса («Революция театра»), Мейерхольд постепенно оформил собственную режиссерскую концепцию, исходящую из основных принципов символистского мировоззрения. Он строит свой театр как пластический театр пластических форм, в котором движение и жест – основные средства выразительности, а также прием и содержание некоего нового ритуального действа. Ибо иррациональный путь ритуала созвучен любому театральному представлению, где зритель, подчиняясь механизму идентификации, невольно соотносит себя с героем, вовлекаясь тем самым в действие. И в этом соотнесении всегда срабатывает одна и та же функция театра и ритуала, с разницей лишь в механизме участия: в ритуале участие непосредственное, а в театре – опосредованное через интуитивную и, по сути, фрейдистскую сублимацию. Трагическое у Ф. Ницше и Вяч. Иванова содержит тот комплекс идей, который определил главный принцип мейерхольдовского театра на протяжении всей истории его развития – театра иррационального воздействия на зрителя. В этом театре музыка выступает как субстанция действия, его фундаментальная основа. Ритмическое движение человеческого тела в пространстве, соединенное с музыкой, понимается как субстанция действия, оно определяет движение спектакля. Такое понимание театра перестраивает всю его структуру, вписывая ее в пространственно-временное движение не бытовой, но иррациональной логики, оперирующей понятиями архетипа, символа и мифа. И сам театр подобного типа рождается из ритмического танца, жеста, ритма, движения, во многом движения-иероглифа, как определил этот тип впоследствии А. Арто, доведя его принцип до отрицания всякой театральной условности, обращаясь к истоку – сакральному ритуалу.

Таким образом, Мейерхольд дает собственное понимание основных театральных элементов: пространства, ритма, жеста и слова. Но слово в театре Мейерхольда играет подчиненную роль. Ведомое интонацией голоса, которая, в свою очередь, трансформируется и подчиняется ритму роли, оно принимает модуляции от слов, должных «падать, как капли в глубокий колодезь», без вибраций и «дрожаний в пространстве», до «сочетания механичности, кукольности, деревянности с наиболее глубоким и сложным лиризмом: «сухой оттенок голоса», «деревянные интонации» – и за ними «настоящая печаль», «пружинка в деревянном сердце

куклы» – и «стон», и, наконец, усиление лиризма, осуществляемое простой протяжностью, то есть как бы «механическими», кукольными же средствами» [См.: 8, с. 91]. Теми средствами, которыми была сыграна и озвучена роль Пьеро в знаменитом блоковском «Балаганчике» (1906).

Выстраивая интонационный, музыкальный ритм спектакля, Мейерхольд вовлекает в него хоровод персонажей, утративших бытовые, индивидуальные черты. Актер в театре Мейерхольда должен играть не человека с определенным характером и набором свойств, а свойство как таковое, иными словами – архетип. Уже с первых метерлинковских спектаклей в Студии на Поварской и в театре В. Ф. Комиссаржевской Мейерхольд принимает за основу степень условности и обобщения, которые как бы размывали границы реальности, помещая сценический образ в пространство неопределенного времени и места, выводя его в сферу инфернального. «Мистерия тихих голосов», созданная на сцене в этот период, была началом пути к освоению бытия, осмыслению мира интуитивно, не разумом, но «очами души» и мистериальной погруженностью. Сакральное отношение к искусству мифологизировало и архетипизировало образы действующих лиц: Тентажиля, Королевы, Сестры Беатрисы, Пелеаса и Мелисанды, творя экзистенциальный миф о человеке и темной бездне «прогрессирующего зла».

Тема Рока, некоего темного, непознанного «небытия» так или иначе будет сказываться в постановках режиссера на протяжении всего его творческого пути. Со временем, пережив эволюцию, эта тема (своего рода идея, уходящая корнями в ранний символизм) обретет форму театра особого типа, в котором гротеск, маска, музыкальный ритм и серия сценических «трюков-жестов», основанных на биомеханике, станут структурообразующим элементом спектакля. Этими мотивами и приемами, в разные годы и в различной мере, будут исполнены такие дореволюционные спектакли Мейерхольда, как «Сестра Беатриса», «Пелеас и Мелисанда» (в Театре на Офицерской), «Дон Жуан» и «Маскарад» в (Александринском театре).

Иррациональный ритуал, апокалиптичность мира и природа таинственных смыслов были внутренним, пограничным сюжетом спектаклей, особенно александринского периода, когда Мейерхольду удалось преодолеть смысловые и жанровые рамки пьес, выйдя в пространство авторского творчества в целом. Видимое уничтожение «роковой магической черты, отделяющей сцену от зрительного зала» [9, с. 80], в обоих спектаклях имело не только конструктивный, но и сущностный принцип, поскольку организовывало универсальное по форме пространство, единое в своем генезисе. Князь Волконский

писал по поводу «Дон Жуана»: «…разделение сцены от зала не ощущается, и если бы в партере и ложах сидели зрители в луикаторзовских костюмах, то все вместе слилось бы в довольно гармоничный “маскарад”, в котором трудно было бы различить, где кончаются зрители и где начинаются лицедеи» [10, с. 216].

Ощущение перемены времен, свойственное рубежу веков, не утратило своей актуальности и на протяжении 1920-1940-х годов. Даже напротив. Искусство, существовавшее в условиях постоянно сменяющихся идей и течений, навеянными тревожной атмосферой между двумя мировыми войнами, не могло предложить никакой общей картины устойчивого, однозначного бытия. Но «уже более чем очевидно, что все, что помогало нам жить, лопнуло: все мы безумны, больны и полны отчаяния. И я приглашаю *нас* к действию» [11, с. 168].

Высказав эту мысль в манифесте «Пора покончить с шедеврами», Антонен Арто, который острее иных умел чувствовать ситуацию, сам предпринял решительные действия в этом направлении. Выступая против «фетишизма застывших шедевров», которые стали, по его мнению, «одним из элементов буржуазного конформизма» [См.: 11, с. 167], Арто решительно отвергает весь опыт театра, начиная с эпохи Возрождения, – опыт театра салонных комедий, романтических драм и кровавых трагедий, которые в первую очередь являются фальшивым отражением мертвых эпох, а во вторую – целиком и полностью основаны на психологии. В данном случае психология понимается Арто как причина упадка и потери энергии в современном театре, поскольку театр все еще опирается на драматургию, литературную поэзию, которая заключает в себя фиксированный текст и потому лишена подлинной силы воздействия, как на актера, так и на зрителя.

Всю ответственность за театр описательный, который прежде всего рассказывает о человеческой психологии, Арто возлагает на Шекспира и его последователей, сумевших привести публику в заблуждение, а сам театральный процесс – к упадку. По сути, мысль Арто сводится к новому способу выражения старых истин (например, к идее катарсиса, заключенной в древнегреческой трагедии и неспособной выразиться в современном искусстве) и к принципиальному пересмотру и переоценке сущности самого театра.

Общий пафос творчества Арто направлен на поиск истинного смысла человеческого существования через форму надындивидуального коллективного начала. Связанный с основными идеями психоанализа, он стремился преодолеть границы между искусством и жизнью, выявить некую всеобщую квинтэссенцию бытия через творческий акт. В «текучести

времени» Арто пытался найти вагнеровский синтетизм, который и есть подлинная реальность, постигаемая через катарсическую структуру восприятия.

Поэт-сюрреалист, актер, режиссер, теоретик театра А. Арто был одним из выдающихся театральных деятелей XX века, который в своем творчестве подошел непосредственно к идее мифа и ритуала в театре. Наравне с Е. Гротовским, который во многом был его последователем, он может считаться человеком, оказавшим исключительное влияние на процесс «мифологизации» в театре.

Ницшеанское учение о «сверхличностном», которое уступает место «личности», было воспринято Арто как наиболее верное отражение современного мира. Новое понимание критериев «добра» и «зла» неизменно вело в совершенно иную, нежели христианство, традицию архаических представлений о мире. Интерес Арто к древним цивилизациям, ритуалам, магии и каббале открывал путь к нахождению некоего жизненного универсума и был тем знаком, с помощью которого можно было постичь истинный смысл человеческого существования. И если все эти поиски в конечном итоге привели Арто именно к «театру жестокости», то лишь потому, что здесь могла произойти наиболее тотальная реализация катарсиса. «Театр – единственное место в мире и вместе с тем последнее наше средство, способное оказать прямое воздействие на человеческий организм. В периоды неврозов и угнетенного психического состояния, вроде того, который мы переживаем сегодня, театр способен воздействовать на угнетенную психику с помощью физических средств, которым невозможно противостоять» [12].

Вполне закономерно, что поиски такой реализации привели Арто, как в свое время Вс. Мейерхольда, затем Е. Гротовского, П. Брука и др. к идеям восточной философии, религии и восточного ритуала, который понимался как процесс погружения в некую истинную сущность бытия, в хаос, для того чтобы его преодолеть во имя неизменного мирового порядка. Восточный театр, лишенный психологических мотивировок, был способен развиваться «…не через чувства, а через состояния духа, неподвижные и сведенные к жестам и схемам» [12, с. 144], являя тем самым идею «чистого театра». Кроме того, восточные учения в целом, лишенные рациональной логики, так свойственной европейскому сознанию, не могли не повлиять на новое осмысление бытия и не отразиться на творческом процессе.

Мистическая философия (например, философия суфиев) считает мифологический образ вибрацией и сущностным воплощением Мысли, воплощением первобытного, архаического представления о богах и

стихиях, которая, возникнув однажды, никуда не исчезла, а продолжает жизнь в пространстве и времени. А стало быть, продолжает жить и в сегодняшнюю христианскую эпоху культуры, которая не имеет понятия об истинных архетипических символах, поскольку заменила их церковным догматом в религии и лживым искусством в театре. Мифологическая же структура действия порывала с однозначностью художественной системы и становилась структурой самой жизни, в которой личность окончательно сливалась с миром и растворялась в мифе.

Миф в театре стал для Арто тем универсальным ключом, который способен открыть тайны бытия и проникнуть в глубины общественного подсознания. «Театр жестокости», призванный передать ощущение первобытного хаоса, чтобы через обращение к инстинктам и эмоциям добиться зрительского самораскрытия и сотворчества, был обращен именно к ритуалу с его мифологической основой. Впечатления, полученные от представления танцоров театра острова Бали, легли в основу всей концепции театра Арто. Подобно литературоведам он делает вывод, что сам предмет дает познать себя, пользуясь термином Шеллинга, «в бесконечности возможных связей». Если ритуально-мифологическая школа в литературоведении, в частности Фрай, основу поэтической фантазии и внутренней сущности поэзии видела в мифе и ритуале, то Арто в них же находит истоки своего театра. На основе театра (в той же степени, в какой критики – на основе литературы), логически восходящего к ритуалу и являющегося не только его истоком, но и содержанием, Арто пытался отразить общую картину мира. Так, по-своему, он подходит к проблеме «языка» мифа и театра, находя его в одном и том же универсуме. И так ритуал становится структурным принципом его творчества. Согласно распространенным теориям психоанализа, прежде всего мировоззренчески близкого ему К. Г. Юнга, Арто исходит из решительного преобладания родового начала над индивидуальным, и если Фрай будет в свое время считать, что родовое начало выражает саму специфику литературы, то Арто приходит к такому же выводу относительно театра. Для него ритуал прямо оказывается единицей повествования, а архетип (у Арто «символ-тип») – единицей поэтической коммуникации. Вообще, понятие «архетип» имеет для Арто основополагающее значение. Из юнговской теории коллективного бессознательного, переосмысленной в театральной реальности, он создает понятие «иероглифов», которые являют собой те самые «состояния духа, подвижные и сведенные к жестам и схемам».

Выдвинутый Арто принцип жеста-иероглифа, который является некой архетипической основой движения, стал для режиссера языком выражения того, что заключало в себе высший смысл театральной условности.

Представления балийских танцоров Арто расценил, как возвращение театра «…в сферу чистого и автономного творчества, с присутствием галлюцинации и страха» [12 с. 144]. В этом театре, где творческая власть упразднила слова, оставив пение, пантомиму, танец и музыку, Арто увидел «пляску живых манекенов», которые демонстрировали «смысл нового физического языка на основе уже не слов, но знаков» [12, с. 145].

В начале 30-х годов А. Арто выступил со своей программой «магического» или «священного» театра, в которой ставил проблему прежде всего театрального языка, способного преодолеть «бессилие речи» на современной сцене. Этот язык и стал языком переосмысленного мифа и ритуала. Только с помощью некоего ритуального действия, с присущим ему явлением коллективного бессознательного, можно приобщиться к великим и сокровенным силам бытия. Ритуал мог придать театральному представлению форму театра-экстаза, театра-толпы, в котором мистериальный принцип способствует «очищению» путем «выплескивания» страстей. Так ритуально-мифологический язык театра мог стать средством избавления от скрытых комплексов зрителя-участника, поскольку экстатические состояния, присущие ритуалу, освобождали бы человека от страха и приводили к «очищению» (по новопонятому аристотелевскому катарсису) и к фрейдистской сублимации.

Известно, что театральные опыты Арто увели его от традиционного театра в область абстрактных идей о жизни и ее Двойнике, заменив сценический жест иероглифом, а художественный образ – мифологемой. Тем не менее эти эксперименты, в некоторой степени отдаленные от реального театрального процесса и даже исключающие сам театр, двигались в направлении театра будущего, театра XX века, который в силу объективных причин остался неразрывно связан с синтезом мифологической структуры и древних ритуальных основ. Например, вполне очевидно, что артодианская идея об «аффективном атлетизме» актера, основанная на практике восточного театра, имела весьма значительное влияние на поиски Ежи Гротовского в области актерской техники.

Многое переняв из опытов А. Арто 30–40-х годов, польский режиссер Е. Гротовский в 60-е пришел к собственному методу исключительной театральной выразительности и своему варианту ритуального театра. Интересуясь в первую очередь природой театра, Гротовский отказывается от всякого рода условностей и штампов, чтобы раскрыть подлинную сущность человека. Актерская техника становится ядром его режиссерского искусства. Через восточный театр Гротовский вышел на модель театрального представления, которую предлагали в свое время Н. Евреинов и А. Арто, но в отличие от них ему удалось реализовать ее в практическом театральном процессе.

Обращение к мифу позволило Гротовскому по-своему решить проблему отношений зрителя и актера, проблему, ставшую одной из существенных в театре XX века. Театральный процесс, затрагивающий ритуально-мифологические основы, способен деформироваться, вовлекать в происходящее зрителей и одновременно оставлять их сторонними наблюдателями.

В сущности, он искал, как в свое время Арто, приемы чистой взаимосвязи между актером и зрителем. Добиться такого эффекта можно было, обратившись к ритуальной основе театрального действия в целом. Осью искомого ритуала ему послужила сама идея мифа, или архетипа, некоего начала, с помощью которого можно было втянуть зрителя в действие. «И я решил, – пишет Гротовский, – что коль скоро именно первобытные обряды вызвали театр к жизни, то, значит, через возвращение к ритуалу, в котором участвуют как бы две стороны: актеры (или корифеи) и зрители (или собственно участники), и можно воссоздать этот церемониал непосредственного живого участия, своеобразный род взаимосвязи – явление, достаточно редкое в наше время» [13, с. 62]. Так, продолжая линию «театра жестокости», Гротовский пришел к выводу, что основой театра должно быть непосредственное переживание зрителя, а спектакль должен превратиться в своего рода сеанс психоанализа, чтобы освободить людей от темных инстинктов, как бы выводя их наружу. Все эти задачи мог реализовать только ритуал, непосредственно перенесенный на сцену. Но поскольку сам по себе религиозный ритуал в театре не воплотим, «ибо не существует сегодня каких-либо общих, единых для всех верований» [13, с. 65], Гротовский обращается к понятию театрального ритуала, который осуществляется не через веру, подобно религиозным обрядам, а через акт и достигается путем концентрации внимания «прежде всего вокруг искусства актерского исполнения» [13, с.67]. Таким образом, желая высвободить в себе (актере, зрителе) некую обрядовую стихийность, Гротовский сделал вывод о необходимости сломать всю привычную структуру спектакля и заменить ее на ритуальную структуру. Это была идея так называемого «мирского» ритуала, в котором не было ничего религиозного и который складывался из общности всех участников и со-участников спектакля. Нерасчлененность жеста, звука и ритма на уровне приема как у Арто, так и у Гротовского имела вполне очевидные ритуальные корни, которые они оба черпали из элементарных человеческих ситуаций. Поэтому «Гротовский ближе, чем кто-либо, подошел к осуществлению идеала Арто» [14, с.108] в практике театра.

Полагая театр частью религии, как собственно и сам миф, Гротовский превыше всего ставил его «жреца» – актера, называя его своего

рода «тотальным человеком» (термин Арто), помещенным в некую высшую реальность, абсолютный универсум, постичь и ощутить который можно лишь глубоко лично путем интуиции, пробуждающейся в священном экстазе.

Такое ощущение мира характерно для самых ранних стадий развития человеческого общества. Отсюда обращение к древним синкретическим обрядам, которые содержат в себе не только дохристианское представление о мире, но и чистые формы человеческих эмоций. Складываясь в извечные, надвременные схемы, эти формы человеческих эмоций являются, по сути, архетипом, объективной, неизменной схемой самой жизни.

Архетип для Гротовского – это фундаментальные мифологические образы коллективного бессознательного, «бессознательная мысль», которая может служить основанием для ритуала в театре. В первую очередь он искал архетип в значении мифологического образа вещей, их мифическую формулу. Среди известных архетипов он называет «принесение в жертву личности ради общества (ради других людей), как в “Кордиане” Словацкого, или крестный путь Христа (миф Голгофы), наложенный на эпизод Великой Импровизации, как мы делали в “Дзядах” Мицкевича”» [13, с. 64–65].

Оба эти архетипа отразились и в его известном спектакле «Apocalipsis cum figures» (1968), созданном на основе сценария самого Театра-Лаборатории Гротовского. В театре разыгрывали «историю пришествия и мученичества некого человека (Светлого), которого можно было отождествить с Христом. Историю его поругания и уничтожения не только Темным человеком, но и вообще темными силами, бушующими в каждом из нас. Историю пробуждения потребности в этом светлом человеке, утверждения сил любви и добра, утверждающих род людской на этой земле, продолжающих и умножающих его» [15, с. 124]. Состоящий из «действенных метафор», спектакль начинался в тесной, темной комнате, по середине которой лежали пять человек в белом, представляя собой картину «полного физического истощения то ли после попойки, то ли после какой-то оргии. Когда жестокое физическое и духовное “похмелье” становилось полным, появлялась шестая фигура, на этот раз в черной одежде, с посохом в руках, нечто подобное сельскому пастуху, который нечаянно заблудился среди городских апокалиптических джунглей» [16].

Этот возникший человек, названный в критике Простодушным, Путником, Темным человеком (Ришард Чесляк), тотчас вовлекается

остальными в некую игру, где ему навязывается роль Христа, в то время как другие оказываются евангельскими персонажами – Иудой, Симоном Петром, Иоанном Крестителем, Лазарем, Марией-Магдалиной. Простодушный бегает между ними, заглядывает им в глаза. Сначала его игнорируют, а потом, как бы посвящая в некий обряд, Симон Петр садится на него верхом и скачет, и вместе они изображают коня и всадника апокалипсиса. Но затем совершается словно бы еще один ритуал. «Он сбрасывает Симона Петра на землю и движется дальше один, корчась от боли и от возбуждения; его босые ноги отплясывают какой-то лихорадочный ритм, как если бы его безумные курбеты представляли бы какой-то танец, одновременного дионисийский и отчаянный. Это танец; и он Дионис, а также Давид перед ковчегом завета, и в то же время Христос» [17].

История мученичества, показанная здесь и сейчас, вовлекала зрителей в сокровенные таинства христианского мифа, который самым тесным образом переплетался с мифом более древним, восходящим к экстатическому дионисийству, и, таким образом, соединял мотивы сюжета о жертвенном боге – не то о принесшем искупительную жертву Христу, не то о растерзанном на куски Бассарее.

Созданный на основе текстов Ф. М. Достоевского и Т. Элиота, спектакль был исполнен многочисленных аллюзий, ассоциаций и стал некой моделью современного мира, который не только утратил привычные представления о Боге, но, по сути, не способен его принять. Эта радикальная «вивисекция мифа» дала возможность разыграть ситуацию о Христе, который «подвергается испытанию безбожничеством, испытанию цинизмом, испытанию словесной аргументацией, наиболее изощренной, поскольку она проистекает из “Братьев Карамазовых”» [17, с. 54]. Так история о Простодушном приобретает понятие архетипа абсолютно в юнговском понимании общественного подсознания. Такого подсознания, в котором жертвенное божество, связано не только с мотивами иудейско-христианской религии, но и с мотивами искупительной жертвы вообще, жертвы мистического ритуального обряда, культового архетипа – и божественного просветления, и экстатического безумия. Он – Путник, Христос, Дионис, вовлеченный случайными, ничем не связанными между собой людьми в тайную неотвратимую ситуацию, оказался наивным, беззащитным существом «не от мира сего», которое люди (или высшие непостижимые силы) сделали предметом неизменных игр, измывательства, эгоистического потребительства, плоть которого в буквальном смысле слова разрывали на части и ели (сцены с хлебом – «телом» Христовым, которое в неменьшей степени могло быть телом самого Диониса

и всех его «жертвенных козлов»). Которого, наконец, то притягивали, то отталкивали и в конечном итоге отринули и погубили. В этом спектакле «Гротовский словно освобождает психологию современного человека от всех наслоений цивилизации и возвращает его к уровню древних времен (к далеким первоисточникам театра – ритуалам, священнодействиям жрецов, дионисийским игрищам в античной Греции» [18].

Основывая технику своего «экстатического» театра на том утверждении, что «актер должен позволить образу “проникнуть” в его душу» [14, с. 107], Гротовский принял за основу метода «технику “транса” и интеграции всех психических и телесных сил актеров, которые должны исходить из самых потаенных истоков их существа, их инстинктов и преобразовываться в своего рода “свечение”» [19, с. 250]. Переводя действие в некое ирреальное пространство, театр Гротовского перестает быть театром и становится некой философией поисков новых форм. Персонаж в таком театре утрачивает все личностные начала и выглядит некой отстраненной сущностью, какую, например, демонстрировал Ришард Чесляк в знаменитом «Стойком принце» 1965 года. «Препарация собственной души» Фернандо-Чесляка приняла совершенно явный образ физического истязания, неотделимого от истязаний души. Изломы тела, особый ритм надрывной речи, экстатическое состояние человека, доведенного до священного безумия, а также исключительное напряжение работы тела, психики и разума могло достигнуть и достигало крайней черты сознания как персонажа, так и зрителя. Вся эта серия шоков преследовала вполне определенную цель: «разрушение живого существа, взрыв – ведут к неистовости, возвращают к конкретной мифологической ситуации, как опыту общей человеческой правды» [19, с. 264].

Театр, возвращающийся к своим ритуальным истокам, театр, обращенный к традиции архетипа-образа, маски, инфернального пространства, в немалой степени интересовал и Питера Брука. Для него, наследующего традиции великих экспериментаторов прошлого, понятие мифа оказывается неразрывно связанным со всем тем, что есть магического и тайного в театре и самой жизни. Пристальный интерес Брука к понятию ритуала, «маски» и архетипа имеет прямое отношение к его собственной теории мифа в театре.

Это позволило режиссеру и его «многоплеменной труппе» на протяжении многих лет создавать спектакли, в которых угадывались мифопоэтические мотивы: «Оргаст», «Король Лир», «Сон в летнюю ночь» и, главным образом, «Махабхарата» – спектакль, исполненный красоты, поэзии мифов и ритуалов, соединивший восточную экзотику и лучшие традиции европейского театра, европейской режиссуры, умеющей воспитать

универсального актера, близкого по технике приемам наивного народного театра, а по духу – трагическому ницшеанскому дионисийству.

Одни из самых значительных спектаклей Гротовского и Брука, содержащие в себе тайные или явные связи с «мифом», принадлежали к рубежу 60–70-х годов, времени, когда обострилась духовная, социальная и политическая ситуация в Европе. Общий протест против всех устоявшихся форм в искусстве, острая критика самого общественного уклада жизни только усилили интерес ко всему потустороннему, инфернальному, а также массовому и народному. Всеобщая «демократизация» оказала на театр непосредственное и самое прямое влияние. Возникновение общедоступного, неэлитарного театра, ориентированного на самые широкие круги зрителей, естественным образом привело к использованию им древних преданий, мифов и легенд народного, фольклорного характера. Театры, выходящие за рамки театрального помещения, утрачивали традиционное разделение на зрительный зал и сцену и открывали новые возможности массового, карнавального, народного представления.

Все эти тенденции нашли развитие и в последующие десятилетия у таких режиссеров, как А. Мнушкина, Ж. Кремер, Б. Карлуччи, Тадаша Сузуки, работавших в направлении народного, мифопоэтического театра. В целом же можно сказать, что общие идеи этих и других режиссеров конца XX века, касающиеся неожиданной трактовки пространства и вольного обращения со временем, поставили театр в непосредственную близость к самой сущности мифа, не имеющего временных и пространственных границ.

Взаимоотношение театра и мифа в XX веке – явление сложное и неоднозначное. Одно можно сказать определенно: в исследованиях новой природы театральности миф сыграл важнейшую роль. Мифологизация театра, отразившаяся на ряде значительных театральных постановок и формировании режиссерских систем, дала возможность создать напряженное драматическое и поэтическое видение жизни. Каждый спектакль, так или иначе обращенный к «мифологизму», представляет собой мир в миниатюре. «Мифологизм», как некая универсальная структура, ставит события, изображенные в спектакле, в контекст общего и неизменного бытия. Космическая маштабность, присущая мифологическому обоснованию действительности, стала неотъемлемым критерием театрального новаторства в XX веке. Миф, привнесенный в драматургию, театр, живопись, давал возможность преодолеть бытовую логику жизни, чтобы через обобщенные мотивы, метафоры и символы выразить логику совершенно иного порядка.

Любой крупный режиссер XX века тем или иным образом старался найти собственные методы выразительности театрального пространства, решить вопрос взаимоотношения зрителя и актера в спектакле. Поставленные задачи и способы их разрешения уводили новаторов от традиционных для Европы форм не только спектакля, но и театра в целом. Очевидное воздействие восточного театра на европейских режиссеров, влияние идей масок, марионеток, желание преодолеть традиционные вербальные средства выразительности отражают внутреннее стремление театра к обобщению и мифологизму.

Тем не менее, несмотря на процесс «ремифологизации» в искусстве и культуре (в театре, литературной критике, философии), на протяжении всего столетия не существовало единого понятия «миф». Начиная с немецких романтиков XIX века (Шлегеля, Гердера, Шеллинга, Я. Гримма), а также неоднозначного понимания мифа у Вагнера и Аппиа, «миф» как понятие находил множество самых различных аспектов и толкований в культуре следующего XX века.

Структурное единство литературы и мифологии, которое легло в основу методологии Н. Фрая и всей ритуально-мифологической школы, оказалось во многом справедливо и для театра. Доступность мифологических сюжетов, их архетипические значения открывали путь к возрождению так называемого «народного театра», ориентированного на массовое сознание. Многоплановость действия, универсальность времени и пространства, открытая природа игры – именно эти аспекты мифа нашли отражение в постановках П. Брука, М. Марешаля, А. Мнушкиной и ряда других режиссеров на рубеже 1970–1980-х годов.

Такие экспериментаторы, как Мейерхольд, Арто и Гротовский, искали в мифе, в древней ритуальной обрядности «способ» нового сценического языка, преодолевая границы традиционного вербального общения. Театральная площадка становилась для них лабораторией для внетеатрального экспериментаторства, и само понятие мифа-ритуала выходило за рамки сценического представления в область совершенно иной эстетики.

В целом же влияние мифа и ритуала на профессиональный театр XX века кажется вполне закономерным. Перестав быть областью только научного исследования, мифологизм как обобщенная идея бытия нашел достойное место непосредственно в живом театральном процессе, тем самым выходя из рамок археологического прошлого своей эстетики в ее вечное настоящее.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1965.
2. Frye N. The Anatomy of Criticism. – Princeton, 1957.
3. Максимов В. И. Французский символизм – вступление в XX век // Французский символизм. Драматургия и театр: Пьесы. Статьи. Воспоминания. Письма. – СПб., 2000.
4. Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
5. Иванов В. Предчувствия и предвестия: сб. ст. – М., 1991.
6. Иванов В. О существе трагедии // Иванов В. Предчувствия и предвестия. С. 47.
7. Блок А. А. О современном состоянии русского символизма // Блок А. А. Собр. соч.: в 6 т. – М., 19[90]. – Т. 4.
8. Громов П. П. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // Громов П. П. Написанное и не написанное. – М., 1994.
9. Бенуа А. Балет в Александринке // Мейерхольд в русской театральной критике: 1892–1918. – М., 1997.
10. Волконский С. «Дон Жуан» и «Мокрое». По поводу двух постановок // Мейерхольд в русской театральной критике: 1892–1918. – М., 1997.
11. Арто А. Пора покончить с шедеврами // Арто А. Театр и его Двойник. – СПб.; М., 2000.
12. Арто А. О Балийском театре // Арто А. Театр и его Двойник.
13. Гротовский Е. Театр и ритуал // Театр. – 1988. – № 10.
14. Брук П. Пустое пространство. – М., 1976.
15. Швыдкой М. Питер Брук и Ежи Гротовский. Опыт параллельного исследования // Театр Гротовского. – М., 1992.
16. Гаккебуш В. Вроцлавское чудо // Театр Гротовского. С. 67.
17. Пузына К. Возвращение Христа // Театр Гротовского. С. 57.
18. Гаккебуш В. Вроцлавское чудо // Театр Гротовского. С. 69.
19. Гротовский Е. К бедному театру // Сборник манифестов режиссерского театра. – Л., 1986. – Вып. 1.

Д. Д. Кумукова
Санкт-Петербург

МУЗЫКА ДРАМЫ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Художественным системам конца XIX – начала XX веков свойственны поиски в области театральной природы синтетизма, обусловленные возникновением новой драматургии и становлением режиссерского театра. Искусство «рубежа» стремится к выходу за свои естественные границы и обращается к музыке, в философском значении этого слова. Стремление к

синтезу в области драматургии, как и в режиссуре, во многом определялось вагнеровской теорией «собирательного художественного произведения», явившейся отправной точкой для развития театральной философии Ф. Ницше. Концепция синтетического театра Ницше, в свою очередь, предопределила дальнейшую разработку проблемы синтеза в драматургии. Вслед за Ницше драматурги, как и многие европейские деятели культуры, развивали проблему театрального синтеза. При том, что к идее «синтеза искусств» проявляли повышенный интерес представители разных художественных направлений, первыми к пониманию необходимости сближения всех видов искусств с музыкой пришли символисты, на которых ницшевская театральная философия оказала сильнейшее воздействие. Поскольку художники-символисты, особенно внимательные к музыке, искали пути сближения театрального искусства с музыкальным, постольку теоретические разработки театрального синтеза символистов-теоретиков во многом обусловливались именно их «музыкальными» интересами. Потому все теории синтеза (Вяч. Иванова, А. Белого, А. Блока, А. Скрябина, В. Мейерхольда, П. Фора, Г. Фукса, Г. Крэга, Э. Жак-Далькроза, А. Аппиа) имеют одно общее свойство: основополагающее значение музыки в синтетическом комплексе спектакля. Соответственно тому, как, занимаясь теоретической разработкой проблемы синтеза в театре, режиссеры стремились на практике воплотить «музыкальные» идеи (В. Мейерхольд, Г. Фукс, У. Йейтс, Г. Крэг, М. Рейнхардт и А. Аппиа, исследуя в статьях и книгах идею синтеза, стремились реализовать ее в своих постановках), драматурги в своих произведениях выявляли параметры, являющиеся общими для музыкального и драматического искусств. И так же, как новый режиссерский театр, «новая драма» проявляла интерес к музыке и в смысле вида искусства, и в смысле глубинной структуры произведения. Общность «музыкальных» идей в европейской драматургии и в режиссуре объяснялась воздействием вагнеровской теории «собирательного искусства» и ницшевской концепции театрально-музыкального синтеза.

Блоковская концепция «духа музыки», согласно которой музыка представляется изначальной точкой в мировой системе координат, неким абсолютом, управляющим всеми явлениями жизни, почти впрямую соотносится с ницшеанской философией музыкальной сущности мира. Всякое воплощение Вечного бытия, по Блоку, имеет стихийно-музыкальную первооснову – беспредельную и всеохватывающую. Все сущее управляется музыкальными законами, и, соответственно, все произведения искусства имеют музыкальную природу и подчиняются воле последней. При этом цивилизация и музыка находятся во взаимоотношениях борь-

бы, и единство культуры с «безмузыкальной» цивилизацией невозможно. Но искусство – «…голос стихий и стихийная сила; в этом – его единственное назначение, его смысл и цель. <…> Сама Милосская Венера есть некий звуковой чертеж, найденный в мраморе, и она обладает бытием независимо от того, разобьют ее статую или не разобьют» [1].

Говоря о Вагнере, как о художнике, которому европейская цивилизация мстит за «измену» ее гуманным принципам, Блок невольно отметил стихийно-музыкальную природу «гениальных творений» композитора. Следовательно, звуковая суть произведений Вагнера может найти свое выражение только в форме музыкально-драматической – аналогично блоковской «Венере Милосской», нашедшей воплощение в мраморе. «Дух музыки» вагнеровских сочинений обнаруживает родство с художественными сочинениями А. Блока разных жанров. Не случайно произведения Блока (и драматические, и недраматические) оказывались предметом исследования музыкантов, технология анализа которых имела музыковедческую природу, с использованием понятий и категорий сугубо жанрово-музыкальных. Музыкальный критик и композитор Б. В. Асафьев, анализируя поэтические тексты Блока, пользуется музыкальной терминологией (sforzando, fortissimo, pianissimo, 1ento, a11egro, crescendo, diminuendo), говорит о наличии музыкальных тембров, динамики, темпа, ритма и собственно музыкальной формы. Асафьев советует не просто читать блоковские стихи, а слышать их внутренним слухом, дабы ощутить музыкально звучащие образы подобно музыкантам, слушающим партитуру посредством ее чтения. «Я не знаю высшего музыкального наслаждения вне самой музыки, чем слушание стихов Блока. Мир, им созданный, заполняет не столько пустоту беспредметности, сколько пустоту беззвучия и своим бытием отрицает мир вне музыки, мир в безмолвии» [2, с. 14].

Процесс создания стихотворно-звучащего слова у Блока аналогичен композиторскому методу сочинения: из первоначальной мысли рождается мелодия, она уже определяет слова. «Мне так “поется”...», – писал Блок редактору С. К. Маковскому, объясняя свои «грамматические оплошности» в стихах [1, т. 8, с. 301]. Возможно, потому музыкальное мелодико-гармоническое звучание блоковского стихотворного текста воспринимается прежде словесных формул, являясь выражением первичного содержания, сути произведения. В статье «Душа писателя» необходимым условием «писательского бытия» Блок называет «такт», «ритм», «неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушиванье как бы к отдаленной музыке <...> Раз ритм налицо, значит творчество

художника есть отзвук целого оркестра…» [1, т. 5, с. 370-371]. Блок не только теоретически провозглашает идею «духа музыки», стихийный поток которого несет в себе культуру музыкальную, но и в своем художественном творчестве воплощает звучание «мирового оркестра», оформляя его мелодически, инструментально, темпоритмически, структурно – средствами собственно музыкальными, а следовательно, адекватными для выявления Музыки изначальной.

Драматический жанр оказывается наиболее соответствующим выражению сокровенного музыкального содержания, хотя вся блоковская поэзия в ее широком смысле (поэмы, поэтические циклы, собственно стихотворения) тоже отмечена музыкальными свойствами (исследователи писали о музыкальности «Стихов о Прекрасной Даме», «Снежной маски», «Двенадцати» и др.). Но именно драма оказалась наиболее родственна произведению музыкальному: кроме традиционно употребляемых относительно творчества Блока категорий голосоведения, инструментовки, динамических оттенков, ритмики, применительно к драматургии можно говорить и о музыкальной форме произведения в целом. Для поэта музыкальная форма явилась невольным, подсознательно найденным средством, способным воплотить главное – эмоциональную стихию неуловимых образов, ее музыкальную сущность. И поэтому для Блока «высшее проявление творчества есть творчество драматическое» [1, т. 5, с. 270].

Определяя значение «подлинного» театра в эстетическом мировоззрении поэта, Т. М. Родина, исследователь драматургии Блока, дает формулировку, подтверждающую идею первоначальной стихийной природы драматического искусства. «Театр, в сущности, никогда не терял для Блока своей внутренней связи с прафеноменальными стадиями сознания, которые... отождествлялись с мифологическими формами мышления <...> Возможность театра стать проводником глубинных... духовных сил человека и человечества вытекала для Блока из самой специфики театрального искусства» [3, с. 92–93].

Возможность театрального искусства быть проводником глубинного содержания Блок подтверждает своим драматическим творчеством – пьесами, характеризующимися музыкальными параметрами. Музыкальность, пожалуй, то качество, которое объединяет все драмы Блока (всего шесть пьес), разнообразные по тематике и жанровости: трилогия «лирических» драм – «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка» (1906), драматическая поэма «Песня Судьбы» (1908, 1919), поэтическая драма «Роза и Крест» (1912–1913) и историческая картина «Рамзес» (1919). (Жанровые особенности драматических произведений Блока не

ограничиваются данными им определениями). «Балаганчик» создавался значительно раньше статей «Интеллигенция и революция» (1918), «Искусство и революция. (По поводу творения Рихарда Вагнера)» (1918), «Крушение гуманизма» (1919), в которых были изложены идеи музыкальной сущности мира, собственно концепция «духа музыки». Но уже в первой пьесе «лирической» трилогии выявились музыкальные признаки, выраженные в тематически-смысловом и структурном планах. В собственно содержательном плане в «Балаганчике» доминирует тема масочности, двойничества. Стремление освободиться от маски, преодолеть марионеточность и безликую разорванность, найти человеческую и жизненную подлинность ведет к изначальному состоянию души – музыкальному. Пьеро, лирический герой, вполне оправдывает свою лиричность в ее широком смысле. Так уже в «Балаганчике» формируется блоковская концепция о спасительности «художественного» мировосприятия. В дальнейшем эта идея будет иметь у Блока развитие, приобретая всеохватывающее содержание. Блоковский принцип разделения всех жизненных явлений на музыкальные и немузыкальные характерен уже для «Балаганчика». Пьеро в финале драмы оказался выразителем духовного начала. Потому он единственный остается на сцене (после того, как декорации улетели, а маски и Автор разбежались).

Категория музыкальности «Балаганчика» многогранна. С одной стороны, блоковское представление о «музыкальной половине человечества» преломилось в образе Пьеро как художнической натуры, с другой – «музыка мира» у Блока нашла свое воплощение в музыкальной форме драмы, вобравшей в себя, в свою очередь, различные свойства музыкальных произведений. Обе названные «стороны» находятся при этом в отношениях причинно-следственных: свое понимание музыкальной сущности бытия поэт выражает самой структурой пьесы, созданной по законам музыкальных форм. Знаменитая мейерхольдовская постановка «Балаганчика» (1906), названная Блоком «идеальной», сохранила музыкальную композицию пьесы, рельефно очерчивая ее музыкальные построения. В. Мейерхольд сценически показал блоковскую последовательность темпов, ритмов, динамическую смену эпизодов, даже тембральную характеристику. Отношение режиссера к музыке как структурной основе спектакля совпало с авторским музыкально-композиционным решением пьесы. Сам Мейерхольд впрямую увязывал «Балаганчик» со становлением своей режиссерской «системы». Влияние блоковской драматургии в целом на режиссерское творчество Мейерхольда значимо для развития структурообразующих музыкальных принципов в театре.

Первая блоковская пьеса несет в себе черты трехчастной и сонатной музыкальных форм. Первая часть – экспозиция, в которой представлены все темы и их соотношение – драматическое и музыкальное. Все темы распадаются на две контрастирующие между собой «партии», внутренно противопоставленные друг другу, согласно сонатному принципу: Мистики, Автор – и Пьеро, Коломбина, Арлекин. Вторая, средняя часть – сцена Бала – подобна разработке в сонате. В ней развиваются и варьируются темы экспозиции: действующие лица Бала масок являются, по сути, вариациями образов основных персонажей, представленных в первой части. В третьей, репризной, части пьесы возникают те же образы, что и в первой части, подобно музыкальному произведению, в репризе которого звучат темы-победители после экспозиционного столкновения партий, их варьирования и борьбы в разработке, как итог всего развития действия. Соответственно законам музыкальной сонатной формы в экспозиции показаны все основные темы: Мистики, Автор, Пьеро, Коломбина, Арлекин, причем каждая из них «звучит» вполне самостоятельно, не переплетаясь с другими. Образуется полифонический строй, при котором горизонтали действующих лиц не пересекаются, взаимно не влияют друг на друга. Диалог почти формален, никто никого не слышит: Пьеро и Коломбина – Мистиков, Мистики – Пьеро и все – Автора.

В этой многоголосице сразу же, с первых строк пьесы, рельефно просвечивает изначальное, сущностное отличие одного пласта действующих лиц от другого: Мистиков – от Масок, тех и других – от Автора. Более того, с первых фраз, определяющих разнородность и чужеродность персонажей, слышна их драматическая противопоставленность друг другу, ведущая к неизбежному столкновению. Все говорят по-разному, каждый – по-своему, в стиле, в форме, в степени соотношения прозы-поэзии. Ведущее трио масок – Пьеро, Арлекин и Коломбина – изъясняется слогом высокой лирики, определяющей их душевный строй, музыкальную суть их натуры. Духовная неопустошенность, попытка очеловечивания жизни, любви принципиально отличает три главные маски от Мистиков и Автора. Мистики высказываются на «религиозно-философском “жаргоне”» [См.: 4, с. 49] краткими, утрированно-патетичными фразами. Автора же, наоборот, характеризует пространный примитивно-прозаический, подчеркнуто обыденный тип речи. Поэтический мир Масок противопоставлен механистичной пластике Мистиков и сниженной обытовленности поведения Автора. Отсутствие музыкального, лирического начала у Мистиков и Автора роднит их между собой и, соответственно, отводит в драматически противоположную сторону от романтических Масок. «Подчеркивание Блоком внутреннего родства

Мистиков и Автора широко и углубленно раскрывает внутреннюю опустошенность, духовную нищету разных, но внутренне взаимосвязанных граней... сознания», – писал исследователь творчества Блока П. П. Громов [5, с. 550]. Появление Коломбины, ее встреча с Пьеро воспринимается и Мистиками и Автором неадекватно происходящему: первыми – мнимо-усложненно, последним – пошло-упрощенно. Мистики в Коломбине видят долгожданную «избавительницу» – Смерть, а Автор хочет представить встречу Пьеро и Коломбины как банальнейшую историю двух влюбленных, встретившихся «после долгой разлуки» [1, т. 4, с. 21]. Наличие двух противоборствующих партий, составляющих плоть экспозиции музыкального произведения, и определяет принадлежность этого произведения к сонатной форме. Так, в первой (экспозиционной) трети пьесы согласно жанру «звучат» все темы – появляются все главные персонажи: Пьеро, Арлекин, Коломбина, Мистики и Автор; и в этом «звучании» слышно с первых тактов заявленное контрастное взаимосоотношение действующих лиц.

Фактура пьесы изменяется с началом центральной разработочной части – после сцен «действия» Мистиков, их диалога с Пьеро, появления Коломбины и Арлекина, монолога Автора о «реальнейшей пьесе» следует блоковская ремарка : «Бал. Маски кружатся под тихие звуки танца» [1, т. 4. с. 14]. Сцена бала и составляет вторую часть пьесы – разработку, в которой все темы первой части получают свое развитие по типу музыкальных вариаций. «Сцена освобождается для бала масок, где только и начинаются настоящие превращения, равно как и разоблачение» [3, с. 139]. Блоковская идея распада цельной личности на отдельные грани человеческой натуры раскрылась в самой музыкальной композиции пьесы. Односторонние качества, олицетворенные основными действующими лицами пьесы и показанные в экспозиции, воплощаются в персонажах разработки. То есть тематическое развитие героев первой части продолжают действующие лица второй части. И в этом смысле персонажи разработки являются вариациями образов основных персонажей экспозиции.

Центральная бальная сцена состоит из трех разделов, как это бывает в сложной трехчастной форме музыкального произведения. Причем третий раздел середины несет в себе элементы репризы. Все три раздела представляют собой соответственно сцены трех пар влюбленных, разворачивающиеся на фоне тихо танцующих масок. У Мейерхольда начало средней части, подобно тому, как это бывает в музыкальном произведении, звучало контрастно относительно экспозиции. После сцены Мистиков и монолога Автора открывался занавес, и под музыку вальса

М. Кузмина кружились маски на балу. На фоне звучащего танца Пьеро читал: «Я стоял меж двумя фонарями». В монологе Пьеро рельефно проступают темы первой части, заявленные непосредственно перед развитием и для развития их во второй части. Монолог, повествующий об измене Коломбины (ушедшей с Арлекином), подтверждает односторонность и Пьеро и Арлекина: один любит нереальной, далекой от жизни любовью, любовь второго сугубо чувственна. Потому они оба скачут вокруг картонной куклы, в которую превратилась Коломбина, и поют: «Ах, какая стряслась беда!» [1, т. 4, с. 15]. Пьеро и Арлекин представляют собой отдельные, противоположные друг другу грани одной человеческой личности.

Тему распавшихся ликов человеческой души, разных типов «невоплощенности» (идеальная мечтательность и стихийная чувственность), невозможности существования единой цельной личности продолжают мелодические линии трех пар влюбленных, развивающиеся в форме музыкальных вариаций. Мейерхольд все три сцены с последовательно солирующими парами решил пластически. Причем соло первых двух пар влюбленных сопровождалось контрастными друг другу музыкальными темами Кузмина. В целом, музыка Кузмина, срежиссированная Мейерхольдом, рельефно соотносилась со сценической пластикой, при том что она несла самостоятельное смысловое значение, отнюдь не иллюстрирующее действие [6]. Можно сказать, что звучащая музыка находилась в отношении контрапункта к основному сценическому действию – прием, используемый Мейерхольдом в дальнейшем творчестве.

Каждая пара влюбленных во второй части имеет свой тематический прообраз в первой части, соответственно законам музыкального произведения, в котором мелодическая тема, экспонирующаяся в первой части, транспонируется, развивается, варьируется в середине. Первая пара Розово-голубых масок ведет свой диалог в духе высокого лиризма, подчеркнутой поэтичности. Мелодия первого дуэта, по сути, окарикатуренно продолжает тематическую линию возвышенной, мечтательной любви Пьеро, является ее музыкальной вариацией. Так же, как и в изначальной теме Пьеро, постоянно параллельно возникает двойник – иная форма невоплощенности – Арлекин; в диалоге Розово-голубых влюбленных появляется собственно тема двойничества.

... Кто-то темный стоит у колонны
И мигает лукавым зрачком! [1, т. 4, с. 16]

Кантиленной Розово-голубой паре влюбленных контрастируют страстные Красно-черные маски, стремительно врывающиеся в тихий

танец паяцев. «Действие» вторых влюбленных, с их взволнованным диалогом и вихревыми движениями, составляет второй раздел центральной части всей пьесы – буквально середина в середине. Образный строй Красно-черных масок продолжает тему Арлекина – тему стихийной страсти, исключительной чувственности. Маски следуют демонической воле страстей, повинуются вьющемуся в яростном вихре плащу – «огневому проводнику».

Я – вольная дева? Путь мой – к победам!
Иди за мной, куда я веду!
О, ты пойдешь за огненным следом
И будешь со мной в бреду! [1, т. 4, с. 17]

Тема Красно-черных влюбленных является вариацией темы Арлекина. Как первая пара, трансформирующая мелодию Пьеро, так и второй дуэт, музыкально развивающий линию Арлекина, воплощают темы односторонних, распавшихся ликов одной человеческой души. Соответственно тому, как Арлекин имеет своего антипода-двойника – Пьеро, Красно-черную пару масок сопровождает преследующий их двойник.

Но трое пойдут зловещей дорогой:
Ты – и я – и мой двойник!
<…> за ними вырвался из толпы кто-то третий,
совершенно подобный влюбленному,
весь – как гибкий язык черного пламени» [1, т. 4, с. 18]

Сцена третьей пары влюбленных, выделившихся из среды танцующих, составляет третий раздел второй части всей пьесы. Диалог Средневекового рыцаря и Дамы возвращает мир высокой лирики первого раздела, чем придает совершенно репризное звучание третьему разделу. Трехчастное построение середины, в которой крайние разделы тонально и темпоритмически контрастируют среднему, абсолютно соответствует законам музыкальной композиции. Тема третьей пары влюбленных оказывается вариацией темы Мистиков, изъясняющихся высокопарным, подчеркнуто возвышенным слогом, за которым ничего не стоит, кроме бессмысленной патетики. Так же и рыцарь, в картонном шлеме и с деревянным мечом, восхищен, поглощен только собственным отвлеченным миром, им же самим и придуманным («…чертит перед ней на полу круг» [1, т. 4, с. 18]). Дама бессмысленно повторяет последние слова его фраз, не привнося в диалог ничего личностного, поскольку именно личностного и нет. А есть лишь картонность, невоплощенность. Эти качества связывают третью маскарадную пару с Пьеро, да и с остальными героями, безликость которых – в их односторонности. Потому можно согласиться

с Громовым, считавшим пару средневековых любовников пародирующими любовь Пьеро и, соответственно, продолжающими его тему. Действительно, картонность Пьеро объединяет его со всеми масками-персонажами, в том числе с Мистиками. Следовательно, нет противоречия в том, что дуэт Средневекового рыцаря и Дамы продолжает развитие, варьирование темы Мистиков.

Третий мистик:
Приближается дева из дальней страны.
Первый мистик:
О, как мрамор – черты!
Второй мистик:
О, в очах – пустота!
Третий мистик:
О, какой чистоты и какой белизны!
Первый мистик:
Подойдет – и мгновенно замрут голоса [1, т. 4, с. 10–11]

Легко прочитывается мелодическая перекличка фраз Мистиков со строками диалога третьей пары влюбленных. Тех и других объединяет и пафосный характер значимого торжественного ожидания.

Он:
<...> О, сегодня вы прекрасней, чем всегда.
<…>О, как пленительны ваши речи! Разгадчица души моей!
<…> О, Вечное Счастье! Вечное Счастье!
Она:
Счастье.
Он (со вздохом облегчения и торжества):
Близок день. На исходе – эта зловещая ночь» [1, т. 4, с. 18–19]

Завершается вторая, разработочная часть пьесы окончательным утверждением невоплощенности рыцаря, апофеозом картонности. «Влюбленный бьет с размаху паяца по голове тяжким деревянным мечом» [1, т. 4, с. 19], в результате чего из головы паяца течет клюквенный сок, показывающий неподлинность, кукольность масочного персонажа.

Третья, собственно репризная часть пьесы представляет собой, подобно репризе музыкального произведения, видоизмененную экспозицию с почти зеркальным отражением сценических модуляций и победным звучанием тех тем, которые преодолели противостоящие им силы и потому доминируют в финале после всех драматических столкновений. В репризе повторяются важные в развитии конфликта пьесы сцены из экспозиции, в которых происходят превращения персонажей, их переходы из мнимого состояния в подлинное, – сцены, оголяющие сущностное

начало. То есть тональные модуляции первой части, показывающие конфликтное соотношение противоречивых составляющих человеческой души, используются в третьей части. Так, в экспозиции картина всеобщего увядания, омертвления Мистиков, в результате которой кажется, что на стульях висят одни только «пустые сюртуки», по сути, полностью повторяется в репризе, но уже с маскарадными персонажами – «Маски, неподвижно прижавшиеся, как бы распятые у стен, кажутся куклами из этнографического музея» [1, т. 4, с. 20]. В том и другом случае впадение в безжизненное состояние утверждает изначальную картонность, безликость действующих лиц – участников «общего упадка». В репризе повторяется и сцена из экспозиции, в которой девушка-Смерть с лицом матовой белизны превращается в красивую девушку – Коломбину, причем ее очеловечиванию в обеих частях способствует Пьеро, верящий в то, что она – его невеста, и в свою любовь к ней. (В третьей части, как и в первой, Пьеро, согласно ремарке Блока, с переполненным «неизреченным» чувством идет навстречу Коломбине). Разница между аналогичными сценами, проведенными в крайних частях пьесы, выявляет основной драматический конфликт живого, цельного и мертвого, одностороннего воплощения личности человека. В первом случае Мистикам все-таки удается вселить сомнения в душу Пьеро, и он в растерянности валится навзничь после прикосновения Арлекина – «лежит без движения», подобно застывшим Мистикам, чем подтверждает свою односторонность. Во втором, репризном, варианте у Пьеро побеждает живое начало, преодолевшее в итоге его кукольность и осуществившее очеловечивание Коломбины. «По мере его приближения черты Ее начинают оживать. Румянец заиграл на матовости щек. Серебряная коса теряется в стелющемся утреннем тумане. На фоне зари, в нише окна, стоит с тихой улыбкой на спокойном лице красивая девушка – Коломбина» [1, т. 4, с. 20]. Победа в финале человеческого над марионеточным у Пьеро подобна доминирующему звучанию одной музыкальной темы, одержавшей верх над другими противоборствующими темами. Финальный монолог Пьеро произносится уже не куклой, а живым героем, повествующим о подлинно трагической судьбе всех троих главных персонажей.

И вот, стою я, бледен лицом,
Но вам надо мной смеяться грешно.
Что делать! Она упала ничком...
Мне очень грустно. А вам смешно? [1, т. 4, с. 21]

После своих последних слов Пьеро, согласно блоковской ремарке, вынимает дудочку и играет мелодию «…о своем бледном лице, о тяжелой жизни и о невесте своей Коломбине» [1, т. 4, с. 21]. Песня дудочки

выявляет музыкальность Пьеро, показывает и доказывает преодоление им картонности. Такое разрешение внутреннего противоречия внешне выражено в противопоставлении Пьеро, Арлекина и Коломбины Мистикам и Автору, заявленном изначально в экспозиции пьесы. Выступления Автора о содержании его «реальнейшей пьесы» в крайних частях «Балаганчика» также, по сути, повторяют друг друга, что создает репризное звучание третьей части и делает Автора однозначно плоским до конца, не тронутым лирической волною противопоставленных ему героев. В отличие от Автора и Мистиков Пьеро осознает трагичность своей судьбы, неспособность своего воплощения, о чем поет его финальная дудочка в противовес немузыкальным Мистикам и Автору. Так разрешается драматическое столкновение двух противоборствующих, подобно сонатным, музыкальных партий: Пьеро, Арлекин, Коломбина – Мистики, Автор, внешне завуалированное, но внутреннее конфликтное противоречие человеческой души, распавшейся на отдельно существующие, разорванные грани.

Таким образом, блоковское представление о музыке как о сущности бытия в драматическом творчестве преломилось в форме, характеризуемой музыкальными критериями – «Балаганчик» выстроен по композиционным канонам музыки. Может быть, именно решение первой драмы Блока соответственно форме музыкального произведения и позволило Ф. Сологубу назвать «Балаганчик» «предсказанием и торжеством нового театра, того, которого еще нет, который будет» [См.: 7]. Последующие блоковские пьесы развивают многое из того, что задано в «Балаганчике».

Тема распада человеческой личности становится одной из основных тем «Незнакомки» (1906) – третьей драмы лирической трилогии. Тематически-смысловой аспект «Незнакомки» определяет и ее композиционный рисунок, аналогично тому, как это было в «Балаганчике». В основе третьей драмы поэта, как и первой, лежит трехчастная музыкальная форма, каждая часть которой именуется у Блока «Видением». Соотношение актов-Видений структурно воплощает идею раздельно существующих половинок единого мира, цельного человеческого характера. Разведение реального и ирреального миров по разным актам позволило создать форму для развития темы распавшейся личности. У Блока, как правило, невоплощенность имеет два лица: земное (приземленное) и высокое (возвышенное). Заданная в «Балаганчике» формула – чувственный земной Арлекин и мечтательный, возвышенный Пьеро – усложняется в «Незнакомке»: каждая из двух составляющих имеет несколько уровней.

Противопоставление житейского и фантастического миров задано самой композицией пьесы – с двумя крайними частями, в которых царит мир реальный, контрастирует средняя часть, воплощающая атмосферу ирреальную. Прозаическая форма Первого и Третьего Видений и стихотворная – Второго усиливает полярность их образных планов. Кроме того, в противовес Первому и Третьему Видениям, разворачивающимся в замкнутом пространстве помещений: Первое – в уличном кабачке, Третье – в гостиной комнате, события Второго Видения происходят на открытом пространстве, место действия – пустынный мост. Контрастное соотношение крайних частей со средней, аналогичное звучание родственных тональностей первого и финального (третьего) актов соответствуют законам построения музыкального произведения в трехчастной форме с репризным финалом. Называя Видениями все составляющие цикла, Блок подчеркивает неоднозначность происходящего – это и сон и явь одновременно. Потому каждый из трех актов, при своей доминирующей принадлежности одной сфере, вмещает в себя и низменный и возвышенный планы.

В Первом Видении, проходящем в атмосфере грубого кабака, общее полифоническое построение картины включает в себя «высокий» голос Поэта, звучащий контрапунктом ко всему трактирному хору. Каждый «разговор в компании» подобен отдельной самостоятельной музыкальной партии, ведущей свою мелодическую тему и развивающейся параллельно другим партиям. За каждым столиком разворачивается свой сюжет, участвуют свои действующие лица. При тематической самостоятельности партий вся партитура Первого Видения имеет общий характер, раскрывающий низменные пласты человеческого существа. После блоковской ремарки «Разговор в одной компании» действующие лица, сидящие за первым столиком: Один, Другой и Третий, ведут грубый диалог: «Да врешь ты!.. Да вот поди ж ты… Я тебе…» [1, т. 4. с. 73]. Верлэн тупо повторяет одну мысль: «Каждому свое <…> И каждому – свое беспокойство» [1, т. 4, с. 76]. Гауптман пошло отзывается о женщине, ожидающей его за дверью: «Шлюха она, ну и пусть шляется!» [1, т. 4, с. 80]. Консонирующую гармонию единства нарушает лишь тема Поэта, вносящего в обытовленный мир струю лирики. Поэт: «Вечная сказка. Это – Она – Мироправительница. Она держит жезл и повелевает миром. Все мы очарованы Ею» [1, т. 4, с. 78]. Мелодические горизонтали полифонической структуры первой части объединены одним общим настроением – все персонажи охвачены чувством тоски по другой жизни. Наиболее рельефно жажду иной действительности воплощает Семинарист, рассказываю-

щий о девушке, которая танцевала как «небесное создание», и мечтающий унести ее «от нескромных взоров», где бы она «плясала… на белом снегу… как птица, летала бы. И… сам полетел бы за ней, над белыми снегами…» [1, т. 4, с. 74].

Блоковская идея расщепленности нашла свое преломление и в образе Семинариста, представляющего собой одну из граней распавшейся человеческой души. Невоплощенность Семинариста заключается в том же, в чем и невоплощенность Поэта, – они оба лишь мечтатели, тоскующие по иной жизни, но первый, в отличие от второго, персонаж бытового мира. Поэт же – представитель высшей реальности, но он так же не способен воплотить мечту, и он так же односторонен. В этом смысле знаменательны слова Семинариста: «Вот, не поймал… опять не поймал… но и вам, черти, не поймать, если уж мне не поймать…» [1, т. 4, с. 79]. В многоголосной картине Первого Видения все параллельно развивающиеся партии имеют общее свойство: герои, их определяющие, не цельны как личности, причем и те, кто относится к низшей реальности, и Поэт, относящийся к высшей. Таким образом, невоплощенность становится категорией вселенской, распространяемой на разные пласты бытия.

Всеобъемлющий масштаб проблемы личностной раздробленности выявляется музыкальностью структуры произведения в целом. Трехчастная музыкальная форма, предполагающая образное, тональное, ритмическое противопоставление средней части двум обрамляющим ее частям, в «Незнакомке» выражена как контрастное соотношение реального мира, царящего в Первом и Третьем Видениях, и мира фантазии, характеризующего середину. Второе Видение, воплощающее мир ирреальный и контрастно располагающееся между двумя «земными» Видениями, также несет тему разорванности цельной натуры, связывая тем самым в единое целое все три части пьесы. Тематическое единство – с одной стороны, образная контрастность центральной части соседним, с другой, переносят проблему односторонности с уровня бытового на уровень широких бытийных пластов: и реальный и фантастический миры неспособны создать воплощенную личность. Музыкальная форма адекватно воспроизводит философскую значимость драматического конфликта.

После прозаической, грубой речи пьяных компаний в Первом Видении резким контрастом звучит начало Второго Видения, с его стихотворным лирическим текстом, новыми действующими лицами (кроме Поэта) и иной, фантастической атмосферой. Тема разорванности души получает свое основное развитие именно во Втором действии, в котором появляется Незнакомка и происходит ее встреча с Поэтом, Голубым и Госпо-

дином в котелке. Подобно Пьеро и Арлекину, Голубой и Господин представляют собой половинки одного целостного характера. Односторонность последних проявляется в отношении к Незнакомке, аналогичном отношению к Коломбине первой пары – из «Балаганчика». Голубой, как и Пьеро, – возвышенный мечтатель, Господин, как и Арлекин, – воплощение низменной чувственности. Первый ничего не может предложить Незнакомке, кроме высоких слов: «Только о тайнах знаю слова, / Только торжественны речи мои. <…> Кровь молчалива моя» [1, т. 4, с. 86–87]; второй – только плотскую любовь: «Хотел бы знать, почему / Не могу я тебя обнять?» [1, т. 4, с. 89]. Идея личностной невоплощенности, лежащая в основе сюжета пьесы, и определяет ее структуру. При том, что все персонажи являются олицетворениями отдельных граней человеческого характера, действующие лица каждой части имеют свои общие особенности: в Первом Видении доминируют «половинки» низшей реальности, во Второй – высшей, что и определяет контрастное звучание частей. Среди всех грубых лиц первого действия исключениями являются Поэт и его аналог Семинарист как мечтатели. Во Втором действии – пропорция обратная: среди ликов ирреальных возникает воплощение плотского – Господин в котелке. Такое прямо противопоставленное соотношение частей пьесы определяет ее музыкальное построение.

Согласно законам музыкальной композиции, финальная часть трехчастной формы должна быть репризной. Третья часть блоковской драмы соответствует этому правилу – последнее Видение в пьесе оказывается видоизмененным Первым Видением, то есть настоящей музыкальной репризой. О перекличке крайних актов «Незнакомки» писали исследователи драматургического творчества Блока, называя сходство Третьего Видения с Первым зеркальным отражением [8]. Не используя музыкальный термин «реприза», исследователи употребляют определение «зеркальность», по сути, адекватное музыкальному понятию. Репризное звучание Третьей части обусловлено возвратом в атмосферу быта Первой части – действие происходит в гостиной комнате. Аналогично Первому акту, Третий строится по тому же принципу полифонической структуры: диалоги присутствующих в салоне представляют собой несколько отдельных, самостоятельных линий, которые действительно с зеркальной точностью повторяют разговоры пьяных компаний, проходивших в трактире за столиками. Действующие лица салона почти дублируют фразы, произнесенные персонажами кабачка. Повторяется и последовательность тематических линий многоголосия в первой и последней частях. К примеру, одна из ситуаций Первого Видения:

Девушка: Тебе нешто жалко?
Мужчина: Пей, да помалкивай.
Молчат. Пьют. Вбегает молодой человек и радостно бросается к Гауптману.
Молодой человек: Костя, друг, она у дверей дожидает!..»
[1, т. 4, с. 75].

Проведение этих голосов в репризе:

Дама: Тебе жалко, что ли?
Рыжий господин (неожиданно угрюмо): Пей, да помалкивай.
Молчат. Пьют. Вбегает молодой человек и радостно бросается к другому.
В последнем легко узнать того, кто увел Незнакомку.
Молодой человек: Костя, друг, да она у дверей дожида…»
[1, т. 4, с. 87–98].

Подобно репризе музыкального произведения, Третье действие блоковской «Незнакомки» возвращает структурный принцип полифонического контрапункта, систему образов и содержательно-смысловой план Первого действия. («Кто-то (особенно громко): Да и вам не поймать! Да и вам не поймать!)» [1, т. 4, с. 100]. Невоплощенными оказываются все участники «видений», о чем и говорит фраза «не поймать», причем не поймать никому, в том числе Поэту. Он ищет Незнакомку во Второй части, но в Третьей, встретив ее на салонном приеме, не узнает. Потому Незнакомка исчезает так же, как пропадает Коломбина, превратившись в картонную куклу. Мечта не может стать реальностью по причине односторонности человеческой натуры.

Тематическая общность блоковских «Балаганчика» и «Незнакомки» определила и единство структурное. В обеих драмах музыкальная форма является средством выражения содержательной стороны произведений: через композицию, контрастное соотношение частей, полифоническую тесситуру текста Блок выявляет главный смысл и основной конфликт драмы в целом. Музыка как форма оказывается наиболее адекватным способом проявления блоковского драматизма.

Заказ Блоку написать либретто для балетного спектакля, впоследствии – оперного, представляется закономерным. В результате этого замысла Блок пишет драму «Роза и Крест» (1913), в которой музыка мира выявляется и как формообразующий элемент, и как тематическая основа произведения. Музыкальные жанры, в которых изначально планировалось создание «Розы и Креста», во многом определили структурные особенности пьесы. Уже в процессе написания драматического текста Блок продолжал называть свое сочинение оперой. Исследователи блоковского

творчества отмечали сходство поэтических текстов пьесы Блока и музыкальной драмы Вагнера «Тристан и Изольда». «…“Роза и Крест”… первоначально была задумана как опера и сохранила от этой жанровой формы вставные строфические песни, а также свободные ритмы стихотворных монологов и диалогов, столь характерные для музыкальной драмы Вагнера» [9, с. 18]. Блоковскую пьесу на сюжет из рыцарского Средневековья и вагнеровскую оперу сближает не только ритмика текстов, но и использование приема лейтмотивов, активно применяемого Вагнером в своем музыкальном творчестве. «Аллегоризм сюжета Блок предлагал понимать “музыкально”, как соотношение поэтических лейтмотивов, – отсюда рядом с формулой “*Мой* Шекспир” появляется формула “*Мой* Вагнер”» [8, с. 590]. Одним из главных лейтмотивов пьесы является голос океана, он же – голос стихии. Определяющее влияние Вагнера на создание музыкально-поэтического текста драмы Блока сам поэт подтверждает в своих Дневниках: «Под напевами Вагнера переложил последнюю сцену в стихи» [1, т. 7, с. 208]. О воплощении мирового оркестра в «Розе и Кресте», о соотнесении «музыки мира» с человеческим голосом и о принципе лейтмотивного построения драмы существует отдельное исследование Светланы Васильевой «Поэтическая симфония Александра Блока» [10], в котором автор увязывает содержательно-смысловое значение «музыкальной стихии» и композиционные особенности пьесы.

Стихия музыкального является тематической основой в пьесе «Песня Судьбы», имеющей три редакции (первые две – 1908 г., третья – 1919 г.). Героиня пьесы Фаина оказывается олицетворением этой свободной, безудержной стихии, ее «живым воплощением» (выражение Вл. Орлова). Музыкальная природа стихии подчеркивается самим заглавием драмы.

Выстраивание драматического произведения по музыкальным законам давало возможность оперировать не только явлениями предметного мира, но и категориями, связанными со всеобъемлющими понятиями стихии, мировой воли. Использование музыкальных параметров становилось возможным в области поэтической драматургии, к которой относятся пьесы Блока. Законы поэтического театра оказались родственными законам музыкальным. Драматургия Блока глубоко вобрала в себя природу музыкального произведения. Музыкальность драматурга, равно как и музыкальность поэта, как правило, имеет свои источники. Для Блока эти истоки лежат в музыке Вагнера и эстетике Ницше. О воздействии оперного искусства немецкого композитора на творчество русского поэта исследователи писали много. Ритмическое построение стиха, его оркестровка в финальном монологе Бертрана («Роза и Крест») позволяют говорить о близости с текстом Вагнера – музыкальном и поэтическом.

Чу! Трубы!..
Из рокота волн
Рожденные трубы
Громче, все громче зовут!
<…>
Чу, в торжественный голос труб
Врывается шелест…
Нет, опять тишина…
Больше ничем не нарушен покой.
Боже, твою тишину громовую
Явственно слышит
Бедный твой раб! [1, т. 4, с. 243–245].

Музыкальная структурно-содержательная организация драматического произведения в целом является, по сути, реализацией ницшевской идеи музыкально-театрального синтеза, предполагающего рождение драмы из музыкального ядра, а следовательно, ее подчинение музыкальным законам.

Влияние ницшевской театральной философии на Блока бесспорно – вольное оно или невольное. Фраза матери поэта А. А. Бекетовой о том, «что другого, кроме Ницше, не стоит и читать» [Цит. по: 11, с. 581], при всей ее гиперболичности вполне закономерна – она определяет не только атмосферу блоковского творения, но и эпоху всеобъемлющего ницшевского воздействия. Блок, признававший творчество Вагнера за образец, в своем драматическом искусстве реализует музыкально-синтетическую концепцию Ницше.

Итак, драматургия, так же как эстетика и театр рубежа XIX–XX веков, вбирает в себя идеи музыкальной сущности искусства. Изначальной музыкальной содержательности драма находит соответствующую форму. Возникают драматургические произведения, несущие в себе черты музыкальных структур. У драматургов разных национальных и художественных традиций сочинения для театра имеют общие свойства, по природе своей музыкальные. Драма Блока выстраивается по законам музыкальной композиции. Выражение драматического произведения в музыкальной форме является, по сути, реализацией музыкально-синтетической идеи, поскольку синтез, в собственном его значении, предполагает воплощение музыкального импульса в пластических образах, в частности в драме.

Список литературы и примечания

1. Блок А. А. Крушение гуманизма // Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. – М.; Л., 1962. – Т. 6. – С. 109. Далее при ссылке на произведения Блока в скобках указывается номер тома и страница.

2. Игорь Глебов (Асафьев Б. В.) Видение мира в духе музыки. (Поэзия А. Блока) // Блок и музыка.: сб. ст. – Л.; М., 1972.
3. Родина Т. М. А. Блок и русский театр начала XX века. – М., 1972.
4. Федоров А. В. Театр А. Блока и драматургия его времени. – Л., 1972.
5. Громов П. П. А. Блок, его предшественники и современники. – Л., 1986.
6. В книге Н. А. Таршис «Музыка спектакля» (Л., 1978) автор говорит о конфликтном сопряжении музыки М. Кузмина в «Балаганчике» с собственно сценическим действием.
7. См.: ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 411, л. 3.
8. Громов П. П. Поэтический театр Блока // Громов П. П. А. Блок, его предшественники и современники. – С. 563.; Родина Т. М. Указ. соч. С. 158.
9. Жирмунский В. М. Драма Александра Блока «Роза и Крест» // Литературные источники. – Л., 1964.
10. Васильева С. Поэтическая симфония Александра Блока // Театр. – 1974. – № 1. – С. 55–61.
11. Бекетова М. А. Воспоминания об Александре Блоке. – М., 1990.

И. Г. Умнова
Кемерово

К ПРОБЛЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА В КОНТЕКСТЕ ЕГО ПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ

Взаимосвязь двух сущностных для музыкального искусства понятий «литература» и «композитор» всегда отличалась неоднозначностью. Известное выражение мастера большого русского романа Льва Толстого «Музыка есть стенография чувств» вовсе не подразумевает прямого тождества композиторского и писательского творчества, а также не возводит литературный дар композитора в ранг обязательного. Однако оплодотворяющая функция поэзии и прозы во многих музыкальных жанрах фундаментальна: композитор обращается к стихотворным и прозаическим сочинениям при создании камерно-вокальных миниатюр и хоровых фресок, музыкально-драматических полотен и программно-оркестровых концепций. Возможно, что литературное слово, шире – художественное, а также инициируемые им ассоциации становятся импульсом к появлению невербального музыкального сочинения – симфонии, сонаты, квартета.

Литературное слово способно не только вдохновить. Оно же порой оказывается и смертельно разящим. Факты проявления губительной силы музыкально-критических (а порой критиканских) статей, заметок и отзывов в прессе по отношению к музыкальному творчеству композиторов известны давно. В России резко возросшая в прошлом столетии особая социальная направленность партийных постановлений и резолюций, «принципиальных и беспристрастных» рецензий в средствах массовой информации во многом ограничила эволюцию художественных процессов. Скрытый или явный конфликт с официальными инстанциями, управляющими музыкой, выражался также в замалчивании произведений, в запрете их исполнения. Хрестоматийными примерами стали драматичные страницы в творческих судьбах Н. Мясковского и С. Прокофьева, Д. Шостаковича и В. Шебалина... Не составляют исключения и примеры из биографий наших современников: А. Шнитке и А. Караманова, Н. Каретникова и А. Кнайфеля, В. Екимовского и А. Вустина… Ограничимся в приведении имен, но подчеркнем, что своеобразный «конфликт» между творчеством композитора и литературно-критическими произведениями искусствоведов становится ныне распространенным явлением.

В данной статье в центре внимания окажутся не столько выше обозначенные, сколько некоторые иные аспекты проблемы «литература – композитор». Попытка осмысления значения композиторского слова, шире – литературного наследия композитора для его поэтической системы будет предпринята через конкретизацию явления «литературное творчество композиторов», которое масштабно представлено в многовековой истории. Выявляя инициирующие его причины, выскажем предположение, что главным импульсом для письменного или устного композиторского высказывания является не «бессловесность» музыкального искусства, а стремление интерпретировать музыку художественным словом. В то же время не вызывает сомнений, что композитору размышлять о высоких идеалах, судьбах мира, говорить о сложнейших человеческих характерах естественнее и органичнее на языке музыкального искусства. «Музыка не требует перевода, ее язык может быть воспринят каждым человеком», – эту мысль высказал на страницах «Ленинградской правды» в 1991 году крупнейший деятель современной культуры, автор оперы «Мастер и Маргарита» Сергей Слонимский.

Бесспорность афоризма об универсальности выразительных средств невербального искусства, которые используют в своей практике композиторы, парадоксально корреспондирует с их огромным вербальным

наследием – мемуарами, очерками, летописями, диалогами, написанными самими творцами музыки. Думается, что и многочисленные литературные опыты, узаконенные в праве на существование среди всего написанного о музыке в XIX веке, а также личные мысли и идеи композиторов XX века, зафиксированные с помощью слова, наконец, еще только ожидающие своей судьбы литературные публикации художников в веке XXI, позволяют говорить об особой литературно-музыкальной сфере. К ней также могут быть отнесены образцы устного и письменного комментирования собственного композиторского творчества, распространенные в произведениях «московских криптофонистов» – С. Невраева, И. Юсуповой, И. Соколова и других.

Обозревая разнообразные модусы композиторского слова о музыке, А. Соколов отмечает их некую близость авторскому исполнению. По мнению исследователя, композиторское слово «…приоткрывает завесу над самым таинственным в искусстве – над авторским замыслом, никоим образом, естественно, его при этом не исчерпывая. Порой композитор с готовностью демонстрирует свои идеи и способы их воплощения. <…> В иных же случаях композитор лишь намекает на правильное направление мысли, приглашая читателя к самостоятельным умозаключениям» [1, с. 9].

Напомним, что литературное наследие композиторов, будучи особой, вербализованной областью творчества, имеет многовековую историю и представлено различными жанрами. Это, в первую очередь, различного рода документальные источники: *дневники, письма, записные книжки, черновые тетради, ремарки в нотных автографах и др.* В них фиксируются события из жизни композиторов, показывается обстановка того времени. Многие документальные материалы позволяют судить об эволюции или устойчивости художественных принципов мастера, дают возможность проследить за тем, как рождалась та или иная идея, замысел композитора. Специфическому изучению документальных материалов отведена такая отрасль музыкознания, как источниковедение. Порой исследователю требуется «расшифровать» литературный документ: перевести скоропись в обычный текст, восполнить отсутствующие слова. Назовем в качестве примеров известные письма В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена на языке оригиналов, а также переведенные на русский язык.

Наиболее широкое освещение в исследованиях ученых получило *эпистолярное наследие* композиторов-романтиков, а также музыкантов XX века. Например, литературную одаренность творцов фиксируют изданные спустя десятилетия письма М. А. Балакирева к В. В. Стасову, П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк, М. П. Мусоргского к А. А. Голени-

щеву-Кутузову и других, эпистолярное наследие Р. Шумана и Ф. Листа, С. Рахманинова и Ф. Шаляпина, С. Прокофьева и Н. Мясковского, Д. Шостаковича и И. Гликмана… Подобного рода рукописи представляют огромный интерес и для исполнителей, и для почитателей творчества, поскольку позволяют осуществить художественную реконструкцию эпохи, понять личность композитора, обнаружить интересные комбинации, связи с собственно музыкальным наследием, при этом за частностями становится видным целое.

Отметим, что одна из вершин в развитии литературной деятельности композиторов связана с романтическим периодом эволюции искусства в XIX веке. Это не случайно, так как многообразие индивидуальных композиторских стилей того времени обусловило появление большого числа *критических статей*. В них творцы защищали и обосновывали свои новаторские установки, разъясняли и пропагандировали наряду с собственными произведениями творчество коллег. *Музыкально-литературные сочинения* Р. Шумана и критические статьи Г. Берлиоза, *фельетоны* П. Чайковского и *рецензии* Ц. Кюи, а также адресованные широкой публике «немузыкальные опусы» Р. Вагнера и Г. Вольфа, Э. Грига и К. Дебюсси, многих других не только узаконили композиторское слово, но и сделали его подчас предпочтительным в сравнении с работами музыковедов. В качестве доказательства приведем мнение М. Н. Каткова, высказанное Г. Ларошу о *рецензиях и заметках* П. И. Чайковского: «Вот как прекрасно пишут сами музыканты о своем искусстве!» [2, с. II]. Сам же Г. Ларош в предисловии к опубликованному в 1898 г. отдельному сборнику критических работ П. И. Чайковского говорит: «Сочетание композиторской деятельности с музыкально-критической, довольно редкое в прежнее время, в XIX столетии не составляет аномалий. Шуман, Берлиоз, Франц Лист, у нас Серов и Ц. А. Кюи выдавались любовью к музыкальному фельетону, энергией пропаганды, а отчасти и даже литературным талантом» [2, с. XII].

Во многом объяснение «неаномального» явления может быть связано и с получившими широкое распространение в композиторском творчестве идеями программности, обоснованной и защищенной в статьях Ф. Листа и Р. Шумана, Г. Берлиоза и К. Дебюсси. Имеется в виду наличие авторского комментария или, по известному выражению Ф. Листа, изложенного доступным языком предисловия к инструментальным произведениям. Не столько заглавия частей, сколько *литературное романтическое предуведомление* для адекватного восприятия данного сочинения публикой характеризовало талант композитора в области искусства слова. К подобным экспериментам можно отнести и создание *стихотворных текстов к песням и романсам, написание оперных либретто.*

Отметим и свойственную романтизму исповедальность, которая актуализировала в музыкально-литературном творчестве композиторов письма, *эссе* и дневники наряду с жанрами критической статьи и рецензии. Некоторые дневники в качестве жизнеописания могут быть предназначены для прочтения только узким кругом людей – таковы, например, «Записки» М. Глинки. Другие изначально могут быть адресованы широкой публике, следовательно, предполагают публикацию и дальнейшее отношение к ним как к литературному произведению. В качестве примеров назовем «Мемуары» Г. Берлиоза, «Летопись моей жизни» Н. А. Римского-Корсакова, а в следующем веке – «Хронику моей жизни» И. Ф. Стравинского.

В XX веке фактов обращения композиторов к словотворчеству становится еще больше. В каждом конкретном случае музыкально-литературная деятельность оказывается инициированной различными причинами. Расширяется поле деятельности творца: помимо собственно сочинения музыки, композитор занимается педагогической или изыскательской, общественной или пропагандистской работой. Распространена ситуация совмещения различных видов литературно-музыкальной деятельности, что предполагает написание не только статей и рецензий, но и монографий, докладов и тезисов выступлений, методических работ и т. д. Развивая романтические традиции, композиторы охотно делятся с читателями своими мыслями о времени, искусстве, коллегах. Часто повествование преднамеренно ведется от первого лица, что не было нормой в XIX веке.

Общей же, вероятно, можно назвать и тенденцию к рационализации композиторского процесса, которая обнаруживает себя в особенностях работы с эскизами сочинений, в приемах самоорганизации, в неких «самозаданиях». Так, созданный в педагогических целях капитальный труд Н. А. Римского-Корсакова «Основы оркестровки» воспринимается и подтверждением собственных творческих идей, так как композитор иллюстрирует различные способы аранжировки исключительно примерами из своих сочинений. Со второй трети прошлого столетия особенно распространенной становится ситуация, когда в рамках индивидуальной стилевой системы музыкально-практическая деятельность композитора корреспондирует с собственными теоретически обоснованными приемами и даже целыми системами. В качестве примеров назовем труды А. Шенберга, а также К. Орфа, укажем на десять опубликованных томов «Текстов» К. Штокхаузена.

В этом отношении показательны литературные опусы Э. Денисова (имеется в виду его книга «Современная музыка и проблемы эволюции

композиторской техники») и А. Шнитке (статьи «Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского», «Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Шостаковича», «Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского», «Особенности оркестрового голосоведения Прокофьева»). Они словно раскрывают двери в мастерские композиторов, как бы «рассекречивая» их методы и приемы работы с музыкальным материалом. Читателю предлагается на самом деле теоретическое обоснование собственного композиторского стиля, логическое аргументирование своих музыкальных пристрастий или своеобразные автоанализы. И Денисов и Шнитке в своих литературных опусах выступают прежде всего музыкантами-исследователями, соединяющими одновременно теоретическое музыкознание и композиторские принципы творчества в «авторском произведении-исследовании». Здесь налицо научный метод, отражающийся в аргументации критических суждений.

Музыковед Г. Григорьева, характеризуя А. Шнитке как теоретика и критика, приводит его высказывание: «Мои статьи – это, прежде всего, результат ранее накопившихся тех или иных соображений по поводу инструментовки, но, кроме того, их появление связано было и с необходимостью выполнения определенных методических работ на кафедре. Когда я писал эти статьи, а они в основном посвящены инструментальной гетерофонии, функциональности, моя музыка (1962–1968 годы) была в основе серийная или полисерийная и отличалась четкой фактурой и четкой инструментовкой с предельной продуманностью функционального значения каждого тембра, всего тембрового развития. Выбор же названных композиторов был связан с моим желанием разобраться, почему у них такое, как мне казалось вначале, “неаккуратное”, “нечеткое” голосоведение, как оно сделано, как устроено. Почему, например, какая-то линия вдруг расщепляется на два голоса, на три. Точно так же непонятна была, скажем, логика Стравинского – ни гармоническая, ни тематическая. И только потом я понял, что такая логика есть, но она не прямолинейная, не нормативная» [1, с. 9].

Обратим внимание и на то обстоятельство, что причиной написания музыкально-критической, теоретической работы могут стать задачи, решаемые современным композитором в педагогических и методических целях. Так, заказанный И. Стравинскому курс лекций в дальнейшем стал основой книги «Музыкальная поэтика», в которой композитор определил художественные и эстетико-философские магистрали своего творчества.

В качестве еще одной причины, способствующей активизации литературной деятельности творцов, думается, можно назвать и стремительное развитие такой области музыковедения, как публицистическая критика. Возможно, прояснит неоднозначность ситуации, характеризующейся масштабным ростом количества статей и рецензий, следующее размышление Б. Асафьева: «Как научиться писать о музыке, чтобы слово о музыкальных произведениях было сотворческим и нужным, чтобы обойтись без технологии и технического анализа, ничего не говорящего неспециалистам, а для профессионалов – излишнего (технику они сами знают!), чтобы не заблудиться между "резонерством по поводу" или навязыванием музыке "картинности", иллюзорной видимости?» [3, с. 26]. В нашей интерпретации приведенной цитаты речь может идти о чувстве досады и неудовлетворенности композитора, вызванном публикацией некомпетентного или недобросовестного музыковеда-критика. Думается, что ответная реакция – стремление «расставить все точки над i» в оценке своего творчества – побуждает композиторов взяться за перо.

Известно, например, что С. Прокофьев считал необходимым фиксировать в «Автобиографии» и дневниках собственное жизнеописание, а также намеренно отстранено, по возможности объективно высказываться и о своих произведениях. Подчеркнутая невозмутимость и одновременно детальная описательность присутствуют в прокофьевских размышлениях о творчестве современников. О личных художественных замыслах, их музыкальной реализации высказывался и И. Стравинский. Как отмечает С. Савенко о причинах появления «Хроники моей жизни», согласно свидетельству самого композитора, «…важным стимулом к ее созданию было стремление исправить многочисленные ошибки и искажения опубликованных ранее интервью» [4, с. 267]. Собственные эстетические установки в непринужденной беседе с журналистом Б. Гавоти излагает А. Онеггер. Зафиксировать их в книге «Я – композитор» помогало, как известно, понимание друг друга с полуслова. К жанру доверительного интервью можно отнести и «Беседы с А. Шнитке». Записанные А. Ивашкиным, они предстают развернутым монологом с редкими, порой что-то уточняющими репликами собеседника.

Но не только противостояние необъективной критике обнаруживается в публикациях композиторов. Многих композиторов к сотрудничеству с редакциями журналов подвигало стремление через анализ произведений коллег найти подтверждение своим собственным замыслам, а также желание высказать свое творческое credo в словесной форме. Так, внешним импульсом к началу публицистической деятельности П. И. Чайковского в качестве обозревателя музыкальной жизни Москвы

в газетах «Современная летопись» и «Русские ведомости» стала необходимость заменить уехавшего в Петербург Г. Ларош. Однако подлинными причинами, по нашему мнению, являлся пристрастный интерес автора «Пиковой дамы» и Шестой симфонии к задачам оперного и инструментального искусства, проблемам исполнительства.

Говоря о музыкально-критической деятельности С. Прокофьева и Н. Мясковского, напомним, что они были специально приглашены к сотрудничеству в журнал «Музыка» его редактором В. Держановским. Пропагандируя в своих статьях музыку современников, С. Прокофьев и Н Мясковский по количеству публикаций, естественно, уступали первенство музыковедам. Например, на протяжении одного периода С. Прокофьевым было опубликовано восемь, Н. Мясковским – четырнадцать работ, а Б. Асафьевым – семьдесят пять. Однако не количество рецензий определяло интерес к ним читателей. Привлекало, безусловно, мнение творческой, неординарной личности. В то же время отметим и другое: публицистическая деятельность не стала равновеликой в сравнении с музыкальным сочинительством, но присущий статьям авторский взгляд, остроумность, оригинальность, а также самобытность композиторских заметок всегда высоко ценились современниками.

Своеобразной ответной реакцией на бурное развитие музыковедческой деятельности в XX веке, возможно, стала и «смена ориентиров» в литературном творчестве композиторов. Об этом пишет В. Варунц в исследовании «Публицистика И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева»: «…в XX веке, в сравнении с предыдущими, изменились основные публицистические жанры, к которым обращались в своей литературной деятельности композиторы. В XIX веке ими, безусловно, были рецензия и критическая статья, которые в разной степени превалировали у разных композиторов. <…> В XX веке… интервью с композитором почти полностью отодвинуло на второй план все иные виды публицистики. <…> …у композитора появилась возможность сказать веское слово не о ком-то, а о себе» [5, с. 8–9]. Отметим эту особенность интервью, позволяющую в разговоре, живом общении коснуться очень личных композиторских пристрастий, субъективных проблем, вопросов, касающихся не только творчества и профессионализма.

Жанр интервью, считавшийся в начале прошлого века «модным», не теряет своей актуальности и в XXI веке. Будучи порождением массовой культуры, этот литературно-публицистический жанр, с одной стороны, ориентирован на многочисленную аудиторию, с другой – привлекает доверительностью тона. Важно и то, что жанр предполагает особый стиль высказываний: демократичный, порой раскованный, с использованием

разговорной речи. Композитор в интервью является собеседником, часто отвечая на вопросы инициатора разговора – журналиста. В дальнейшем при публикации многие высказываемые композитором мысли и идеи оказываются «зависимыми» не только от журналиста, но и редактора, иногда цензуры. Поэтому отношение к интервью у музыкантов, как известно, было разным. Так, И. Стравинский и С. Прокофьев проявляли к нему интерес, несмотря на возможную недобросовестность интервьюеров. Высказываний в прессе избегал Н. Мясковский. Д. Шостакович предпочитал в беседе употреблять официальные, стандартные фразы. Исповедальность характерна для интервью А. Шнитке, содержание их информативно и ассоциативно насыщено. Назовем и А. Онеггера, предпочитавшего жанр беседы перед радиомикрофоном. Его выступлениям была свойственна социальная заостренность.

Востребован в XX веке оказался еще один жанр, фиксирующий композиторское слово. Речь идет о текстах докладов, отчетов, высказываний на пленумах, обсуждениях и т. п. Близкий ораторскому выступлению, этот жанр, в отличие от интервью, может отражать сферу сугубо профессиональных интересов либо интересов общественных. Поэтому композиторское слово оказывается конкретным по смыслу, насыщенным терминами, специфическими выражениями, порой стандартными фразами и даже штампами. В качестве примеров укажем на фигурирующие в программах конференций и симпозиумов имена А. Шенберга и Б. Бартока, А. Хачатуряна и А. Эшпая. Как наиболее значительный назовем известный доклад А. Шнитке «Полистилистические тенденции в современной музыке» на конгрессе ММС в 1971 году, который необычной терминологией активизировал деятельность музыковедов по этой проблеме. Противоположными в стилевом отношении предстают выступления Д. Шостаковича, опирающиеся на установленные речевые обороты, не оставляющие места для двусмысленности понимания. Причины такого «заформализованного» языка известны.

Завершая краткий обзор, отметим, что особое место в литературном наследии композиторов занимают сочинения, использующие в большей степени язык художественной литературы. «Язык художественной литературы – это особое явление. Его главная отличительная черта состоит в том, что он несет в себе большую эстетическую нагрузку» [6, с. 13]. Как известно, в произведениях художественной литературы вся организация языковых средств подчинена не просто передаче содержания, а передаче художественными средствами. Именно слово в языке художественной речи выполняет номинативно-изобразительную функцию, через него стиль автора обнаруживает свою эмоциональность, экспрессивность,

содержательную многоплановость. Думается, что к произведениям, опирающимся на систему литературных языковых средств, можно отнести широко популярные в XIX веке сочинения Р. Шумана, а именно его диалоги и поэтические зарисовки, афоризмы. В камерно-вокальном творчестве известны написанные на собственные стихотворные строки романсы А. Бородина, П. Чайковского, других композиторов. Тексты вокального цикла «Детская» и нескольких песен М. Мусоргского предстают монологами и диалогами с разнообразным, ярко характерным словарным составом. Напомним и о других литературных опытах: «Рассказиках» С. Прокофьева, написанных композитором в 1917–1919 годах; в жанре памфлета написано сочинение А. Онеггера «Заклинания ретроградов». Укажем на многочисленные книги-воспоминания, появившиеся в конце XX века: «Минувшее» Л. Пригожина, «О времени, о музыке и музыкантах, о себе» Т. Хренникова, других композиторов. А также на оригинальную книгу-эссе С. Слонимского «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе».

Предпринятый краткий обзор наиболее распространенных литературных жанров, привлекающих внимание композиторов, позволяет охарактеризовать общее явление – словесное творчество мастеров невербального вида искусства. Литературное слово композиторов и в предшествующие века, и в XX веке оказывается обращенным как к коллегам, профессионалам, заинтересованной публике, так и к самой широкой аудитории. Во многом словотворчество композиторов близко писательскому конструированию текстов. Отличие же композиторского литературного творчества от писательского, вероятно, заключается в его некой «вторичности»: оно не самоценно, оно лишь посредник между музыкально-семантической системой композитора и слушателем.

Таким образом, суммируя вышесказанное, конкретизируем понятие **«литературное творчество композиторов»**, объединяющее разножанровые явления. Это **зафиксированные с помощью письменной или устной речи в соответствии с функциональными стилями языка мысли композитора в текстах литературных жанров: дневник, письма, записки, статьи, заметки, интервью, доклад, рассказ, биографическая повесть, эссе, афоризмы и другие**. Кроме того, следует выделить еще один жанр литературного творчества композиторов, носящий название «программа музыкального сочинения» (например, «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза, «Картинки с выставки» М. Мусоргского), а также указать на самостоятельно сочиненные либо переработанные для музыкальных произведений тексты литературных первоисточников (например, либретто оперы «Хованщина» М. Мусоргского, оперы «Игрок»

С. Прокофьева). Являясь специфическими образцами, эти два жанра обнаруживают прямую зависимость от музыкального произведения, тогда как другие жанры литературного творчества композиторов зависят от музыкального опосредованно. Поэтому **к литературному творчеству композиторов должны быть отнесены также их собственные тексты вокальных произведений, либретто опер, балетов.**

Выбирая тот или иной литературный жанр в зависимости от обстоятельств, композиторы используют разностилевой речевой репертуар, играют различные речевые роли. Имеется в виду обращение к разговорно-обиходному, официально-деловому, газетно-публицистическому, художественному, научному стилю речи. Так, например, в дневниках и записках тексты отличаются преобладанием письменной разговорной речи. В сравнении с ними тексты статей и рецензий, часто научного характера, немыслимы без специальной терминологии, строгой логичности изложения. Важно учитывать и то, что письменная речь предоставляет пишущему возможность обдумывать части текста, перестраивать предложения, заменять слова. Устная же речь функционирует непосредственно при общении, может быть спонтанной, литературной, разговорной, ее важной особенностью является неподготовленность.

Обратим внимание на тот факт, что потребность вести дневник или фиксировать замыслы, желание написать статью или рецензию, необходимость выступить с докладом или ответить на вопросы предполагают обращение композиторов к речи (письменной или устной).

Думается, что композиторы, в своем художественном мире прибегая к помощи жанров рассказа, стихотворения, статьи, интервью и т. д., могут до конца не осознавать и не придавать особого значения нормам и правилам, на которые опирается литературное творчество писателей. Ведь они в первую очередь, вероятно, стремятся изложить собственную мысль, подбирая адекватные слова. Создание же яркого, выразительного и образного литературного текста, скорее всего, не столь важно для композиторов. Однако не вызывает сомнения, что литературное творчество композиторов, как своеобычная часть музыкального мира творца, как специфическая грань поэтической системы, требует пристального и специализированного изучения. Во многом такому анализу в последние десятилетия способствует плодотворное использование в музыковедении методов литературоведения.

Известно, что научная традиция учения о художественном слове основана на «…вековом фундаменте логики, лингвистики и грамматики, то есть на богато разработанном учении о словесном значении, о словесном знаке и их отношении друг к другу…» [7, с. 32]. Изучение поэтики в

теории литературы предполагает анализ и систематизацию средств (звуковых, языковых, образных, композиционных), а также изучение их взаимодействия при создании «образа мира» и «образа автора» в литературных сочинениях писателей. Композиторская поэтика выступает совокупностью художественных средств, используемых творцом. Исследование образцов литературного творчества композитора должно вестись в контексте его индивидуальной стилевой системы, на основе совмещения музыковедческого, литературоведческого и лингвистического подходов.

На первом этапе изучения поэтической системы композитора необходимо составить комплексный нотно-библиографический справочник, который бы объединил не только каталог музыкальных произведений, но и указатель научно-исследовательских, литературно-критических, публицистических сочинений композитора, а также список докладов и лекций, перечень проведенных бесед и выступлений на телевидении и радио и т. д. В подобный справочник в качестве своеобразного контекста творчества должна войти и музыковедческая литература о композиторе: не только монографии, статьи, но и диссертационные, дипломные исследования.

В дальнейшем важными этапами анализа должно стать изучение таких проблем, как периодизация литературного творчества композитора и его координация с этапами собственной музыкальной эволюции. Необходимо также выявление главных для него и второстепенных литературных жанров, их группировка по различным признакам. В дальнейшем жанровое разнообразие литературных образцов может быть соотнесено с излюбленными и редко встречающимися музыкальными жанрами в творчестве композитора. Освещение предлагаемых аспектов послужит обоснованию взаимозависимости двух линий композиторского творчества – музыкальной и литературной.

Обратим внимание на тот факт, что смысл используемых композиторами в литературных опусах слов, терминов корреспондирует с темами, идеями, образами музыкальных сочинений. Поэтому считаем также, что традиционное для музыковедения исследование организации музыкального языка, шире – стиля композитора должно быть соотнесено с анализом его литературной речи (письменной, устной), зафиксированной в различных жанрах. Важно обнаружить параллели в идейно-содержательном аспекте как музыкальных, так и литературных сочинений композитора, а также выявить и сопоставить жанровые и сюжетно-композиционные особенности литературных и музыкальных произведений. Выстроенная система текстов (литературных и музыкальных) позволит говорить о единой картине поэтического мира композитора.

При непосредственном обращении к текстам литературной сферы композиторского творчества следует определить словарь, выделить ряд ключевых слов и фраз, очертить их семантическое поле. В дальнейшем выведенный из литературных текстов своеобразный «мотивный набор» необходимо соотнести с лексемами музыкальных произведений композитора, что уточнит смысл и расширит ассоциативный ряд в художественном содержании его сочинений. Считаем, что во многом благодаря «литературному словарю композитора» возможно означение музыкальных текстов. Поэтому системный анализ литературного языка – речи композитора, выявление специфики индивидуального словоупотребления через исследование текстов в различных литературных жанрах позволили бы выявить стилистические нормы, а в дальнейшем соотнести их с особенностями собственно композиторского стиля.

Исследование «литературного словаря композитора» должно быть связано с анализом использования тех или иных слов, с выявлением частоты применения отдельных слов, с определением эпитетов и метафор, обнаружением приемов игры слов. Важно и то, как объединяются слова в предложениях – простых или сложных, эмоционально окрашенных или нейтральных. В их содержании порой парадоксально пересекаются индивидуально воспринятые композитором впечатления от литературного творчества музыкантов прошлого и современности. Усваиваясь осознанно, а порой бессознательно, они в каждом конкретном произведении «переплавляются» и преобразуются в некий «словарь, словник», в котором присутствует творческий почерк композитора. Данное явление закономерно, так как известно, что процесс сочинения музыки, особенно в XX веке, подразумевает аналитические способности автора, наличие особого типа памяти, способной суммировать обширную информацию, умение работать со «своими» и «чужими» текстами. Считаем, что при исследовании композиторской поэтики применение интертекстуального метода должно быть распространено как на анализ музыкальных, так и литературных текстов (научных, публицистических, художественных и других). Результатом станет круг интекстов, значения которых можно будет соотнести как с инвариантами в известных литературных текстах других композиторов, так и со значениями интекстов в собственных музыкальных произведениях.

В этом смысле интересен поэтический мир Сергея Слонимского – лидера общероссийской композиторской школы, щедро одаренного литературным талантом. Его многогранному художественному пространству присуща особая атмосфера «содружества муз», которую питает эллино-ренессансный характер мировосприятия Мастера. Удивительно

прочно сошлись в жизни, стали неотделимы от его имени музыка и литература. Уже в первом приближении к многогранному художественному пространству С. Слонимского очевидна соотнесенность в свободном диссонансе его собственных представлений, зафиксированных в музыкально-теоретических статьях и интервью о трагической судьбе личности, с линиями развития героев в опере «Виринея» и балете «Икар». Сергей Михайлович восхищает своей рыцарской, порой даже воинствующей позицией хранителя культурной памяти и традиций высокого искусства. Его публикации, выступления по радио и на собраниях Фонда культуры Петербурга всегда проникнуты живой, искренней интонацией. «Я прежде всего сын писателя, сын человека, убежденного в необходимости продления живой музыкальной нити, идущей буквально от древних, доисторических времен», – говорит композитор.

Поражает энциклопедичность и глубина познаний Мастера. С. Слонимский – автор монографии «Симфонии С. Прокофьева», книги-эссе «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе», которые по праву считаются раритетами. В конце 2004 года в санкт-петербургском издательстве «Композитор» вышла новая книга Сергея Михайловича «Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке». Суждения С. М. Слонимского о литературном творчестве композиторов, его особенностях и жанрах зафиксировано в далее предлагаемом читателю интервью, взятом автором данной статьи у композитора.

Анализ литературно-критической грани творчества Сергея Слонимского представляется возможным через анализ текстов в его музыковедческих работах, эссе, интервью, других литературных жанрах, составляющих обширный корпус в поэтике С. Слонимского. Личные контакты С. Слонимского с И. Стравинским, М. Шемякиным, поэтами И. Бродским, Е. Рейном, известными дирижерами и маститыми исполнителями, безусловно, позволяют предполагать значимость данной литературной области. Литературно-критическое творчество, далее определяемое как литературное творчество С. Слонимского, объединяет большое число публикаций, представленных жанрами брошюры, статьи, заметки, рецензии и др. Как неотъемлемая часть художественного мира композитора, оно уже привлекало внимание музыковедов. Одной из первых работ, обзорно зафиксировавшей, наряду с музыкальными, и многие литературные сочинения, опубликованные в период с 1962-го по 1990 год, стала монография М. Рыцаревой «Композитор Сергей Слонимский». Изданная же в 2000 году книга-эссе «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе» автора «Видений Иоанна Грозного» инициировала музыковедов

соотнести идеи и сюжеты музыкально-драматических и симфонических произведений с мыслями, высказываниями из отдельных глав книги, а также ряда статей. Наряду с многочисленными интервью, книга С. Слонимского в трактовке исследователей предстала богатым контекстом творческого процесса, прояснила мировоззренческую позицию Мастера, конкретизировала философскую проблематику его опусов.

Важно и то, что зафиксированные в «презренной прозе» наблюдения, суждения С. Слонимского «…об эпохе, в которую он формировался, о людях, с которыми встречался и которые внесли свой вклад в становление его – человека, художника, музыканта» [8, с. 7], явились неопровержимым доказательством литературного дара композитора. Проблема «Слова Слонимского» получила новое развитие: в разных ракурсах ее затронули музыковеды Е. Ручьевская и Т. Бершадская, В. Холопова и А. Порфирьева; о блестящем стиле критика высказались коллеги С. Губайдулина и Б. Тищенко; автором особой историософской модели назвал С. Слонимского драматург Я. Гордин. Наконец, в диссертационном исследовании О. Девятовой «Культурный феномен личности и творчества Сергея Слонимского» был введен термин «литературоцентризм, означающий доминирующее влияние литературы на формирование его [Слонимского] художественного мира, которое обусловило также выбор литературных творений классики и современности в качестве сюжетной и идейно-философской основы для его музыки» [9, с. 17]. Отметим, однако, что подробно проанализированные музыковедом-культурологом «размышления С. Слонимского о себе и своем творчестве, о времени, культуре, общезначимых проблемах человеческого бытия» [9, с. 11] представили литературную сферу творчества в основном с позиций «философской семантики» [9, с. 7].

В некоторых из наших статей [См.: 10] также делались подступы к осмыслению музыкально-поэтической системы С. Слонимского. Учитывая механизмы «комментария через близкий стиль» (Е. Долинская), мы анализировали идеи Слонимского-музыковеда, реализованные в дальнейшем Слонимским-композитором. Наиболее яркие документы самоанализа – монография о симфониях С. Прокофьева, статьи о Г. Малере, И. Стравинском, Н. Римском-Корсакове, М. Мусоргском – высветили не только проблему своеобычного соотнесения в творчестве вербального и невербального начал. Будучи «романтическими манифестами», музыкально-критические работы во многом предвосхитили книги-эссе «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе» и «Портреты композиторов», которые можно отнести к музыкально-литературным опусам

С. Слонимского. Собственно же процесс становления литературной сферы творчества в целостной индивидуальной стилевой системе Мастера актуализировал исследование «немузыкального» композиторского языка, являющегося частью художественного мира С. Слонимского.

Литературная грань творчества Сергея Слонимского, характеризующая его как пытливого музыковеда, блестящего рассказчика, острого публициста, доверительного собеседника полнокровно реализуется на протяжении почти пяти десятилетий. Культурно-историческая широта и значительность его теоретических исследований, поиск через анализ новых возможностей в системе выразительных средств говорят о плодотворности разнонаправленных векторов композиторского творчества, которые вместе с тем пребывают в тесном взаимодействии. Обладая захватывающей силой воздействия, мысли С. Слонимского о музыке и музыкантах отличаются, прежде всего, композиторским подходом, в котором всегда узнается творческий темперамент, музыкальная любознательность, импровизаторская изобретательность.

Результатом литературного творчества С. Слонимского на сегодняшний день являются более двухсот работ различных жанров. В их числе:

- монография «Симфонии С. Прокофьева» (1964);
- книга-эссе «Бурлески, элегии и дифирамбы в презренной прозе» (2000);
- книга исследовательских очерков о русских композиторах «Свободный диссонанс» (2004);
- брошюры о творчестве Б. Арапова, А. Петрова, И. Шварца (1960);
- теоретические статьи об особенностях стиля Г. Малера и И. Стравинского, Н. Римского-Корсакова и М. Мусоргского, Р. Шумана и П. Чайковского;
- музыкально-педагогические работы о методах и приемах М. А. Балакирева как одного из основоположников русской композиторской школы;
- очерки-эссе о В. Шебалине и А. Шнитке, Б. Клюзнере и В. Пушкове;
- заметки о музыкальной самобытности русского фольклора и раскованной импровизационности джазовых композиций;
- рецензии на музыкальные премьеры Д. Шостаковича и М. Кажлаева;
- редакционные беседы о личностях и судьбах художников, размышления об эволюции жанров музыкального искусства;
- интервью о проблемах современной культуры, современной музыки.

Список, естественно, неполный, так как ограничен рамками данной публикации.

Заметим, что формированию эстетического мира композитора с детства способствовало приобщение к литературе: книги богатейшей домашней библиотеки с ранних лет пробудили любовь к русской классической и современной прозе и поэзии, постоянно расширяли круг интересов. Как отмечают многие исследователи, широко известен факт особого влияния на композитора его отца, М. Л. Слонимского, писателя, основателя литературного объединения «Серапионовы братья», наставника начинающих литераторов, автора рассказов и романов о жесткой, суровой современной действительности. Воспитательное воздействие на художественный дар С. Слонимского оказывала и особая атмосфера литературно-писательского круга дома отца, куда входили М. Зощенко и Е. Шварц, А. Ахматова и В. Шкловский, многие другие.

Вспоминая о юношеском периоде своего творческого становления, композитор отмечает: «Затрудняла экспозицию моего развития и ранняя склонность к перенятому из литературы бесплодному самоанализу, сомнениям в искренности, а следовательно, законности сочиняемой музыки, каждой ее фразы. <…> Зато как оратор я уже блистал и в Москве на обсуждении итогов смотра, и на студенческих и аспирантских экзаменах. Говорил бойко, а своих творческих мыслей, свежей стилевой позиции-то и не было!» [11, с. 165].

В период учебы в аспирантуре С. Слонимский осваивает редакторскую деятельность: с 1956 года композитор работает в редакции газеты «Музыкальные кадры», в период с 1958-го по 1961 гг. – в редакции Ленинградского отделения издательства «Советский композитор». В 1963 году в составе редколлегии С. Слонимским подготовлен к публикации научный сборник «Вопросы современной музыки» в Ленинградском отделении издательства «Музгиз». Первые опыты музыковедческих анализов были зафиксированы в научных публикациях, которые появляются в 1958 году. Одновременно идет процесс подготовки кандидатской диссертации, несколько позже, в 1964 году, выйдет в свет монография «Симфонии С. Прокофьева». Постоянным, начиная с середины 60-х и до настоящего времени, становится сотрудничество композитора с журналом «Музыкальная академия» (до 1991 г. «Советская музыка»).

Глубоко убежден С. Слонимский и в необходимости композиторской пропагандистской деятельности. В одном из интервью достаточно категорично прозвучало его заявление: «*Заниматься пропагандой чьей-то музыки, организацией ее исполнения, говорить о ней* (выделено мною. – И. У.) – это композиторская деятельность. Это как раз компози-

торская черта, унаследованная от больших композиторов» [12, с. 9]. Не вызывает сомнений, что литературно-критическое творчество С. Слонимского – это и собственная точка зрения композитора, его авторская позиция по отношению к творчеству своих коллег. Но и некий код собственного художественного мира.

Выявление особенностей характера взаимосвязи композиторской и литературной деятельности С. Слонимского предполагает освещение следующих основных позиций:

- изучение семантического содержания словесных (немузыкальных) и нотных (музыкальных) текстов в свете центральной гипотезы о единстве индивидуальной стилевой системы;

- коррекция литературных сочинений-маяков и музыкальных опусов, являющихся вехами композиторской эволюции, между собой и относительно общих тенденций развития музыкального искусства;

- анализ проблемы «Музыка и слово», обнаруживающей общие подходы музыковедения и литературоведения к ее решению.

Собственно же интерес к присутствию в литературных текстах книг, статей, заметок, рецензий Слонимского глубинных инвариантов, неких «мотивных групп», корреспондирующих с лексическими единицами музыкальных сочинений, впервые обосновал необходимость фиксации, отражения самобытной музыкально-литературной поэтической системы С. Слонимского.

Список литературы

1. Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». – М.: Изд-во МГИМ им. Шнитке, 2003. – Вып. 3. – 318 с.
2. Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского (1868–1876). – М.: Товарищество «Печатня С. П. Яковлева», 1898. – 400 с.
3. Асафьев Б. В. О народно-патриотическом сознании и чувстве родины в русской музыке // Сов. музыка. – 1983. – № 3. – С. 21–28.
4. Савенко С. Мир Стравинского: монография. – М.: Композитор, 2001. – 328 с.
5. Варунц В. П. Публицистика И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева как проблема источниковедения и музыковедения: автореф. дис. …докт. искусствоведения. – М.: МГК, 1994. – 80 с.
6. Культура русской речи: учеб. для вузов / под ред. Л. К. Граудиной и Е. Н. Ширяева. – М.: Изд-во «Норма», 2000. – 560 с.
7. Габричевский А. Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – 864 с.
8. Слонимский С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. – СПб.: Композитор, 2000. – 152 с.
9. Девятова О. Л. Культурный феномен личности и творчества Сергея Слонимского: автореф. дис. …докт. культурологии. – Екатеринбург, 2004. – 44 с.

10. Умнова И. Г. Симфонические искания Слонимского С. М. в контексте его музыковедческой деятельности. – М., 1995. – 39 с. Деп. в ИНИОН РГБ 04.01.95 № 2915; Она же. Исследовательские и публицистические позиции С. Слонимского в контексте стилевой эволюции // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Театр в зеркале конфликта: сб. науч. ст. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГАКИ, 2003. – Вып. 2. – С. 224–249; Она же. К проблеме семантического анализа симфонического творчества С. М. Слонимского: сб. науч. тр. // Музыкальная семантика. – М.: РАМН им. Гнесиных, 2004. – С. 134–140; Она же. Литературное творчество композитора Сергея Слонимского // Музыка и время. – 2005. – № 3. – С. 34–38.
11. Зайцева Т. А. Слонимский и Петербург // Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского. – СПб.: Композитор, 2003. – 616 с.
12. Зайцева Т. А. Сергей Слонимский о музыке и о себе // Муз. жизнь. – 1997. – № 10. – С. 9–11.

ИНТЕРВЬЮ С СЕРГЕЕМ СЛОНИМСКИМ

Проведено и записано Ириной Умновой 27 декабря 2004 года в Доме писателей на канале Грибоедова в Санкт-Петербурге[1]

Вопрос: В интервью В. Гуревичу для журнала «Музыкальная жизнь» в 1980 году Вы сказали, что каждый композитор – музыковед, осознает он это или нет.

Ответ: В принципе, профессии композитора и музыковеда разделены и даже антагонистичны. Прежде всего, композитор не должен быть музыковедом в отношении собственного творчества. Дифференцирующие, интегрирующие, анализирующие – равнопочтенные методы мышления – и все же разные. Наука и творчество – разные вещи.

Можно сказать и другое. Каждый музыкант – практик, то есть артист, композитор – он знает музыку не меньше, чем музыковед. Во всяком случае, крупный артист, например Генрих Нейгауз. Он знал музыку не меньше, чем Сабанеев или Каратыгин (хотя это крупные музыковеды). Знать музыку нужно очень хорошо. Это неверно, что у композитора должно быть какое-то стихийное, нутренное творчество, которое чуждается всякого чисто музыкального опыта. Это обман. И приводит к ограниченному кругозору у композиторов. Та музыка, которую знает данный композитор, будь то И. Дзержинский или В. Гаврилин, находит проявление и в их творчестве. Не любят они И. Стравинского, П. Булеза – так это и видно: нет этой практики и в их творчестве.

---

[1] От издательства: интервью напечатано без литературной обработки.

У каждого композитора, каким бы нутренным он ни представлялся, существует свой слуховой запас (в одном случае – В. Соловьев-Седой, Г. Свиридов, А. Гурилев и т. д. А в другом случае не только это, но включая и П. Булеза, Д. Кейджа и т. д.). Знать он должен чем больше, тем лучше. Другое дело, что знание не означает эклектического усваивания. Это не значит, что нужно все есть, есть вперемешку, создавать какой-то «ерш». То есть создавать какие-то несовместимые стили, объединять их и превращать в окрошку. Вовсе нет!

Думаю, что собственная музыкальная речь, собственное эмоциональное ощущение жизни через музыку идут параллельно с процессом артистического вникания в музыку. Например, И. Бах любил очень много музыки, В. Моцарт тоже, что нисколько не принизило их индивидуальности. Наоборот, это были необычайно широкие индивидуальности. Если известно, что Г. Уствольская ничего не любит, так и слышно, что она любит очень немногое. И это немногое концентрируется в ее увеличенных примах и четвертях, которыми пронизаны ее опусы. Поэтому считаю уловкой противопоставление «стихийного, нутренного» (сугубо идущего из нутра собственной индивидуальности, абсолютно чуждающегося всей музыки вокруг, даже враждебной ей) и якобы «профессорского», эклектичного знания музыки.

Кстати, профессор совсем неплохое слово. Это у нас принято плебейское выражение, которое еще в «Собачьем сердце» подмечено. Как разговаривали губернатор Яковлев с предшественником – профессором Собчаком: «Вы – профессор, а я – работяга». Ну и что? Работяга развалил все, весь центр продал и т. п. Это противопоставление «профессорского» и «плебейского» – уловка во всем. И в политике и в культуре. Этакое противопоставление «от сохи, серпа и молота» – «гнилой цивилизации», якобы труженика, работяги, человека «дна» – профессору. Якобы труженики обычно очень хорошо устроены, очень хорошо живут и очень плотно прицепляются к какому-то стилю, востребованному власть имущими, к какой-то партии или фондам.

В этом смысле я против подобной «антикультуры» у самих артистов и композиторов, которые занимаются охаиванием всех, кроме себя. [Был такой Ханин, куда он делся?] Сейчас немало таких высказываний можно прочесть в газете «Коммерсантъ», «Час пик», даже, иногда, в «Музыкальном обозрении». Высказываний, якобы устрашающих, с плеча рубящих, распекающих М. Ростроповича, Г. Рождественского, серьезную современную музыку за счет мини-талантов. Поэтому я занимаю воинствующую позицию, прежде всего как сын писателя, сын человека, который был одним из многих хранителей памяти, не просто традиции, а даже

живой нити искусства, идущей от древних, доисторических времен. От античных, даже доантичных, идущих к современному искусству и музыке.

Вопрос: Наверное, в чем-то композиторские знания отличны от знаний музыковедов?

Ответ: Можно много знать и мало понимать. Важно не много помнить (так как память ограниченна). Мне кажется, что клетки творчества и клетки памяти как бы друг друга вытесняют. В молодости я очень много помнил, но мне было очень трудно что-то сочинить. Сейчас мне сочинить легко, но запомнить трудно. Мне кажется, что это не только результат склероза, но и результат «занятых» клеток. На общей территории клетки друг друга теснят. Я много знал, но мало понимал. Сейчас я много понимаю, знаю меньше. Изнутри вникать в каждое музыкальное явление – это артистическое свойство. Оно было у Франца Листа. Это свойство необходимо и творческому человеку – композитору.

Вопрос: Но это же не заставляет его писать?

Ответ: Это не заставляет его писать. Это помогает проникновению в суть явления. Это соседствует и с проникновением в суть жизненного явления, точнее, литературного явления. Поэтому написать театральное произведение невозможно без вникания в суть реальных событий. Если не представлять живыми людьми тех персонажей, которые фигурируют в театре. Об этом даже такой известный эгоцентрик, как Р. Вагнер, писал. Что нужно снять маску, снять все внешние препоны и увидеть живой блеск глаз и живую личность.

Мои собственные слова, мне так кажется, носят всегда вторичный, вспомогательный характер. Так же, как у любого другого композитора. Вообще, композиторы не обязательно были полными идиотами, глупыми, медицински идиотическими людьми, которые не в состоянии двух слов связать. А. А. Чернов-Пен по этому поводу горько шутил: если идиот не может связать двух слов – это настоящий композитор. Вовсе нет. Умнейшими людьми были П. Чайковский и М. Мусоргский, М. Глинка и А. Рубинштейн, высказывания которых мы в оригинале читаем по-русски. То же самое можно сказать о Р. Шумане и И. Брамсе, Ф. Шуберте и В. Моцарте, которые необыкновенно проницательные высказывания оставили. О М. Балакиреве, который высказал такие мысли, о которых ни один философ в свое время даже не додумался. Формулировать, конечно, можно.

Вопрос: Как Вы оцениваете собственное музыкально-теоретическое творчество?

Ответ: Говоря о своих вещах, я очень невысоко расцениваю раннюю работу о С. Прокофьеве. Это ученическая работа. Самый первый

мой опыт, который был аспирантской работой. Написана очень суконным языком. В ней много штампованных приемов анализа. Плюс в ней – исследован свежий материал. Брал не готовую, признанную музыку, а буквально рылся в ЦГАЛИ, находил рукописи, которые до этого лежали много лет в забвении. Включая 3-ю симфонию, которая была известна очень в 20–30-е годы. Ее мне посоветовал внимательно изучить В. Шебалин. Я нашел ее среди оркестровых партий Н. Мясковского. Шестая была не издана. Вторая была в рукописном состоянии, четвертая была в рукописи. Просто я вытащил свежий материал до того, как Г. Рождественский стал его исполнять в 1956 году.

Музыковеды почему-то ценят эту работу. Даже Ю. Темирканов говорил, что он с удовольствием ее читал. Я не разделяю этого мнения. Мне кажется, что эта работа очень ученическая и наивная. Хотя в ней есть дельные вещи. Особенно то, что касается гармонии, сложноладовости. Эта мысль правильная, хотя не целиком принадлежит мне.

Вопрос: *Но в этом исследовании Вы предложили музыковедам новый метод творческого анализа: так, исследуя симфонии С. Прокофьева, Вы связали их воедино с оперной и инструментальной гранями творчества. Потом это появилось у В. Конен в ее блестящей книге «Театр и симфония».*

Ответ: Может быть. Мне скромная, тоже суконным языком написанная статья о Г. Малере кажется более ценной. Придумано слово – «вторгающийся контрапункт». В работе про симфонии С. Прокофьева придумал и о цепной форме, и о множественном тематизме. Там есть соображения, которые вытекали и связаны были с моим творческим процессом (писал фортепианную сонату). Многое из того, что искал, вошло, как мысли, в эту книгу о С. Прокофьеве.

Когда сам работаешь, стараешься подарить коллегам те мысли, которые возникают у тебя в процессе собственной работы.

Вопрос: А в какой работе, по Вашему мнению, «суконный язык» был преодолен? Когда появился Ваш язык? Как композитор это понимает, что выработан свой музыковедческий стиль?

Ответ: Мне душу греет статья о Н. Римском-Корсакове (1969. – И. У.). Она написана живо, сердечно, в ней относительно мало школьных условностей. Я уже не говорю, что книга о Прокофьеве вынужденно начинается с неприличного пассажа о социалистическом реализме, который был неизбежен. Пассаж написан был из лучших побуждений: что уж если нам приказано, то пусть с социалистическим реализмом будут именно те композиторы, которые обруганы в постановлении 48-го года. Я нарочно даже их всех и перечислил.

Вопрос: *А ранее написанная статья о вокально-симфонической поэме Д. Шостаковича «Казнь Степана Разина»?*

Ответ: Она тоже довольно живая. К этому времени я уже имел достаточно горький жизненный опыт: с одной стороны – собственный, с другой стороны – я уже не понаслышке знал деревню, русские характеры. Уже имел собственное мнение о многих литературных произведениях, включая отрывок Е. Евтушенко, который меня сегодня, может быть, не так бы глубоко задел, как тогда. Это статья не о литературе, а о том, о чем литература и о чем музыка. Там есть и вольные, ассоциативные описания персонажей, которые зафиксированы творческим взглядом.

Статья о Г. Малере, статья о «Казни» вылились не без собственного противленческого опыта. У меня дух противоречия очень силен. Если бы я его не выработал, то я бы сломался. В это время меня изо всех сил давили тем, что нужно писать, как Г. Свиридов и как В. Гаврилин. Нужно обязательно писать диатонические лубочные страдания, такие как песни на стихи С. Есенина, «Русская тетрадь» В. Гаврилина. Это все талантливые вещи. Но я не хочу так писать, меня интересовала русская трагедия, трагическое в русской деревне, в русском характере. Это написано во многом в противоречии с тем, что требовали. По-моему, сам Д. Шостакович оценил статью. Он прислал очень милое письмо, он далеко не всем писал благодарственные письма за рецензии, которые вообще не читал.

Вопрос: В Вашей статье «В городе Яначека» впервые появляется художественное описание людей, города. То есть с самого начала заявлен не совсем музыковедческий материал, даже и не репортерский.

Ответ: Да, живо написано. И М. С. Друскин мне говорил, что очень поэтично описан город Брно. Это было связано еще и с той обидой, которую я ощущал за вторжение в Чехословакию наших бурбонов. Мне хотелось опоэтизировать жизнь простых людей, то же чувство заставляло меня писать «Чеченскую рапсодию» в разгар Чеченской войны. Это противление. Стимулом для меня обычно является сопротивление какому-то общему месту, которое от тебя требуют в приказном порядке. Поэтому там есть такая скрытая полемичность.

То же относится и к статье о «Варшавской осени – 69». Я еще в 62-м году написал восторженную статью о «Варшавской осени-62». В те еще времена, когда, кроме ругани, совсем ничего не было, написал в газете Ленинградской консерватории «Музыкальные кадры». Рядом была статья В. Салманова, очень критичная. Была полемика. В статье я восхвалял Я. Ксенакиса, Луиджи Ноно – композиторов, которых в те времена упоминали только в самом уничтожающем смысле. Мне досталось. Мою сонату объявили образцом абстракционизма, хотя она совсем не похожа

на музыку Ксенакиса и Ноно. И припомнили эту статью. Композитору лучше не высказываться словами. Потому что ему всегда могут отомстить на его музыке. Это правило я все время нарушал. И продолжаю нарушать. Никогда не высказывающийся Г. Банщиков оказывается в более выгодном положении. Его все любят. Удобнее притворяться молчальником. Притворяться бессознательно, естественно, не нарочно. Из инстинкта самосохранения. А. Кнайфель старается не высказываться. Г. Десятников никого не похвалит, кроме Земфиры.

Моя музыковедческая деятельность во многом идет от того, что всякая хорошая музыка, которую я считаю своей, кровной музыкой, оценивается пристрастно. И это меня кровно задевает. Несправедливое к ней отношение. Кровно задевает. Отсюда такое равнодушное отношение к Р. Вагнеру, который в полном порядке. Но если бы с ним было что-то не в порядке, то это меня кровно бы беспокоило. И очень заботливое отношение к «Геновеве» Р. Шумана, которая абсолютно задавлена вагнерианцами. Я все время подчеркиваю значение этой оперы. И мое дело высказываться о том, о чем не высказываются или высказываются негативно.

Вопрос: Композиторы в XXI веке более свободны в своем творчестве?

Ответ: Не совсем правильно было бы считать, что сейчас полная свобода. Никакой свободы нет. У нас есть фестиваль авангардной музыки «Звуковые пути». Его ведет бывший мой воспитанник А. Радвилович. Не без моего подсознательного воспитания, потому что, когда он учился, он все время противодействовал новой музыке. Он был традиционен, а я просил его быть более авангардным. Побывав в зрелом возрасте в Европе, он вдруг в полной мере ощутил справедливость того, к чему я его призывал. Но, как гордый литовец, не захотел признаваться, что это еще педагог его к этому призывал. Ему все время достается в газете «Коммерсантъ»: за каждый фестиваль в газете появляется издевательская статья, похожая на «Сумбур вместо музыки». Пишут, что звучащее на фестивале смешное, никому не нужное и т. д. А я поддерживаю и словом и делом то, что происходит на этом фестивале, хотя не все мне нравится. И сам участвую в нем. Не боясь подставиться под эти самые выпады.

Вопрос: А как развивается литературная грань Вашего творчества в XXI веке?

Ответ: В книге «Свободный диссонанс» (2004) присутствуют и перепечатки тех статей, которые я писал по просьбе редакции «Советская музыка», но, конечно, я выбирал только то, что мне по душе. Иногда писал по своей инициативе. Например, в статье о Н. Римском-Корсакове мне важно было высказать какие-то наболевшие мысли о том, что

русский стиль не ограничен какой-то диатоникой, к которой призывало свиридовское окружение. Всегда плохо, когда одна, пусть даже крупная, индивидуальность, становится монопольной в музыкально-стилевой области. Всегда можно было только и слышать у А. Сохора и других апологетов Г. Свиридова, что вот, дескать, классика была такой диатонической, тональной. Я же доказывал, что она не была диатонической, что она была преимущественно хроматической. С косвенным хроматизмом, с прямым хроматизмом. Что она вовсе не была сугубо тональной, часто там наоборот было конфликтное противопоставление тонального и атонального. Впервые в русской музыке образовались два атональных лада – уменьшенный и увеличенный. Что Н. Римский-Корсаков все время искал новое, что все время применял и то, что шло с Запада (от Р. Вагнера, от Ф. Шопена и от Ф. Листа). Тогдашние разговоры о том, что драматургия – это лаконизм (при этом ссылались почему-то на А. Пярта), мне тоже претили. Почему же тогда в «Хованщине» нет никакого лаконизма? А в операх Н. Римского-Корсакова все время какая-то разветвленность, какие-то отступления, такие, как протяжные песни, в русском большом романе. И когда я находил у классиков подтверждение своим мыслям, а не мыслям людей, которые выставляли официальную точку зрения в прессе и в различных музыкальных организациях, мне приятно об этих классиках было писать. Не для того, чтобы ими прикрыться, а, наоборот, для того, чтобы их прикрыть, чтобы их показать, что они интересны, что они современны, что они живые.

Вопрос: Насколько для Вас органичен процесс переключения с музыкального творчества на литературное?

Ответ: Вообще-то я пишу быстро. Всегда брал то, что мне подходит. Я долго думаю, но пишу я быстро. Для меня написать статью – это один день. Второй день – это уже окончание, еще один день – это редактирование. Если нужно много материала смотреть, ну, не музыкального, это немного дольше. Я одновременно писал статью о Р-К и квартет «Антифоны». И то и другое было написано очень быстро. В период тяжелой болезни, бессонницы. Чем мне было физически хуже, тем легче давались эти две работы, создаваемые практически одновременно.

Вопрос: Не было ощущения, что Вы «меняете» язык?

Ответ: Вообще говоря, такое переключение – дело хорошее. Когда сидишь над какой-то одной работой, то, чтобы не было мании, очень полезно переключиться на игру на ф-но, что-то разучить для концерта, написать статью…

Вопрос: Наверное, исполнительская работа ближе к композиторской, ведь она не предполагает редакторскую работу?

Ответ: Да, ближе. Но, с другой стороны, когда работаешь над либретто оперы, всегда обдумываешь какие-то свежие принципы драматургии, формообразования. Потом это формулируется. Так, когда я готовился к лекции о М. Глинке, это благотворнейшим образом повлияло на мою сочинительскую работу. Я написал две симфонии – еще не исполненные 12-ю и 13-ю – за полтора месяца (у меня всегда сентябрь – творческий месяц после отдыха). Потому что я пропитывался музыкой М. Глинки. И не только самой музыкой. Но еще и ощущением свободы. Это главное, что мне было приятно: творческая свобода и колоссальный диапазон. Выяснилось, что у М. Глинки есть почти все национальные стилевые культуры, не только русская. В русской же сфере – необычайная широта, отсутствие системности, какая-то пластичность, гибкость и простота, прозрачность. Это оказывало проветривающее и освежающее воздействие. Об этом писал в «Летописи» Н. Римский-Корсаков, что когда он пересмотрел каждую ноту в партитурах М. Глинки, редактируя их, то он снова вернулся к творчеству от школьных фуг.

Непроизвольное выплескивание накопившихся мыслей: после отдыха спонтанно сочинились симфонии, была лекция о М. Глинке. Литературная работа всегда какая-то есть. С удовольствием пишу свободные очерки о людях, которых я очень хорошо помню, которых несправедливо начали забывать. Поэтому я веду музыкальные собрания.

Не различаю устную речь от письменной. Письменная легче. На ней можно быстро высказать, написать – и больше об этом уже не думать. Устную труднее готовить. Она немного тяжелее. Нужно запоминать, боишься что-то забыть. Главное, что композитор не должен теоретизировать.

Перечисляю целый ряд композиторов в статье, посвященной В. Цуккерману: от Г. Свиридова до К. Штокхаузена, от Э. Денисова до минималистов, от Б. Асафьева и Д. Кабалевского до П. Булеза. Каждый композитор иногда возводит в абсолют недостаточность своей собственной творческой фантазии. То есть, например, отстаивают: если не можешь написать симфонию, то и не надо, напиши песню. У Б. Асафьева другой случай – не хватает творческой силы. Скрытая обида на это прорезается в том, что от авангардизма 20-х годов он ставил затем выше И. Дзержинского и Т. Хренникова, чем С. Прокофьева и Д. Шостаковича, выше В. Щербачева и Н. Мясковского. Должна быть большая корректировка композиторского начала относительно литературного. Все, что плодотворно в композиторском творчестве, все переадресовано классикам.

А что является у композиторов «системным фундаментализмом», то есть, только так, иначе я не могу, а значит и никто не имеет права, это

очень вредно. Этого-то у хороших музыковедов и нет. Я против фундаментализма композиторов и музыковедов, их гелиоцентричности, когда последние в упоении выстроенных ими систем, они вызывают у меня меньше восторга, больше сомнений.

Вопрос: Свои музыкально-теоретические опусы Вы не называете статьями. Почему?

Ответ: Всегда называю «заметки», «размышления», так как понимаю, что композитор не равноценен музыковеду. Ограничен своей невеликой творческой индивидуальностью. Важно высказывание приводить в том контексте, в каком оно было. Мне больше импонируют живые музыковеды, которые, как артисты, протеически примеряются к каждому художественному явлению, исходя из него, а не из своей системы. Как В. Цуккерман. Музыковеды не адекватны композиторам, у них нет ограниченности творческой возможности жанром, стилем. В этом они превосходят композитора. Что касается меня, то я применительно к чужой музыке становлюсь как бы артистом. С другой стороны, я не забываю, что самые крупные композиторы были универсальны в своих вкусах. Взять И. Баха, В. Моцарта. Требовать от П. Чайковского, чтобы он до конца воспринимал М. Мусоргского, нельзя. А Г. Малер гораздо шире.

Вопрос: Вернемся к началу. До монографии были брошюры о И. Шварце, А. Петрове.

Ответ: Это были заказные работы. То есть они написаны не по своей воле, а по инициативе извне: по заказу издательства, редактора серии «В помощь любителям музыки». Причем одновременно мне хотелось себя как-то проявить. Все равно я выбирал творчество композитора, который мне был симпатичен. И. Шварц тогда казался перспективным как симфонист, но потом сосредоточился на киномузыке. А А. Петров стал «гигантским песенником». Тогда я думал, что это я буду «сочиняющим пианистом», а они будут симфонистами. Выяснилось, что они «великие песенники», а я – симфонист.

Вопрос: Почему они, по Вашему мнению, казались будущими композиторами-симфонистами?

Ответ: Я тогда искал свой путь в симфонизме. Мне было интересно посмотреть, что делают мои коллеги, мой учитель Б. Арапов. Кстати, нам повезло, что мы с таким человеком общались, он молодел с каждым десятилетием. Я должен сказать, что в Москве такого не было, как Б. Арапов, потому что и Н. Пейко, и Д. Кабалевский в определенное время как-то консервировались. Не принимали авангард, ворчали на это. А вот Б. Арапов наоборот, он с каждым десятилетием радостно воспринимал все новое, как юноша. Прямо как портрет

Дориана Грэя, вернее, как сам Дориан Грэй, но только без своего портрета, который стоял. Произведения Б. Арапова тоже молодели вместе с ним. Кстати, сейчас, перед нашим интервью, я позвонил дочери Арапова и сказал, что надо исполнить «Китайскую симфонию». Особенно сейчас, когда прошли времена вражды с Китаем, может оказаться, что Б. Арапов открыл там много свежего в претворении китайского пентатонического лада. Там есть и импрессионистическая нетерцовая аккордика, сочная, красочная в оркестровом отношении, полифоничная в отношении мелодических последований.

Я еще только пришел в Союз композиторов, был даже только кандидатом в члены Союза. Согласился на написание брошюр, потому что я – человек дисциплинированный. Нет дня, чтобы мне не позвонил какой-нибудь мало знакомый человек, который бы не сказал: «А помните меня, такого-то? Меня сейчас выдвинули туда-то, напишите рекомендацию». В этих случаях я отказываюсь. Это тоже заказ. Те ранние заказы были мне интересны, но потом я вежливо отказывался. Я выбирал.

Вопрос: А какова Ваша редакторская работа над своей статьей?

Ответ: Я не люблю, когда мне что-то вписывают, что-то вычеркивают. Я не люблю, когда меня редактируют без моего ведома. Но это очень часто происходит. Сам я редактирую довольно внимательно. Избегаю повтора слов, что мне трудно бывает избежать, стараюсь точнее выразить мысль, стараюсь избежать нудных и скучных терминологических пирамид. Но в моей новой книге я пишу о том, что, к сожалению, без этого не обойтись.

Вопрос: Музыковедов учат редакторской работе, а откуда у Вас этот опыт появился?

Ответ: Я был литературным редактором в издательстве «Композитор». Мне приходилось полтора года не просто редактировать, например, заново переписал книгу Зарицкой о Рязанове. Автор же книги на меня писал доносы, что я выгораживаю в книге В. Щербачева и мало поддерживаю реалистическое направление. Мне очень много пришлось поработать редактором, это мне оказалось необыкновенно полезным. Тогда для меня это была единственная возможность заработка. А главный редактор надеялся: раз мой отец – писатель, то моя фамилия в качестве редактора будет в цензуре уважаема. Он хитрый был человек.

Вопрос: В книге Ольги Девятовой «Художественный универсум композитора С. Слонимского: Опыт культурологического исследования» (2003) Ваше творчество характеризуется с позиций термина «литературоцентризм». Автор монографии связывает его с литературными традициями Вашего рода. Действительно ли многое в Вашей

художественной системе было предопределено писательской профессией Вашего отца? Могло ли это сказаться и на Вашем литературном языке?

Ответ: Наверное. Очень может быть. Потому что для меня Зощенко всегда был эталоном литературного языка (то есть имеются в виду его такие резкие, короткие фразы). И у меня иногда короткие, иногда не короткие фразы, по-разному. С другой стороны, у меня нет никакого литературного дарования: я не могу придумать ни сюжет, ни характеры. Могу написать очерк, документальную прозу могу, как правило, с юмористическим, даже с трагикомическим поворотом.

Вопрос: Ваше биографическое эссе «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе» отражают эту Вашу способность?

Ответ: Наверное, но там немало и другого. Напомню о книге Зощенко «Перед восходом солнца». Она написана не совсем такими фразами, как его «коммунальные кухни». Стараюсь избегать (меня к этому и М. С. Друскин приучал) большого количества придаточных предложений, большого количества родительных падежей. Не всегда это удается, потому что некогда особенно этим заниматься. В принципе, у меня тяготение к коротким фразам, но, правда, и к ветвистым мыслям. А к ветвистым мыслям – это идет от линеарности музыкальной, от симфонизма. Потому что, хоть я начинал как такой «клеточный» композитор мелкого дыхания, постепенно я развился в композитора, мыслящего длинными музыкальными линиями. И не только мелодическими, но и драматургическими. То же самое в моей речи. У меня много мыслей, они цепляются одна за одну, выстраиваются, не всегда это удается «разрубить» точками.

Вопрос: Среди Ваших статей, написанных в 80-е годы, есть работа, посвященная творчеству артистической труппы МАЛЕГОТа, одновременно с Мариинским театром ставившим «Бориса Годунова» М. Мусоргского. Она выделяется своей необычной формой, так как суть, пафос статьи раскрывается в последнем абзаце, набранном курсивом.

Ответ: Я защищал право и возможность каждого театра иметь свой репертуар. К сожалению, этот спектакль стал лебединой песней МАЛЕГОТа, театр совершенно рухнул. Полемический повод для написания статьи был связан не с желанием спорить, а со стремлением опровергнуть, преодолеть запретительную или ограничительную позицию власти и власть имущих. Вот это – очень частый стимул для написания каких-то литературных работ, так как одной музыкой это не преодолеешь. Отсюда и мое согласие на прямой эфир, на беседы по радио и телевидению.

Вопрос: Значит, и в других жанрах, не связанных с печатным словом, образно выражаясь, «ветвятся» Ваши мысли?

Ответ: Да, наверное. Но материалом я беру те серьезные произведения, которые мне интересны.

Вопрос: А не обращали ли Вы внимание, насколько изменяется язык, когда Вы пишете или о Н. Римском-Корсакове, или о Р. Шумане, или о ком-то другом?

Ответ: Наверное, меняется применительно к адресату. Обычно я выбираю литературный стиль в связи с заданным ракурсом, темой. Тогда, как правило, меняю. Так, личные воспоминания о Д. Шостаковиче (статья «Неканонические строки») очень колючие, отрывистые, фрагментарные. А в очерке о И. Стравинском такой наукообразный, но внутренне очень полемичный стиль. Работа имеет такое построение, в котором все три периода апологетизированы. О С. Прокофьеве – это лирическое послесловие, так как солнечный музыкант у нас имел трагическую судьбу. Даже не оценено то, что ему было хуже всех. Или о М. Балакиреве. О несправедливости его репутации. Это очень полемическая статья, в которой главное – размышления о педагогической, антисистемной и импровизационной методе. Но не методе. Эта статья и об эмпирической педагогике. Но при этом внутренне органичной и противоречащей общим местам, идущей по линии избежания бытующих и общепринятых формул. Это один из примеров так называемой «эстетики избежания», появившейся намного раньше, чем у Ф. Шопена. В каждом очерке из моей новой книги («Свободный диссонанс», 2004. – И. У.) для меня есть какая-то корневая мысль, от которой ветвятся другие. И эта корневая мысль и определяет стиль работы.

Что же касается музыки, то я просто очень много музыки люблю. Это вовсе не означает, что я сам дальше так собираюсь писать. Вовсе нет. Но это, вероятно, как-то подсознательно учитывается. Хорошую музыку я как-то впитываю как артист, как популяризатор. Я стараюсь ее просто пропагандировать.

Вопрос: Когда появляется замысел статьи, обдумываете ли Вы ее жанр, форму и другие особенности?

Ответ: Обычно обдумываю основную мысль. Затем обдумываю, на каком материале, в какой форме она будет изложена. По возможности, более лаконичной. Иногда, как в статье о С. Рахманинове, очень короткой. Но одна из важных мыслей там – это идея о том, что Антон Рубинштейн был основоположником московской музыкальной школы, как ни странно. А лейпцигская и веймарская неожиданно нашли синтез в творчестве русского композитора С. Рахманинова. Эти две парадоксальные

мысли мне были важны. Если у меня нет своей какой-то общей мысли, то я не берусь за статью. Если я буду переизлагать то, что уже известно, я учебник писать не буду. Только если у меня есть свой самостоятельный взгляд, не скажу оригинальный, на личность, на проблему, тогда это меня греет, заряжает, тогда питает. Даже если речь идет о А. Глазунове. Я спорю с представлением о нем как о консерваторе и утверждаю, что проблема «диссонанс-консонанс» устарела сама по себе, уже не актуальна.

Вопрос: Учитываете ли Вы при написании статьи ее адресата?

Ответ: А как же! Я же академик Академии образования, я туда пишу совсем другие работы и совсем другим языком. Они все полемичны по отношению к современной «попсе» и музыке на телевидении. Во многом эти мысли вошли в заключительную статью моей новой книги, в ту часть, где речь идет о проблеме «Состоится новый русский ренессанс или нет?»

Вопрос: Просматривается некий вектор в вашем литературном творчестве. Если в его начале преобладали статьи и заметки, рецензии, то в последнее десятилетие – интервью, беседы, публичные выступления и лекции. Можно это как-то объяснить?

Ответ: Только внешними причинами. Пока я был никому не известен, не интересен, ко мне никто не обращался с предложениями, кроме каких-то отдельных молодежных изданий. Это было довольно долго, вплоть до начала семидесятых. К тому же в условиях советской номенклатурной прессы интересовались в основном секретарями Союза композиторов.

С другой стороны, можно добавить такой момент: не всегда то, о чем говоришь, соответствует тому, что сочиняешь музыкально. Иногда – соответствует, иногда дополняет одно другое, иногда оно совершенно никак не связано. Например, когда мы ездили с фольклорной экспедицией на Псковщину, в которой я записал партизанские песни, то в то время работал над «Песнями трубадуров». Или еще более разительный пример: писал о симфониях С. Прокофьева, а сам сочинял Первую симфонию, которая не в духе прокофьевских симфоний, а ближе к малеровской традиции. Не всегда это прямая связь – литературного и музыкального творчества. Чаще – косвенная либо даже по диагонали, через временные промежутки.

Вопрос: Что определяет жанровое содержание Вашего литературного творчества?

Ответ: Что касается жанров, то, как правило, они задавались извне. Например, последнее время чаще обращается телевидение. Я не отказываюсь только потому, что не хочу уступать место «халтурщикам»,

эстрадникам, рокерам, чтобы они пропагандировали свой жанр «попсы» или «рока» как единственный жанр музыки. Поэтому, чтобы уже совсем не уступить несерьезной музыке свои позиции, я соглашаюсь. Не всегда соглашаюсь на предложения от журналов и газет, когда просят высказаться о творчестве композиторов, которые мне не так уж интересны. Не беру заказы на литературные заметки, стараюсь выбирать сам. С другой стороны, если мне это интересно, то я соглашаюсь. Если разговор идет об А. Шнитке, об Э. Денисове, о С. Губайдулиной – не откажусь. О Ю. Балкашине, о Б. Клюзнере, о В. Пушкове, о В. Щербачеве, о Б. Арапове сам предложу, мне никто не предложит. О классиках, если есть что сказать, я соглашаюсь. Но это не означает, что буду писать обо всех и обо всем. Согласился написать в книгу о Г. Свиридове, которая сейчас выходит, с вежливым указанием неполного тождества моих мнений со свиридовскими.

Вопрос: У многих композиторов XIX века имеется литературное наследие (у Р. Шумана, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова…). Совпадают ли Ваши композиторские пристрастия (поскольку Вы любите «Геновеву» Р. Шумана, «Хованщину» М. Мусоргского) с интересом к их литературному наследию?

Ответ: Да. Я вообще больше люблю подлинные тексты самих композиторов (их письма, высказывания), чем жизнеописание о них. Если это не какой-то талантливый анализ. От И. Баха ничего не осталось. Поэтому приходится читать только исследования о нем.

Вопрос: Ваше отношение к литературно-критическому наследию соотечественников и современников: статьи А. Серова, Ц. Кюи, П. Чайковского в чем разнятся для Вас? Кому отдадите предпочтение?

Ответ: А. Серова я буду читать, учитывая не вполне высокий уровень его музыкальных композиций. Хотя в них и много яркого есть. П. Чайковского я прочту в первую очередь, часто перечитываю, независимо от того, что наши мнения могут не совпадать. Но это интересно для характеристики самого П. Чайковского. Ц. Кюи я могу читать только как казус. Я вообще этого композитора очень невысоко ставлю. Считаю, что это характерный пример групповой слепоты. Думая, что он «наш», они многое ему прощали. Не видели ни салонности, ни часто какой-то банальности; искали в нем равного себе новатора, каким он и не был.

Вопрос: Как Вы относитесь к тому, что в своей «Летописи» Н. Римский-Корсаков упрекает М. Балакирева в его лояльном отношении к Ц. Кюи и в придирчивом взгляде на творчество других «кучкистов»?

Ответ: Да, это предтеча нынешних композиторов, пишущих гадости о своих коллегах в печати. Таких очень много. Только сейчас они чаще стараются склонить каких-то своих друзей-музыковедов, профессиональных

критиков и журналистов резко высказываться, чем самим «подставляться и засвечиваться». Я никогда не читал полное собрание сочинений Ц. Кюи. Если буду читать, то только для забавы. А. Серов – там много есть и серьезного, в первом периоде. Ну, а затем пошла опять какая-то групповая склока.

Вопрос: Какие жанры в литературно-критическом творчестве композиторов Вы предпочтете?

Ответ: Мне интереснее всегда читать письма, потому что там правдивее всего композитор раскрывается. Потом интересные черты их характеров. Мне интересны не столько их мнения (я привык иметь свои, а не впитывать чужие), сколько интересно их поведение. Например, мне интересно, что П. Чайковский, как явствует из его переписки, живя в одном городе с Ф. Листом, и не подумал о том, чтобы показать ему (Ф. Листу) свой фортепианный концерт. Это мне очень нравится. Такие черты, само собой разумеющиеся, – небывалые в наше время. Какой средней руки композитор, даже выше среднего, не помчится со своим сочинением к тому же Ф. Листу или И. Брамсу? Как-то не было тогда такого суетного низкопоклонства. М. Мусоргский не захотел ехать к Ф. Листу, хотя очень любил его музыку. Вот эти черты мне интересны. Мне интересно, что П. Чайковский написал очень гордое письмо И. Всеволожскому, чуть ли не для передачи императору. Видя, что к нему относятся не очень внимательно после премьеры «Пиковой дамы», он даже решил уехать за границу. То, что император к нему охладел, а опера не идет по прихоти певца Фигнера и так далее. Это никак не соответствует тому представлению о сервильности Петра Ильича, которые намеками распространяет Н. Римский-Корсаков в своей «Летописи» и переписке. Оказывается, П. Чайковский был очень самолюбивый и независимый человек, а в решающие моменты поступал даже рискованно. Так же, как Римский-Корсаков [который] даже досадует сам на себя, говоря, что испортил свои отношения с Направником, написав критическую рецензию об его опере. А П. Чайковский вообще назвал Направника «некто, пока еще не потрудившийся пропагандировать русскую музыку, даже пока еще не запятнавший себя пропагандой русской музыки». Совсем издевательски написал. И, однако же, Направник его очень любил и с ним сотрудничал. Поэтому разные степени внутренней свободы и смелости мне очень любопытны и интересны. Это как раз и раскрывается в письмах, что мне более интересно.

Вопрос: Сергей Михайлович, есть ли какая-то взаимосвязь между значимостью музыкального и литературно-критического наследия композиторов?

Ответ: Не обязательно.

Вопрос: Это больше правило или исключение?

Ответ: Не знаю. Р. Шуман, П. Чайковский, например, обладали очень ярким литературным талантом. А также Э. Григ. Как правило, талантливость проявлялась даже в высказываниях, самых лаконичных.

Вопрос: Что Вы считаете литературным талантом у композитора?

Ответ: Подлинного литературного таланта ни у кого из нас нет. За исключением тех, кто сам себе писал либретто, тексты романсов. Вот это и есть подлинный литературный талант. У меня такого таланта совершенно нет.

Вопрос: А либретто Ваших последних опер («Гамлет», «Царь Иксион», «Король Лир»)?

Ответ: Ну, там я делал вместе с Я. Гординым. Или просто по роману М. Булгакова. Правда, там моей фамилии не стоит, но реально я сам это делал. «Король Лир» – это Шекспир в переводе Б. Пастернака. Моя роль свелась к купюрам. Ну и каким-то находкам литературно-драматургическим. Некоторое чувство театра у меня есть, конечно, какой-то литературный вкус, выработанный с детства. В «Гамлете» тоже Шекспир сочинил, я придумал ход. Это песни могильщиков. Я. Гордин привел мне эти тексты в литературно приемлемый вид.

Вопрос: При написании либретто литератор работает со словом. А композитору важнее сюжет?

Ответ: Не знаю. Но у композитора должно быть больше литературного вкуса, чем у литератора музыкального. Иосиф Бродский, пухом ему земля, по-моему, совсем не отличался тонким музыкальным вкусом. Он просто не любил серьезную, сложную современную музыку. Да и Л. Бетховена, Г. Берлиоза, особенно он не любил музыку со словом, она его раздражала. Лучше относился к В. Моцарту, особенно Й. Гайдну. Воспринимал их музыку как какой-то эквивалент А. Вивальди, так как их произведения не соперничали со словом в своей глубине и осмысленности.

Т. И. Мороз
Кемерово

ЧУВСТВОЗНАНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОПЫТЕ

Осмысление специфики музыкального познания и обретаемого в музыкальном опыте знания в рамках логической парадигмы знания, доминировавшей в отечественной науке о познании, не считалось перспективным. Это вдобавок подкреплялось представлениями о музыке как

сугубо эстетическом феномене, не укладывающемся в рамки заданной парадигмы, а обретаемое знание о музыке не поддавалось рациональным способам его обоснования. Вместе с тем осмысление музыкального искусства в познавательном аспекте отчасти осуществлялось в рамках искусствоведческих и музыковедческих исследований, в области психологии искусства.

Складывающаяся сегодня когнитологическая парадигма знания, направляя внимание к внутреннему опыту и его составляющим, к неявным формам знания, опираясь на специфику несловесного мышления, вызревающего в глубинных слоях сознания, оказывается наиболее адекватным подходом к исследованию природы музыкального познания. Музыкальный опыт, разворачиваясь на фоне действия всех средств восприятия, представления и преобразования информации, активности всех пластов психических содержаний, в том числе и глубинных бессознательных и надсознательных, открывает перспективы осмысления не обнаруживаемых ранее компонентов в познавательной активности человека, в том числе составляющих скрытую основу восприятия и понимания. В контексте анализа динамических характеристик музыкального опыта, включающего различные формы и типы мышления (от эмоционально-интуитивно-образного до абстрактно-логического), возможно рассмотреть проявление знания особого рода – чувствознания, не сводимого лишь к чувственным данным внешней сенсорной системы, а обретаемого в результате синтетической активности сознания, с охватом при этом всей психофизической целостности человека.

Философское осмысление специфики и природы музыкального познания подводит к необходимости рассмотрения его через категорию *музыкального опыта*. Именно опыт как философская категория, которая адекватно выражает целостность и универсальность человеческой деятельности в единстве знания, навыка, чувства, воли, наиболее приемлема в характеристике взаимодействия человека с миром музыки и для рассмотрения данного взаимодействия в когнитивном аспекте.

В традиционной философии познания опыт трактуется как основа всего непонятийного знания о действительности, при этом выделяются различные формы опыта – физический, психический, мистический. В качестве особой разновидности опыта рассматривается эстетический опыт – опыт переживания произведений искусства. Оказывается, что музыкальный опыт в различных своих аспектах – восприятия, исполнения, сочинения – отличается органичностью и целостностью, вбирая все обозначенные формы опыта. Всякий раз в результате подобного целостного опыта человек обнаруживает в себе некий «сплав» различных содержаний, источниками

которых являются внешние и внутренние органические ощущения и чувства, содержания мыслительные и чувствуемые, возникающие в результате активности внутреннего мира человеческого сознания – его переживания и со-переживания, а также содержания, которые определяются чем-то более глубоким и значимым, чем природа и психика человека – «предельные» переживания выхода за границы своего собственного «Я».

Отметим основные черты, присущие музыкальному опыту в целом. Прежде всего, это отсутствие субъект-объектной оппозиции, что отмечалось многими мыслителями, подходившими к философскому рассмотрению музыкального предмета. А. Ф. Лосев отмечал, что «не ощутивши в музыке своеобразного слития с объективным бытием субъекта, мы не можем понять и сформулировать, может быть, самое интимное и центральное в музыке» [1, с. 455]. Складывающийся таким образом в музыкальном опыте иной тип познавательной ситуации приводит к изменению характера восприятия и образованию «единого поля существования и взаимодействия» воспринимающего с воспринимаемым. Это способствует тому, что все изменения в объекте воспринимаются как изменения собственного состояния. Подобный тип познавательного отношения И. А. Герасимовой определяется как *проникновение*, опирающееся на принцип единения на определенном уровне иерархии существующего [2, с. 130]. Музыкальный опыт вскрывает тот уровень, на котором изначально это единение присутствует и затем выявляется на физическом, физиологическом, психологическом, социальном уровнях, выступающих условиями для возникновения и восприятия музыкального феномена. Реальное восприятие музыки на физическом и физиологическом уровне выражается в совпадении ритмов протекания процессов музыкальной динамики и внутренних процессов в человеческом организме, в согласованности изменений в обеих системах. В психосоциальном отношении восприятие музыкального произведения представляет собой своего рода «подтверждение» совпадения тех смыслов, что несет в себе музыка, и тех, что живут в душе слушателя. «Материал музыкального переживания – это не собственно звук, а порожденные им в душе, вернее, пробужденные в ней образы – образы, жившие в ней и до прослушивания произведения, но лишь теперь ставшие реальностью сознания, ожившие в нем» [3, с. 134]. В духовном плане – это высшее слияние, при котором сознание становится в полном смысле слова самосознанием – оно углубляет понимание себя, считывает скрытые в собственной душе предельные значения.

Чувство целостности и интеграция личности – еще одна отличительная черта, присущая музыкальному опыту. Философское осмысление специфики музыкального предмета включает представления о том, что

соприкосновение с музыкой затрагивает все качества нашего существования, актуализуя в актах восприятия и понимания «полное жизненное присутствие» (Г. В. Ф. Гегель). Целостность оказывается присущей не только музыкальному восприятию, но и музыкальному мышлению. Композитор при создании произведений мыслит целым; исполнитель, воссоздавая музыкальное произведение, всегда удерживает в сознании его как целое; целью слушательского восприятия должно быть одномоментное, симультанное представление музыкального произведения как целого, единства. Подобные процессы звукосмыслового развертывания и свертывания В. В. Медушевским определяются в качестве сущностных для музыкального мышления [См.: 4]. Соответственно метод, направленный на создание целого, в котором каждая деталь воспринимается как часть целого, при этом вбирающая признаки целого, осуществляется с опорой не только на рациональные функции сознания. Музыкальный опыт актуализирует такой пласт восприятия и мышления, который обеспечивает проникновение в сферу сознания «запороговых» импульсов как содержаний скрытых слоев сознания. Как известно, бессознательные процессы очень редко самостоятельно выходят к границам сознания. То психическое и психологическое напряжение, возникающее в музыкальном опыте, о чем свидетельствуют данные психологических исследований, заметки музыкантов, композиторов, способствует выведению к поверхностным уровням сознания скрытой динамики глубинных процессов.

Еще одной отличительной чертой музыкального опыта выступает феномен рождения «точки сопряжения ощущения и понимания». В музыкальном опыте данный признак оказывается не только связанным с нераздельной сопряженностью эмоциональной и смысловой составляющих как «единства аффекта и интеллекта», предложенного для характеристики процесса постижения в искусстве еще Л. С. Выготским. Изучение процессов музыкального восприятия подтверждает, что восприятие музыки сопровождается целым комплексом изменений в человеческом организме – повышается или понижается скорость психических и физиологических процессов, меняется тонус органов, степень напряжения. Изменения затрагивают дыхание, движение, речь, восприятие, мышление, поведение. Подобное сопряжение И. А. Герасимовой определяется как «мышление-переживание», отличающееся от привычного для нас мышления рационализированного типа, опирающегося на схемы и категории рационального ума, без участия эмоций и чувств. «Мысль чувствующая в разворачивании своего логического содержания непосредственно сопровождается душевно-телесными движениями, как бы “прощупывающими изнутри” любые малейшие изменения в предмете» [2, с. 130].

Согласно современным представлениям в философии познания, все структуры опыта обретают свою первоначальную связь в пространстве внутреннего опыта, в условиях нашего сознания. Одной из важнейших особенностей музыкального опыта является то, что музыкальное пространство и музыкальное время, как писал А. Ф. Лосев, весьма близко напоминают концепцию душевной жизни и ее стихию [См.: 1, с. 452]. Музыка, согласно мысли В. Дильтея, выражает динамическое отношение, существующее в глубинах души, и делает для нас предметным то, что было действенно в душе, во внутреннем мире художника [См.: 5, с. 150]. В связи с этим, как отмечал швейцарский музыковед начала XX века Э. Курт, поскольку в музыке вообще отображается не внешний мир, а – благодаря слуху – внутренний процесс психической жизни, то основной вопрос упирается в проблему восприятия внутреннего мира [См.: 6, с. 9].

В своих различных аспектах – восприятия, исполнения или сочинения – музыкальный опыт всегда есть, прежде всего, опыт внутренний, с присущими ему специфическими свойствами и закономерностями. Одной из них выделяется неявленность, сокрытость образующих компонент внутренней жизни, что обусловливает и неявность как одну из основных характеристик знания, обретаемого в музыкальном опыте. Неявность заключается, прежде всего, в том, что музыка являет нам пример нерациональной формы постижения и несловесно-логической формы выражения результатов такого постижения. Как верно выражает эту идею А. Белый, «при столкновении с искусством мы часто уподобляемся слепцам, оставшимся без поводыря, когда логические законы, при всей их законченности, ничего не объясняют нам в области переживаемых эмоций» [7, с. 100]. Настоящий смысл музыки действительно непереводим на слова. И вместе с тем, как отмечает А. В. Михайлов, это все же не освобождает нас от необходимости снова и снова подходить и подбираться к музыке со словами, но при этом пребывая на некотором удалении от музыки как *только*-музыки и всегда схватывая и ухватывая словом лишь некоторые отдельные аспекты, стороны [См.: 8, с. 10–13]. Музыкальное знание не есть знание в понятиях, но необходимо знать, *как* подойти и остановиться на этом *за*словесном, неявном знании.

Рассматривая музыкальный опыт в когнитивном аспекте, необходимо отметить наличие многоуровнего контекста данного познавательного процесса с целью выявления специфически музыкального как *сущностного* и *контекстуального* – общехудожественного, историко-культурного, социокультурного и индивидуально-психологического. В связи с этим в пространстве обретаемого в музыкальном опыте знания необходимо выявить *знание-сущность* и обозначить сферу *знания-фона* или *знания-контекста*.

Музыка есть сложное, многоуровневое, но вместе с тем целостное и динамическое образование, включающее как формально-композиционные, так и интонационно-содержательные аспекты музыкального целого. Соответственно и знание о музыке непременно вбирает знание вышеобозначенных аспектов, в том числе знание специфических языковых средств, представления о семантическом пространстве системы художественных стилей, направлений. Активизировавшаяся сегодня тенденция к построению единого синтетического знания о музыке подводит к необходимости осмысления вопроса о том, на каких основаниях выстраивать это единое знание. Представления о музыкальном знании как только некоем сплаве специальных знаний на сегодняшний день не выглядят адекватными для столь сложного и необычного феномена, как музыка. В философской традиции осмысления данный феномен предстает как знак чего-то иного, «несравненно большего» и отличного по своей природе от реального звучания, выступающего лишь в качестве «проводника». Уровень тех смыслов, которые постигаемы логически, порой находится в альтернативных отношениях с уровнем специфически музыкальных смыслов, нередко даже разрушая его.

Необходимость обозначения специфически музыкального как «музыки в музыке» или *только*-музыки (А. В. Михайлов) обусловлена тем, что в представлениях о данном предмете отечественное музыкознание, а соответственно и образование во многом оказываются «в плену» некоторых предрассудков. Одними из главных предрассудков, по мысли М. Аркадьева, являются *фоноцентризм* и представления о *«quasi-пассивности»*, инерционности восприятия [См.: 9].

В отечественном музыкознании крепко утвердилось представление о наличии лишь двух планов организации музыки – физико-акустического и содержательно-психологического. Вместе с тем сама музыкальная материя не исчерпывается только звуковым явлением. М. Аркадьев усматривает в основе музыкального процесса некий глубинный слой, который, отличаясь от физического звучания, оказывается его фундаментальной причиной и воспринимается нами как «живая непрерывность музыкального становления» [10, с. 168]. Музыкальное искусство во все времена понималось как искусство организации времени, где звук оказывался лишь средством этой организации. М. Аркадьев мыслит музыкальное время, являющееся внутренним свойством музыки, не абстрактной длительностью, а как живое, экспрессивное, образно-насыщенное, пластическое и пульсирующее поле для развертывания собственно звукового интонационного процесса. Оно выступает в качестве некоего самостоятельного пластического материала, с которым музыкант работает подобно скульптору.

Традиция выделения «звучащей» и «незвучащей» основ в бытии произведений искусства, в том числе и музыке, принадлежит Р. Ингардену, одному из представителей музыкальной феноменологии. Им были выделены звуковые и незвуковые компоненты и моменты музыкального произведения. Среди незвуковых – временная структура музыкального произведения; «движение», которое оказывается доступным нам в слуховом отношении при восприятии; особое музыкальное пространство, не имеющее ничего общего с наблюдаемым или воображаемым реальным пространством, но прослушиваемое нами; незвуковые по своей природе «формы отдельных звуковых сочетаний» (форма мелодической линии и т. п.), а также возникающие эмоциональные качества, находящиеся в тесной связи со звуковыми сочетаниями, которые не есть психические реакции, а характерные моменты самой музыки [См.: 11, с. 487–511]. Н. Гартман, продолжая данную традицию, выделял наряду с чувственно воспринимаемым слоем, как чисто конструктивной структурой, поддающейся анализу, особые внутренние слои, представляющие собой самое важное в музыке, трудноуловимое и в большинстве случаев труднообозначимое, открывающееся лишь в переживании [См.: 12, с. 282–300]. Для А. Ф. Лосева, как продолжателя традиции феноменологического подхода к музыке, «музыкально становящийся смысл» имел две формы – «незвучащую» (онтологическую) и «звучащую» (эстетическую) [См.: 1]. В отечественном музыкознании М. Аркадьевым, так же как и А. Ф. Лосевым, различаются две формы реального воплощения музыкального смысла – «звучащая» и «незвучащая». Но, в отличие от А. Ф. Лосева, для которого данное понятие «незвучащего» было усмотрено, прежде всего, в качестве философского, для М. Аркадьева феномен «незвучащего» пласта музыки реален, постижим, поддается схватыванию и обозначению в качестве «незвучащей пульсирующей непрерывности музыкального процесса» – как «незвучащий экспрессивно-пульсационный континуум», или «время-энергия» [10, с. 168].

Необходимо отметить, что обозначенные М. Аркадьевым предрассудки – фоноцентризм и инерционность восприятия затрагивают, прежде всего, онто-гносеологические основания музыкального опыта. Отвергая реальность не выраженных непосредственно в звучании образований, в теоретическом музыкознании, а за ним и в музыкальном образовании выключается из внимания, а соответственно, и ускользает «незвучащая материя музыки», что не допускает креативной работы с ней, а нередко и креативности вообще. Глубинная сущность музыкального процесса выносится «за скобки» художественного восприятия и музыковедческого анализа, в результате чего не происходит соприкосновения с бытийной

основой музыки, не возникает творческого акта в исполнительском процессе и сотворчества в процессе восприятия. Музыка, не приоткрыв тайны своего существа и не пройдя «горнило» личностного переживания, обретает измерение (бытие) лишь в структурных образованиях – квинтах, доминантах, сфорцандо, репризах и т. п. – и исчезает в небытие.

Сегодня теория музыки включает различные методы исследования, направленные на раскрытие связей и отношений преимущественно «звучащего» пласта музыкального произведения. Да и сама теория музыки, по меткому замечанию Ю. Н. Холопова, стала не теорией музыки, а теорией произведения. А фундаментальный вопрос «Что есть музыка?», ее статус и методы постижения пока находятся за границами традиционной науки. Но возникала потребность в разработке новых способов получения знания о музыке, направленных на глубину проникновения в нее.

Музыка в своей глубине выявляет первопричину, основу бытия, вскрывая универсальные законы и принципы бытия, при этом актуализуя онтологическую сущность человека, осуществляющего глубинную связь с бытием. Такого рода универсализм в понимании данного феномена и онтологический подход были одними из фундаментальных составляющих в философском осмыслении музыки. В связи с этим в рамках данного подхода устанавливался особый ракурс в постижении музыки – не путем равнения двух несвязанных миров (мира звуков и мира психических состояний), а на единой динамической структуре, свойственной данным областям человеческого опыта.

Наличие первичных универсальных отношений, открытых пифагорейцами и обозначенных в качестве музыкальных, свидетельствовало о том, что звуковысотные отношения имеют математические, числовые параметры. Именно на пифагорейско-платоновских представлениях о музыке как математике небесных сфер и о музыкальной гармонии как звучащем числе, по мнению К. Зенкина, базировалась концепция А. Ф. Лосева о музыке [См.: 13, с. 607]. Согласно мысли А. Ф. Лосева, именно число предстоит смысловому становлению, в котором и осуществляется собственно музыка как искусство времени.

Но совершенно очевидно, что, помимо математических отношений, звуковысотность имеет характеристики физических параметров – как отношения колебаний. Современным отечественным исследователем И. А. Перфильевой предлагается в качестве первого онтологического основания музыки рассматривать универсальные вибрации различных уровней, подчиняющиеся единым законам [См.: 14]. В музыке реальным проявлением «универсальных вибраций», лежащих в основании мира, выступают музыкальный ритм и тон. И даже

музыкальная форма во всех своих разновидностях, понимаемая как «ритм в широком смысле» (А. Лоренц), также находится в соответствии с ритмами бытия.

Музыкальный тон как единица представляет собой многомерное явление, обусловленное различным характером колебательных движений – высотой, длительностью, силой звучания, тембром, пространственной локализацией. Звук приводит к одинаковым колебаниям все органически сходные строения, и колебаниям, которые составляют природный звук, отвечают естественные колебания в человеческом существе, при этом активность воздействующих вибраций человеком чаще всего не осознается. Нередко минуя слуховое восприятие, звук ощущается на уровне вибрационной чувствительности – тогда мы не слышим физическим ухом, ощущаем «всем своим психофизическим существом». При этом к сфере влияния, не поддающейся контролю сознания, относятся не только звуки, превышающие порог вибрационной чувствительности слуха – ультра- и инфразвуки, но и звуки, воспринимаемые нашим слухом.

В процессе практических исследований французским музыкантом Ф. Маманом и биологом Э. Гримом было установлено, что определенные звуки приводят к изменениям параметров внутренних систем человеческого организма [См.: 15, с. 184]. Звуковая волна порождает преобразования, которые осуществляются как на внешнем уровне, так и на уровне внутренней структуры. Давно известны опыты Эрнста Хладни с песком на стеклянных пластинах, по краю которых проводили смычком, и в узлах колебаний из песка выстраивались различные узоры, получившие название «хладниевых фигур». Показательны и опыты японского ученого Имато Масару, демонстрирующие результат преобразования внутренней структуры воды под влиянием музыкального звука, в которых замораживаемая вода, «прослушав» классическую музыку, обретала каждый раз свое индивидуальное изображение в красивых симметричных и гармоничных кристаллах.

Такого рода натурфилософский подход к явлению звука и звучания, а также его восприятия, представленный еще в немецкой философии начала XIX века, заставляет обратить внимание на сам механизм восприятия колебательных движений, или вибраций, и наличие сочувственного отклика как ответной обратной связи, синхронизированной вибрации – резонанса. Идея резонанса уже в XX века была названа А. Л. Чижевским «великой динамикой природы», «биением общемирового пульса», им был раскрыт феномен резонирования каждого атома на соответствующие колебания в природе [См.: 16].

Подобная конструктивная сила звуковой волны обусловлена именно ритмом. Ритм, как основной признак упорядоченного движения, присущ процессам различных уровней. Выступая структурообразующим началом, ритм как разделяет, так и интегрирует отдельные повторяющиеся моменты в единую целостность форм какого-либо явления или процесса [См.: 17, с. 91]. Таким образом, на основе ритмического принципа происходит объединение многочисленных разноуровневых процессов.

В искусстве ритм рассматривается не только как форма организации временных видов искусства, но и в качестве универсального структурного принципа построения объекта, будь то природного или человеческого, или, иначе, в качестве *конструктивно-организующего принципа* [См.: 17, с. 89].

Сущность ритма несводима только к представлениям о периодичности членения (аспект дискретности) – основная закономерность ритма обусловлена чередованием напряжений и разрешений как наличием постоянно возобновляющегося перехода от данного состояния или положения к будущему (аспект континуальности). Именно эта закономерность ритма выявляет основополагающий *принцип музыкальной динамики*. Выдвинутая в начале XX века отечественным музыковедом Б. Л. Яворским теория ладового ритма, базировавшаяся на выделении противоположных типов звукоотношений – неустойчивых и устойчивых, а также на фиксации тяготения неустойчивости к устойчивости, раскрывала основу музыкального мышления в целом. Яворским было отмечено, что звуковое тяготение связано с ориентацией человека в окружающем пространстве, в том числе и в аспекте психодинамики [См.: 18]. Как показывают психологические исследования, человеческое сознание всегда стремится выйти из неустойчивого состояния в устойчивое, и вместе с тем начало любого движения, в том числе и психожизни, обусловлено наличием неустойчивости. Таким образом, одни из основных составляющих музыкальной динамики – устой, неустой, тяготение, равновесие – предстают в качестве сути проявления закона гравитации как универсального закона природы, космоса и человеческого мышления [См.: 14, с. 47].

Чувство ритма в своей основе имеет моторную природу, в связи с этим и восприятие, и обучение музыкальному ритму осуществляется на основе не только слуховой активности, а прежде всего на слухо-моторной. Ритмические переживания всегда сопровождаются, даже неосознанно, мышечными движениями, тем самым в процесс музыкального восприятия или исполнения и даже сочинения включается вся психофизика человека. Так, Жак Далькроз в ритмическое отстукивание такта практиковал введение всего организма в целом, чем совершенствовал

ритмическую память своих учеников. Современным отечественным музыкальным психологом Д. К. Кирнарской приводятся эксперименты психологов Станкова и Спилсберси, в которых изучалось восприятие музыки людьми с ограниченными способностями. Оказалось, что глухие испытуемые, которые вообще не слышат музыку, все-таки способны почувствовать ее непосредственно через звуковые колебания и вызываемые ими мышечные ощущения. Согласно измерениям мышечного тонуса они ощущают именно ритм, и переживание ритма ими больше соответствует музыке, чем переживание слепых людей [См.: 19, с. 107].

С внешней стороны развитие чувства ритма осуществляется через повторность. С. М. Эйзенштейн, исследуя вопросы психологии искусства, отмечал, что повторность вскрывает динамическую предпосылку реально ощутимого явления природы – резонанса, которая, застывая в прием, становится повтором [См.: 20, с. 213]. С внутренней стороны развитие чувства ритма осуществляется через «вчувствование в ритмическую канву музыкального произведения, постижение его живого пульса, которое трудно выразить словами и можно только прочувствовать» [21, с. 146]. Как показывают современные психологические исследования, вчувствование, или эмпатия, выступающее произвольным процессом эмоциональной идентификации с объектом, оказывается сопряженным с эмоциональным резонансом [См.: 22, с. 13]. Таким образом, *мелодическое и ритмическое начало, выступающие основными в музыке, оказываются связанными с механизмом резонирования всей психофизической целостности человека в процессе восприятия*, затрагивая его физические, физиологические, психологические составляющие.

Восприятие звуковой материи в физико-акустическом аспекте оказывается сопряженным с механизмом резонанса. Но возможно ли обозначить данный механизм в качестве скрытого основания музыкального восприятия и образования музыкального знания в целом? Восприятие и постижение музыкального целого в содержательно-психологическом аспекте также оказывается сопряженным с механизмом резонирования как со-чувственного отклика, со-переживания тем смыслам, которые несет музыка, и тем, которые живут в сознании воспринимающего.

Исследование проблемы смыслообразования при восприятии музыки привело А. В. Торопову к необходимости опоры на представления о наличии семантических структур общего порядка – архетипов и к необходимости проведения сопоставления архетипов бессознательного и музыкальных архетипов. На основе анализа, поисков и многочисленных наблюдений в процессе непосредственного музыкально-педагогического общения с детьми исследователем выводится положение о том, что

«источником порождения смыслов при восприятии музыки правомерно считать бессознательные структуры психики – архетипы, резонирующие с архетипическими аналогами музыкального языка» [23, с. 3]. Архетипические символы, согласно мысли автора, преломляются в индивидуальном бессознательном восприятии музыки в виде специфических паттернов переживаний. Собственно акт восприятия музыки детьми есть акт *резонанса* между психическими возможностями восприятия слушателя и музыкальным воплощением, которое в разворачивании своего смысла также является отражением индивидуальных возможностей композитора и исполнителя [См.: 23, с. 15]. Выявленные факты резонирования психологического переживания детей с архетипами коллективного опыта всего человечества позволили исследователю проводить диагностирование специфических проявлений проекции личности в музыкально-педагогическом общении и разрабатывать «ближайшие зоны» музыкального развития индивидуально для каждого ребенка.

Опора на архетипы как некие семантические структуры общего порядка на сегодняшний день представлена в концепции отечественного музыкального психолога Д. К. Кирнарской. Опираясь на тот факт, что музыкальное искусство даже в своих высших и сложнейших проявлениях остается своеобразным праязыком, в котором суть высказывания, его смысл не может быть неверно истолкован, исследователем выделяются особые «коммуникативные архетипы» – интермодальные устойчивые конструкты, паттерны, несущие обобщенный смысл основных способов социального взаимодействия, опирающиеся на синтез пространственных, моторно-двигательных и интонационных параметров [См.: 19, с. 97]. «Коммуникативные архетипы», согласно Д. К. Кирнарской, лежат в основе расшифровки музыкального смысла и понимания сущности музыкального послания. «Они представляют собой фундаментальный психологический словарь слуховых образов, своеобразных слуховых мыслеформ, на которые опирается и из которых в реальности выросла вся музыкальная культура… Но это лишь фронтальные опоры, несущие конструкции неизмеримого числа разновидностей музыкального переживания» [19, с. 79]. Через «коммуникативные архетипы» прочитывается музыкальный смысл как «живое слово», первичное значение которого усваивается бессознательно глубинными пластами человеческого сознания.

Очевидно, что основанием в этих подходах выступает концепция архетипов коллективного бессознательного и концепция синхронизма, как принципа связи психических феноменов с реальностью, К. Г. Юнга. Опираясь на представления о единстве семантической реальности,

раскрывающей себя в индивидуальной психике, а также на положение о наличии резонансного типа связи внутри семантических полей сквозь всю иерархию целостностей – от человеческой психики и феномена музыкального искусства до Бытия в целом, появляется возможность замкнуть и выстроить некую логическую конструкцию музыкального познания, в которой основанием выступает резонансный тип связи, пронизывающий и объединяющий разноуровневые процессы [24].

Музыкальный опыт дает возможность проникновения к неким универсальным предзаданным структурам как скрытым содержательным основаниям универсального характера – к некой изначальной точке «единения бытия и сознания» (А. Ф. Лосев). Принимая позицию В. В. Налимова о самостоятельности существования смыслов и предзаданности их человеческому сознанию, правомерно считать, что музыкальный опыт реализует возможность непосредственного попадания в резонанс со вселенской потенциальностью [См.: 25, с. 206]. Из бесед А. Шнитке: «Работа композитора – вслушивание, настройка на восприятие того, что есть, всегда было и будет, в то, что было дано в изначальном ощущении… все, что я делаю, – это попытки приблизиться к тому, что не Я делаю, а что уже есть, и Я должен только зафиксировать» [26, с. 139].

Семантический Мир, согласно мысли В. В. Налимова, в своей проявленности выступает как нечто структурированное не логикой, а числом, как это видели еще Пифагор и Платон [См.: 27]. И здесь мы вынуждены вернуться к высказанной А. Ф. Лосевым мысли о том, что именно число предстоит смысловому становлению музыки как искусства времени: «Так возникает музыка как искусство времени, в глубине которого (времени) таится идеально-неподвижная фигурность числа и которое снаружи зацветает качествами овеществленного движения» [1, с. 185]. При наличии бесконечного числа качественного наполнения музыкального становления мы постигаем в музыкальном опыте именно эту сущность движения либо бессознательно прислушиваемся к ней.

Музыкант «в бесконечной глубине своего духа» слышит «тайный пульс жизни» как «чистый ритм», как «несказанный смысл первозданного звука», как глубинный экзистенциальный смысл, постижение которого осуществляется в пространстве внутреннего опыта в аспекте опыта предельного. Природа этого уровня смысла такова, что «с одной стороны, она непостигаема чувственным опытом, с другой стороны, оказывается предельно личностна, может быть, даже физиологична» [28, с. 141]. Музыкальные смыслы, с одной стороны, оказываются непознаваемы как некие предельные значения, неподвластные актуальному сознанию, с другой же стороны, выступают глубоко личностными, поскольку образуют

«всеобщие основания душевной жизни человека» и при этом отличаются непосредственностью испытываемости – некой физиологичностью. Как верно отмечет В. В. Медушевский, звук и смысл замыкаются отнюдь не *ratio* – эти две стороны интонации соединяются еще в теле. Любой музыкально-пластический знак или интонация – это одновременно и дыхание, и напряжение мышц, и биение сердца, и вместе с тем, при всей своей телесности, интонация способна вбирать в себя неисчерпаемую мудрость, претворяя ее в особую духовную, интонационно уплотненную энергию, в которой запрятан разветвленный смысл [См.: 29, с. 54]. Но изначально музыкант слышит «чистый ритм», который затем вырастает в ритмоинтонационный паттерн, наполняется образами и обрастает бесконечным количеством контекстуальных связей.

Именно таким предстает музыкальный слух в философских представлениях тех мыслителей, которые приблизились к постижению феномена музыкального звука и феномена музыкального слуха, – как универсальная способность «слышать всем своим существом, слышать звук, издаваемый не только предметом колеблющимся, но вообще всякой вещью, поскольку каждая вещь, каждое живое существо Земли и Космоса звучит и имеет определенный “свой тон”» [30, с. 93]. Но, к сожалению, как отмечает М. Аркадьев, до сих пор в музыкальных школах, а затем и в средних и высших учебных заведениях опираются на представления о музыкальном слухе, на самом деле не имеющие никакого отношения к последнему [См.: 9, с. 161].

С позиции традиционного музыкознания и музыкального образования, музыкальный слух – явление сложное, вбирающее в себя различные аспекты слуха – звуковысотный, мелодический, гармонический, полифонический, темброво-динамический, фактурный. Отмечается, что высокую тонкость слуха музыканта характеризует не только способность к восприятию отдельных качеств звука – высоты, тембра или интенсивности. Более существенной в музыкальном опыте оказывается способность к переживанию звукового потока. Именно эмоциональная восприимчивость, связанная с силой и яркостью переживаний, указывает на музыкальный слух.

Современное музыкальное образование предлагает оперировать еще одной разновидностью музыкального слуха как «мыслящего слуха» (Е. Танкелевич) или «аналитического слуха» (Д. К. Кирнарская). Таким образом, можно вслед за Е. В. Назайкинским выделить три аспекта музыкального слуха – это слух-ощущение, слух-переживание и слух-мышление, которые, по словам автора, работают одновременно и благодаря которым мы слышим музыку сразу «в три слуха» [См.: 31, с. 26–27].

Но при этом даже единая чувственная модальность – слуховая (как слух-ощущение) – оказывается сложным чувством, основанным на взаимодействии слуховых, мышечных, зрительных, осязательных, вибрационных и, возможно, некоторых других видов чувствительности. Действуя не изолированно, а взаимодействуя и проникая друг в друга, образуются разнообразные межчувственные связи, представляющие собой чувственные синтезы – *синестезию*. Г. М. Галеев в ходе многолетних практических исследований данного феномена отмечает, что для объяснения многих проявлений синестезии, связанных с восприятием музыки, оказывается недостаточным синестезических связей пяти внешних чувств и необходимо говорить об особого рода «глубинных синестезиях». В объяснении подобных «глубинных синестезий» им предлагается учитывать внутренние ощущения человека, относящиеся к числу наименее осознаваемых форм ощущений и близких в своем действии к эмоциональным состояниям [См.: 32, с. 24]. К ним относятся, прежде всего, органические ощущения, связанные с состоянием внутренних органов и определяющие самочувствие человека, а также двигательные и статические – определяющие «мышечное чувство» (двигательные ощущения собственной моторики человека), «чувство веса» и «чувство равновесия». В данном случае синестезии возникают по признаку сходства глубинно-эмоционального воздействия разномодальных ощущений. В целом все эти связи формируют особый вид модальности восприятия, отличающийся тонкостью слышания и глубиной эмоционального проникновения в музыку.

Отмеченная синестетичность слухового восприятия в качестве базовой опоры, на основе которой связываются различные модальности в единую целостную систему, имеет моторный компонент восприятия. «Возникающий под влиянием слуховых ощущений образ – сложная интермодальная ассоциация слуховых, зрительных, временных и пространственных представлений. Это единство есть не что иное, как образ движения» [3, с. 81]. Отечественным исследователем вопросов музыкальной психологии В. И. Петрушиным высказана мысль о том, что подобные синтезы оказываются связанными с конкретными ощущениями, корни которых уходят в толщу бессознательного коллективного опыта [См.: 21, с. 132]. Таким образом, в самом движении музыки и в специфическом восприятии его мы ощущаем мощное влияние архетипических структур.

Опираясь на вышесказанное, возможно представить музыкальный слух в качестве некой единой модальности, не связанной с отдельными, локализованными телесными органами – в аспекте

пан-перцепции (С. С. Хоружий) или все-восприимчивости [См.: 33, с. 84]. С. С. Хоружий, исследуя проблему перцептивных аспектов духовного опыта, приходит к выводу об участии в данном виде опыта некой особой синтетической (холистической) перцептивной системы – пан-перцепции. Возможность обращения к предложенной характеристике в рамках изучения специфики музыкального опыта обусловлена тем, что музыкальный опыт, как один из видов внутреннего опыта, всегда оказывается сопряженным с опытом духовным, являющимся важным аспектом внутренней жизни человека. В музыкальный опыт вместе с перцептивной системой вовлекается также вся психосоматика человека, испытывая некое претворение – расширение, усиление, утончение. Все уровни и измерения человека, «вся антропосистема самофокусируется в согласованное единство» [33, с. 84]. Данная «все-восприимчивость» посредством усиления своих составных модальностей и утончения их формирует иные аспекты восприятия.

И прежде всего таким аспектом оказывается «*безобразное*» восприятие [34]. Философское осмысление музыки включает традицию понимания музыки как безобразного искусства по своей сущности. Достаточно меткое обозначение находим у А. Белого: «Образ здесь выброшен ритмом» [7, с. 175].

В связи с этим обретает значимость выделяемый Б. Асафьевым в качестве специфически «слухового восприятия» такой тип восприятия, который характеризуется «преобладанием ощущения временной природы музыки; ее пульсации, энергетики, напряжения, ощущений роста и развития интонаций» [Цит. по: 35, с. 34]. В контексте современных подходов в философии познания подобный тип восприятия возможно определить как «*психическое осязание*», согласно концепции И. А. Герасимовой, отличающееся особой чувствительностью к ощущениям внутренних ритмов объекта [См.: 2, с. 131]. «Психическое осязание» можно рассматривать как проявление активности «тонко чувствующей» системы восприятия. Именно осязание как обозначение непосредственного, более близкого контакта, взаимодействия с познаваемым, осуществляющееся во внутреннем опыте, оказывается наиболее адекватным характеристике специфически музыкального восприятия. Безобразные компоненты восприятия, обретаемые в результате активности «психического осязания», выявляют особый, скрытый пласт музыкальной материи – «незвучащий энергийно-экспрессивный континуум», представляющий собой «до-образную» основу музыкального становления, рассматриваемую А. Ф. Лосевым в качестве до-структурной основы или чистого музыкального опыта [См.: 1, с. 604].

Отечественным исследователем психологии музыкального восприятия Д. К. Кирнарской подчеркивается наличие дозвукового уровня восприятия музыкальной материи, представляющего собой «существование недискретных, нерасчлененно-целостных параметров звучания, фокусирующих в себе музыкальный смысл» [3, с. 82]. Для воспринимающего сознания данный уровень предстает в качестве базисной, первичной формы восприятия – в качестве архетипов музыкального восприятия.

На основе глубинного безобразного восприятия, сопровождающегося особой динамикой – *«психическим осязанием»*, создается постепенно некая общая, лишенная предметной наглядности и в то же время представимая форма – специфическое внутреннее пространство, в котором движется музыка. Не имея предметной представимости, вместе с тем это пространство обладает качеством «психологически ощущаемого» (А. Ф. Лосев) и «психически осязаемого» (И. А. Герасимова).

Структурными элементами этой «представимой формы» выступают прежде всего музыкальные образы. А. Ф. Лосев устанавливает, что музыкальный образ есть образ невыявленного, несказанного, неоформленного. Но при всем этом, отмечает философ, мы его как-то переживаем, значит, он как-то конструируется в нашем сознании.

Действительно, музыкальный образ состоит из таких элементов-признаков, которые не поддаются словесно-понятийному обозначению, скорее, выражаются с помощью непосредственных переживаний. Порождение их связано с работой образного мышления, но вызвано не только наглядными представлениями чувственного мира, а в первую очередь связано с активностью «имманентно-внутренней чувственности» (Л. Н. Роднов), «внутренней жизненной подвижности» (А. Ф. Лосев). Эта система предоставляет данные, характеризующиеся безобразностью, абстрактностью, находящиеся вне модальностей, как то, что не является ни мыслью, ни чувством, ни образом и лишь на следующих этапах трансформации приводит либо к мысли, либо к образу. В подобной попытке «зримого» выявления словесно не передаваемых, но «прочувствованных» глубинных пластов особую роль играет процесс осознанного, целенаправленного извлечения более глубокого смыслового содержания через сознательное утончение всей психофизической системы восприятия.

Отмечая специфические черты музыкального знания как лишенного представимости, структурной четкости и принципиальной вербальной выразимости, Г. Л. Воронцов рассматривает его как результат познавательного процесса, основанного на нерефлексивном (арефлексивном) мышлении [См.: 36, с. 84]. Но музыкальный опыт активизирует особые ментальные состояния, для которых характерно

параллельное протекание двух мыслительных процессов. Еще в середине XX столетия крупнейшим отечественным музыковедом Б. Асафьевым музыкальный образ рассматривался как средство высказывания (выявления) качества мышления-чувствования [См.: 37, с. 355]. На наш взгляд, более точной и адекватной характеристикой подобных состояний оказывается *рефлексия чувствующего осознания*, предложенная И. А. Герасимовой: «Рассудочный интеллект может выполнять функции наблюдателя, который… “зрит” происходящее, отмечает перемены, нюансы, запоминает ассоциации. Ум безмолвствует, но не спит. В последующем возможен анализ и систематизация значений символов глубинного уровня» [38, с. 101–102].

Музыкальные образы, как образы без какого-либо конкретного образа, носящие архетипический характер, являются некой пространственно-чувственной артикуляцией музыкального опыта, как прежде всего опыта внутреннего, восходящего к «предельным когнитивным потенциям» человеческого сознания. Постижение музыки, сопряженное с проникновением в первичный бытийный пласт музыки как некой глубинной основы – «незвучащей материи», приводит к возникновению особого рода знания, определяемого в музыкальном опыте как знание-сущность – чувствознание. Чувствознание, как непосредственное, очевидное и достоверное знание, обретаемое в пространстве внутреннего опыта, по линии дальнейшей реализации транслируется и проявляется в виде внутренних образов и представлений, облекается различными структурами многоуровневого контекста музыкального познания. Оно «обрастает» различными контекстуальными связями на индивидуально-психологическом, социально-культурном, историко-культурном, общехудожественном уровнях, выступая в качестве поверхностных «логических» знаний (выразительных возможностей музыкальной фактуры или гармонии), в качестве представления о семантических пространствах системы стилей, своеобразия музыкальных жанров, знания норм музыкального языка и т. п. Но вместе с тем в этом логическом знании всегда присутствует некий «остаток» – то «незримое изначальное ощущение», пронизывающее поверхностные смыслы, оживляющее их. Наличие этого неформализуемого, но сущностного пласта обретаемого в музыкальном опыте знания – чувствознания для музыканта оказывается наиболее значимым «живым началом», выступающим «точкой перехода», через которую всякий раз совершается обратное вхождение в живое музыкальное бытие.

Какие же возможны подходы к выявлению неформализуемого пласта, не вскрываемого рациональными методами, не описываемого в сугубо

музыкальных терминах, объясняющих лишь в какой-либо части, но не выражающих по сути? Прежде всего, основным механизмом оказывается переключение словесно-логического мышления на образное, когда через описание признаков осуществляется попытка перевода специфических ощущений и переживаний слышимого и чувствуемого через сопоставления и аналогии на язык образов-символов, метафор.

Еще в начале XX века немецким музыковедом Э. Куртом поднимался вопрос о необходимости опираться на методы интроспективной психологии и на основе тонкого анализа внутреннего впечатления, ощущения, переживания, возникающего при восприятии, подходить к постижению музыки [См.: 39, с. 260]. На сегодняшний день имеются немногочисленные подходы, направленные на глубину эмоционального проникновения в музыку и представляющие различного рода попытки «артикуляции невыразимого». Это метод «образного наведения» А. Л. Готсдинера [См.: 40], метод цветовых представлений, активизирующих непосредственно-эмоциональное отношение к музыке, И. М. Мирошника [См.: 41], использование методов рисования музыки и синестетических описаний (Б. М. Галеев, Н. П. Коляденко, А. Овсянников). Пользуются словарем эстетических эмоций, предложенным В. Г. Ражниковым [См.: 42], выявляют типы эмоций в музыке на основе концепции В. Н. Холоповой (См.: 43). Возможно использование метода «перцептивных категоризаций», активизирующего механизмы проживания и порождения глубоко личностного и значимого смысла. Этот метод предложен отечественными психологами В. П. Зинченко и Е. Б. Моргуновым [См.: 44].

Для перехода из акустического пространства в музыкальное Г. Г. Нейгауз применял способ формирования «исполнительского образа» как «поэтического смысла» произведения, воспринимаемого как бы «внутренними» органами чувств (внутренним слухом, внутренним зрением, внутренним ощущением). Подчеркивая неполное осознание процесса рождения данного образа, он отмечал, что этот образ характеризуется яркостью ассоциативного представления и эмоционального переживания [См.: 45, с. 22].

Представляет интерес предложенный Е. Н. Астафьевой метод образотворчества. Усматривая истоки образотворчества во внутреннем мире человека, Е. Н. Астафьевой предлагается путь от внутреннего к внешнему – от внутреннего опыта переживания и постижения через сознательное «конденсирование» осознаваемых и неосознанных взаимодействий с миром в целом к внешнему выражению [См.: 46, с. 61]. Как отмечает Е. Н. Астафьева, данный метод, направленный на осознание механизма включения всего психофизического потенциала в музыкальном опыте, способствует «выходу» на неосознанное, интуитивное, непредсказуемое,

непосредственное взаимодействие со своей природой в тонко-чувственном восприятии всех «всплывающих» из глубин психики образов. Музыка как бы «озвучивает» все переживания человека в соответствии с видимыми «картинками», и «музыкант получает реальную возможность исследовать свои творческие способности, он как бы обнаруживает в себе новые ощущения … образы-картинки видимого и слышимого» [46, с. 62].

Но необходимо отметить, что нередко «застывшие» образы-картинки могут заслонять сокровенный смысл, нивелировать его, перевести музыкально-художественную реальность просто в фантазию. На основе практических исследований роли внемузыкальных представлений, возникающих при слушании музыки, Г. И. Кечхуашвили было замечено, что зачастую музыкальные переживания, сводимые к сюжету, могли привести к ограничению и сковыванию творческого момента в художественном восприятии, такой же была проблема и с поисками изобразительных моментов в музыке [См.: 47, с. 160]. Не отрицая индивидуальности переживания и складывающихся образов при восприятии музыки, нужно вовремя успеть отказаться от видимых «картин», чтобы не упустить «точку» перехода к более глубинному уровню безобразного восприятия. А. Шнитке делился своим опытом: «Когда я слушаю, то вижу больше, чем в театре. Внутреннее воображаемое пространство многомерно и вмещает не только акустический и визуальный ряд, но и ощущение, имеет парапсихологический оттенок проникновения в самую суть. Это пространство сужается, когда опускается заслонка в виде видимой стены. В симфонии этого не происходит. Я представляю себе вокальную симфонию, которая внутреннему восприятию дает больше воображения, чем любой театр» [Цит. по: 48, с. 172].

Наилучшим выражением непостижимого безóбразного, лишь предчувствуемого содержания в чувственно воспринимаемом является символ, указывающий на скрытый, отчасти неосознаваемый и рационально не эксплицируемый смысл.

Другим не столько выражением, сколько нахождением некоего аналога звуковой структуре оказывается метафора. Как отмечает Д. К. Кирнарская, само музыкальное мышление метафорично, поскольку оно не равно себе, а непременно отсылает к чему-то значимому и содержательному [См.: 5, с. 136]. Из бесед А. Шнитке: «Ты видишь две строчки, на которых карандашом написана хроматическая гамма, и ты, конечно же, не можешь представить себе этот огромный незримый сопровождающий слой, о котором я ничего не могу сказать тебе, кроме того, что он есть. А пытаясь обрисовать его, я попадаю в положение, когда у меня нет слов. Но он – есть!»

[26, с. 116]. Метафора, с присущей ей способностью «выражать принципиально ненаблюдаемые и чувственно наглядные структуры и свойства в языке “наглядных форм”» [49, с. 428], позволяет осуществить переход, связать открывающееся в музыкальном опыте с культурно-историческим и индивидуально психологическим контекстом.

Следует отметить, что различные подходы поиска адекватных средств «артикуляции невыразимого» оказываются сопряженными с вопросом о словесном оформлении или выражении специфически музыкального опыта. В современном музыкознании поднимается проблема о том, каким же должно быть слово о музыке. Л. Березовчук признает ответственность музыковедческого анализа, который способен регламентировать и даже переструктурировать сам процесс слушательского восприятия [См.: 28]. Е. Трембовельский одним из возможных выходов считает метод «порождающего описания», или метод «творческого синтеза», направленный на достижение в описании непосредственного переживания-постижения [См.: 50]. Оба исследователя подходят к тому, что слово о музыке должно быть проникнуто самим духом музыки. В своем осознании данной проблемы они приближаются к тем же выводам, к каким подходила в свое время восточная философская мысль относительно выражения в слове истинного понимания. В восточной культуре тексты не только служили способом объективации достигнутого переживания и понимания, но и прямо должны были быть направлены на порождение такого переживания и понимания. И слово в качестве возможности подобного выражения должно было выступать не как понятие, а как знак того состояния и переживания, быть «живым словом».

Вопросы о взаимосвязи слова и музыки на протяжении уже многих лет поднимались в рамках конференций, проводимых Институтом мировой литературы РАН и Московской государственной консерваторией. А. В. Михайлов, предложивший обсуждение этого достаточно сложного вопроса, отмечает, что музыка окружена многими слоями слов. Но внутри словесных слоев, созидающих смысл, всегда обнаруживается скрытый, глубинный смысловой слой – смысл, обращенный на себя и только на себя. И музыка обнаруживает себя как этот трансловесный смысл, невыразимый словами [См.: 8, с. 12].

Рассматривая музыкальный опыт в когнитивном аспекте, становится очевидно, что он разворачивается на фоне действия всех средств восприятия, представления и преобразования информации, активности всех пластов психических содержаний, в том числе и глубинных бессознательных и надсознательных. Альтернативная система неосознаваемого, закрепленная в структурах глубинного психического, дает основу в поиске

скрытых механизмов формирования музыкальных смыслов в музыкальном опыте, как неявных, неформализуемых, но экзистенциально значимых. Помимо физиологического процесса слушания, сопровождающегося активностью внешней сенсорной системы, наличествует и особого рода внутреннее восприятие – внутреннее слышание, сопровождающееся особой психофизической активностью – «в-себя-вслушиванием». Музыкальный опыт оказывается сопряженным с изучением внутреннего, глубинного потенциала человека, с тонкочувственным восприятием своей внутренней природы, повышенным вниманием к глубинным импульсам и к динамике глубинных процессов в целом. Это влечет за собой сознательное овладение движениями глубинной природы, раскрытие внутренних уровней сознания (И. А. Герасимова) и «осознаваемый выход в подвалы сознания» (В. В. Налимов). Как отмечает К. Г. Юнг, обострение восприятия путем сосредоточения, эмоционального напряжения приводит к активизации и углублению мышления, которое обретает «особенно интенсивное развитие мыслей по линии, бессознательно предначертанной изначальным образом – архетипом» [51, с. 543]. Музыкальное знание возникает в результате синтетической активности сознания, как точка перехода запредельных, «запороговых» содержаний человеческого бытия в сферу осознаваемого. Проявляющееся в результате осознанного взаимодействия с интуитивной сферой неосознаваемого, оно предстает как непосредственное знание, обретаемое во внутреннем опыте на высшем уровне проявленности индивидуального. А. Ф. Лосев отмечал, что «музыка, уничтожая индивидуальное зрение, восстанавливает высокое и всезнающее зрение» [1, с. 476]. Специфически музыкальное знание предстает как надындивидуальное, универсальное и вместе с тем очевидное, отличающееся свернутостью в нем идеи-образа как «образа без образа», ощущаемого в качестве чувства-мысли – чувствознания, которое в процессе дальнейшей реализации оказывается глубоко личностным, выявляясь через механизмы и различного уровня структуры индивидуального сознания, наполняясь различными контекстуальными связями.

Список литературы и примечания

1. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение / сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. – М, 1995. – С. 405–603.
2. Герасимова И. А. Природа живого и чувственный опыт // Вопр. философии. – 1997. – № 8. – С. 123–134.
3. Кирнарская Д. К. Музыкальное восприятие. – М., 1997. – 160 с.

4. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Музыкальная психология: хрестоматия / сост. М. С. Старчеус. – М., 1992. – С. 84–92.
5. Дильтей В. Понимание музыки // Вопр. философии. – 1998. – № 4. – С. 128–153.
6. Курт Э. Музыкальная психология. Области и границы музыкальной психологии // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии. – М., 1994. – С. 7–27.
7. Белый А. Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. – М., 1994. – 528 с.
8. Михайлов А. В. Слово и музыка // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: материалы научных конференций // Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. – М., 2002. – Сб. 36. – С. 6–23.
9. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы теории ритма и динамика «незвучащих» структур в музыке Веберна. Веберн и Гуссерль // Музыкальная академия. – 2001. – № 1. – С. 151–164.
10. Аркадьев М. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто // Логос. – 1995. – № 6. – С. 164–179.
11. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова. – М., 1962. – 572 с.
12. Гартман Н. Эстетика / под ред. А. С. Васильева; пер. с нем. Т. С. Батищевой и др. – М., 1953. – 692 с.
13. Зенкин К. В. А. Ф. Лосев и традиция философского осмысления музыкальных категорий // Искусствознание. – 1988. – № 2. – С. 606–610.
14. Перфильева И. А. Онтологии музыки в современной картине мира // Полигнозис. – 1998. – № 4. – С. 44–55.
15. Шапошникова В. И. Волны жизни. – СПб., 1996. – 196 с.
16. Чижевский А. Л. Космический пульс жизни / сост., вступ. ст., коммент. Л. В. Голованова. – М.: Мысль, 1995. – 766 с.
17. Федорова А. В. Проблема ритма в эстетической теории // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 7. Философия. – 2002. – № 1. – С. 88–96.
18. Яворский Б. Л. Избранные труды / под ред. Д. Д. Шостаковича. – М., 1987. – Т. 2. Часть 1. – 366 с.
19. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности. – М., 2004. – 496 с.
20. Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства / под ред. Е. Я. Басина. – М., 2002. – 335 с.
21. Петрушин В. И. Музыкальная психология. – М., 1997. – 384 с.
22. Юсупов И. М. Психология эмпатии. Технические и прикладные аспекты: автореф. дис. … докт. психол. наук. – СПб., 1995. – 34 с.
23. Торопова А. В. Диагностика особенностей бессознательного восприятия музыки детьми: автореф. дис. … канд. пед. наук – М., 1995. – 16 с.
24. Ранее идея, подтверждающая наличие внутренней связи между всеми объектами, была представлена Лейбницем в качестве глубокой гармонии между всеми формами существования – «предустановленной гармонии». В русской философии эта идея трактовалась как идея Всеединства, включающая, наряду с онтологическим, антропологическим и этическим, гносеологический аспект.

Основной чертой восточного мировоззрения являлось признание единства и взаимосвязи всех вещей и всех явлений в мире. На сегодняшний день идеи о всеобщей взаимосвязанности явлений и их взаимного резонанса входят в современные научные представления, реализующие «синергетический» подход к описанию различных процессов природы, социальной жизни, человеческого духа. Осуществляются исследования по выявлению синхронизации процессов в различных природных и социальных системах с физическими факторами, внешними энергетическими потоками, а также с космическими ритмами.

25. Налимов В. В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности. – М., 1989. – 287 с.
26. Беседы с Альфредом Шнитке. – М., 1994. – 304 с.
27. Налимов В. В. Реальность нереального: Вероятностная модель бессознательного / В. В. Налимов, Ж. А. Дрогалина – М., 1995. – 432 с.
28. Березовчук Л. Интерпретатор и аналитик // Музыкальная академия. – 1993. – № 2. – С. 138–143.
29. Медушевский В. В. Таинственные энергии музыки // Музыкальная академия. – 1992. – № 3. – С. 54–57.
30. Герасимова И. А. Музыка и духовное творчество // Вопр. философии. – 1995. – № 6. – С. 87–97.
31. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
32. Галеев Б. М. Содружество чувств и синтез искусств. – М.: Знание, 1982. – 64 с.
33. Хоружий С. С. Заметки к энергийной антропологии. «Духовная практика» и «отверзение чувств»: два концепта в сравнительной перспективе // Вопр. философии. – 1999. – № 3. – С. 55–85.
34. Как указывалось Л. С. Выготским в работе «Психология искусства», именно безобразные аспекты восприятия являются более существенными и основополагающими в восприятии произведений искусства.
35. Старчеус М. С. К проблеме типологии музыкального восприятия // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования: сб. ст. / сост. А. Г. Костюк. – Киев, 1986. – С. 28–42.
36. Воронцов Г. О роли неосознаваемого в музыкально-творческом процессе // Философские исследования. – 2001. – № 3. – С. 77–89.
37. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. – 378 с.
38. Герасимова И. А. Человек в мире сознания: эволюция сознания. – М.: Альтекс, 1998. – 127 с.
39. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
40. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. – М., 1993. – 175 с.
41. Мирошник И. М. Цвет как стимул формирования непосредственно-эмоционального отношения к музыке // Новые исследования в психологии. – 1987. – № 1. – С. 55–57.
42. Ражников В. Г. Исследование музыкального исполнительского образа // Вопр. психологии. – 1978. – № 2. – С. 70–80.
43. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. – М., 1994. – 259 с.

44. Зинченко В. П. Человек развивающийся. Очерки российской психологии / В. П. Зинченко, Е. Б. Моргунов – М., 1994. – 304 с.
45. Петухов В. В. Развитие музыкально-исполнительского мастерства как формирование высшей психической функции / В. В. Петухов, Т. В. Зеленкова // Вопр. психологии. – 2002. – № 3. – С. 20–32.
46. Астафьева Е. Н. Метод образотворчества в музыкальной педагогике // Сознание и физическая реальность. – 2000. – № 1. – Т. 5. – С. 56–63.
47. Кечхуашвили Г. И. К проблеме психологии восприятия музыки // Музыкальная психология: хрестоматия / сост. М. С. Старчеус. – М., 1992. – С. 158–161.
48. Холопова В. А. Шнитке: Очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева – М., 1990. – 346 с.
49. Баранов Г. С. Философия метафоры. – Кемерово, 2005. – 472 с.
50. Трембовельский Е. Порождающее описание // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 121–131.
51. Юнг К. Г. Психологические типы / пер. с нем. – М., 1998 . – 720 с.

Б. Б. Бородин
Екатеринбург

ВИРТУОЗНОСТЬ: ИСТОРИЯ ПОНЯТИЯ

1

Слово *«виртуозность»* происходит от латинского *virtus* [1], что означает доблесть, талант. В широком смысле *виртуозность предполагает признание относительно самостоятельной и высокой эстетической ценности воплощения замысла в любой творческой сфере*.

Еще в эпоху античности обособление исполнительского умения нашло свое выражение в высказывании Аристотеля, отделявшего эстетическую ценность изображения от эстетических качеств изображаемого. В «Поэтике» он формулирует это следующим образом: «На что нам неприятно смотреть [в действительности], на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях, например на облики гнуснейших животных и на трупы» [2, с. 648]. Позднее Альбрехт Дюрер, рассматривая *исполнительскую красоту*, преобразующую даже безобразный предмет в совершенное произведение искусства, пишет: «Велико то искусство, которое в грубых, низменных вещах способно обнаружить истинную силу и искусность» [3, с. 518]. Итак, *совершенное мастерство обладает определенной эстетической автономностью и может быть оценено независимо от объекта его применения*.

Понятие виртуозности возникает в результате некоего *абстрагирования исполнительской стороны созидательного деяния от идеального единства замысла и его осуществления.* Переходя в область музыкального исполнительства, отметим, что истинная виртуозность способна возвести в ранг высокого искусства даже изначально ущербное с художественной точки зрения произведение. Так, по поводу рахманиновского репертуара Л. Гаккель пишет: «Во всем блеске, во всей мощи своего демонического пианизма Рахманинов играл пьесы салонного репертуара, а их было так много в его программах, что подумаешь об особом удовольствии, с которым гениальный исполнитель преображал (выделено мною. – Б. Б.) эти пьесы и их авторов по своему образу и подобию. <…> Неприхотливые пьесы-багатели получали второй “образный план”» [4, с. 683–684]. Обращаясь, в частности, к транскрипторской сфере, сошлемся на мнение виртуоза фортепианной транскрипции – Л. Годовского, который полемически заявляет: «Транскрипция, обработка, парафраз, если они задуманы в творческом плане, являются чем-то реально существующим, что по своей ценности может явиться в свою очередь шедевром и даже превосходить оригинальное сочинение композитора» (выделено мною. – Б. Б.) [5, с. 3]. Сделаем вывод: *виртуозность обладает значительным трансформирующим потенциалом*, способным, если это необходимо, возвысить и облагородить объект своего приложения. Подобно тому, как совершенное мастерство художника-виртуоза увековечивает изображаемые им обыденные предметы, так и выдающиеся качества интерпретации или обработки словно бы замещают художественные недостатки интерпретируемого (в письменном или звучащем виде) произведения.

Основой этой преобразующей способности является полное владение материалом и средствами своего искусства, составляющее «доблесть» художника. Виртуозность утверждает господство творящего духа над косностью материи: скульптор одушевляет глыбу мрамора, композитор повелевает миром звуков, исполнитель покоряет свой инструмент. Виртуозность может проступать в одухотворенной замыслом редкостной композиторской технике (и даже в отдельных ее деталях), в исключительной и глубоко содержательной искусности исполнителя, а иногда и в сочетании всех перечисленных факторов. Средства становятся соизмеримыми с целью, ремесло превращается в искусство. Можно говорить о контрапунктической виртуозности баховских шедевров, о виртуозной оркестровке Равеля или о виртуозной красочности фортепианного письма Листа и его феноменально виртуозном исполнительском даре. Но в любом случае виртуозность предстает перед нами как нечто

удивительное и необычное, намного превосходящее добротный, но бескрылый ремесленный уровень дерзновенным полетом замысла и особенно *качеством его воплощения*, которое само по себе способно доставлять эстетическое наслаждение покоряющим совершенством как самого творческого акта, так и его результата.

Р. Шуман пишет: «Созерцание всякой виртуозности возвышает и укрепляет» [6, с. 172]. Настоящее виртуозное мастерство в осуществлении задуманного сказывается в органичности и артистической непринужденности – за внешней простотой и кажущейся легкостью мы прозреваем божественную природу творческого процесса. Дж. Вазари утверждает: «Искусству должны всегда сопутствовать изящная легкость и прекрасная чистота цветов, а произведение в целом следует доводить до совершенства не с напряжением жестокой страсти, а так, чтобы людям, смотрящим на него, не приходилось мучиться от страстей, которыми, как видно, был обуреваем художник, но чтобы они радовались счастью того, руке которого дарована небом такая искусность, благодаря которой вещи получают свое завершение, правда, с наукой и трудом, но без всякого напряжения, причем настолько, чтобы там, где они помещены, они зрителю не казались мертвыми, но живыми и правдивыми» [7, с. 115]. Эта *обманчивая легкость творчества*, пластичность внешнего выражения – словом, *подлинная виртуозность* есть непреходящая эстетическая ценность европейской культуры.

Иллюзия простоты и естественности в преодолении самых сложных технических задач возникает благодаря запасу мастерства, его избытка по отношению к повседневным запросам [См.: 8]. Здесь нередко присутствуют ощутимые элементы игры в том смысле, как ее понимал Й. Хейзинга: увлеченность, упоение самим процессом воплощения, ликующее чувство радостного напряжения, сопровождающее смелый выход за пределы обыденности. Виртуозность пронизана пьянящими флюидами риска, когда творческое деяние, требующее доблести и мужества, осуществляется как бы «поверх барьеров», установленных тварной природе человека. Поэтому восприимчивый к красоте зритель восхищенно замирает перед гениальным полотном, благодарно созерцая «иную реальность», явленную вдохновенной рукой художника, поэтому в концертном зале устанавливается особая напряженная тишина, когда слушатель, затаив дыхание, оказывается потрясенным очевидцем рождения исполнительского шедевра. Отсюда можно сделать вывод – *подлинная виртуозность трансцендентна*. Дерзкий «эксперимент духа», некогда произведенный, уже зафиксированный в факте искусства или происходящий в данную минуту, сейчас, на наших глазах, вызывает гордость за ту

сопричастность высшим проявлениям творческих способностей человека, которую нам дарит художник.

Любая творческая сфера, развиваясь во времени, накапливает и передает последующим поколениям «опыт мастерства», некий устойчивый свод традиций, составляющий «профессиональный ценз». Но для некоторых наиболее одаренных представителей профессиональных цехов, которые в совершенстве овладевают каноническими умениями и навыками, вдруг становятся тесными традиционные установления и нормы. Беспокойный творческий дар побуждает их к отказу от привычного, вызывает настоятельную потребность выразить то, что еще никто не выражал, сделать так, как еще никто не делал. Это «бесстрашие творчества» прекрасно выразил испанский монах Томас де Санкта Мария, который во «Введении» к своему трактату «Искусство игры фантазии» (1565) писал: «Я употребил шестнадцать лучших лет жизни, проводя день и ночь в неустанной работе; каждый день я находил новые обстоятельства, отвергал старые и вновь составлял ее [книгу], пока не достиг совершенства и не нарушил общих правил» (выделено мною. – Б. Б.) [Цит. по: 9, с. 220].

Виртуозности в высокой степени присуще бесстрашие. Стремление к совершенству, свойственное подлинной виртуозности, не останавливается перед нарушением «общих правил» – она их создает сама. Индивидуальные достижения, поначалу удивленно и недоверчиво воспринимаемые консервативной профессиональной средой и косным общественным мнением, впоследствии находят своих адептов и постепенно становятся образцом для подражания. «Активная» клавирная виртуозность сонат Скарлатти, необычная для барочного музыканта, оказывается востребованной и любимой позднейшими виртуозами. Демоническая виртуозность Паганини, подозреваемого даже в сговоре с дьяволом, и листовская броская виртуозно-концертная манера, шокировавшая Фильда и Глинку, превращаются в эталон романтического исполнительства. Рационалистическая виртуозность и интеллектуализм Бузони, отпугивавшие эпигонов романтизма, признаются началом новой эпохи в искусстве интерпретации. Идеи, считавшиеся самонадеянными и экстравагантными (например, фортепианные «монологи» Листа), принимаются в качестве общепризнанной нормы, а сложнейшие произведения, некогда доступные лишь единицам, становятся основой репертуара большинства концертантов. Следовательно, виртуозность, стремясь к абсолюту, прокладывает новые пути в искусстве, *расширяет представление о возможном*.

Подытожим сказанное. *Виртуозность означает трансцендентный уровень исполнительского мастерства в любой творческой сфере,*

расширяющего представление о возможном, обладающего самостоятельной эстетической ценностью и способностью преображать объект своего приложения. Этот трансформирующий потенциал виртуозности в полной мере проявился в музыкальном исполнительстве.

2

Виртуозность обладает качеством исторической изменчивости, которая определяется господствующими в ту или иную эпоху критериями профессионализма. Согласно энциклопедическому определению, «*профессия* (лат. *professio* – официально указанное занятие, специальность, от *profiteor* – объявляю своим делом) – род трудовой деятельности (занятий) человека, владеющего комплексом специальных теоретических знаний и практических навыков, приобретенных в результате специальной подготовки, опыта работы. Профессиональная деятельность обычно является основным источником дохода» [10, с. 155]. Исходя из этого определения можно сказать, что профессионализм и виртуозность отнюдь не тождественны. Но виртуозность возможна лишь в присутствии профессионализма, который становится питательной средой и «активным фоном» виртуозности.

В монографии Е. В. Дукова отмечены два основных пути развития профессионализма в древнем обществе: *сакральный* и *обиходный* [См.: 11]. Два канала формирования профессионализма образуют два типа исполнительской культуры, сохраняющих автономию вплоть до эпохи Возрождения, когда происходит секуляризация художественного творчества. Для нас особенно важно, что они *отличались своими функциями, направленностью и критериями профессионализма*. Представители «ритуального исполнительства» – служители культов, а также шаманы – быстро обрели прочный социальный статус, проявляющийся в канонизации многих сторон их функционирования, включая инфраструктуры, связанные с воспроизводством профессионалов. В бытовой (обиходной) культуре предпосылки профессионализации проявлялись спонтанно, когда психофизическая предрасположенность к художественному творчеству и общественное признание его результатов побуждала индивида превратить «свой исполнительский талант в способ добывания средств к существованию» [11, с. 60].

Важнейшим механизмом, способствующим профессионализации исполнительства, явилась практика *музыкальных турниров*, известная с эпохи античности. Сюжеты греческих мифов повествуют о музыкальных соревнованиях Аполлона с Марсием или Аполлона с Паном. Эти мифы запечатлели конфликты эллинской и варварской культур: сирены сорев-

нуются в пении с музами, легендарный кифарист Фамир также бросает им вызов (Гомер «Илиада» (II 594–600)). Агонистика (от ἀγ ών– соревнование, состязание) буквально пронизывает образ жизни греческого полиса. Музыкальным аналогом знаменитых Олимпиад были происходившие около святилища Аполлона в Дельфах Пифийские игры, позднее – Панафинеи [12, с. 145–177]. Наиболее искусный, с точки зрения судей, музыкант признавался победителем состязания. Следовательно, исполнительское искусство становится *объектом суждений*, и в общественном сознании уже утверждаются *критерии его оценки*, что означает *признание автономии* и весьма высокого статуса этой деятельности.

В качестве своеобразного итога распада античного триединства музыки, поэзии и пластики следует указать на *обособление инструментального исполнительства*, которое связывается с именами легендарных авлетов фригийской школы – Гиагниса, Марсия и Олимпа. Однако свойственное греческой античности синкретическое мышление препятствовало восприятию инструментальной музыки как эстетически самодостаточной. Чаще всего за инструментальной музыкой признавались лишь утилитарные, прикладные функции. В «Законах» Платона утверждается: «Применение отдельно взятой игры на флейте и на кифаре заключает в себе нечто в высокой степени безвкусное и достойное лишь фокусника» [13, с. 147].

В эллинистический период появляются артисты-гастролеры, выступающие на празднествах. Они объединяются в профессиональные ассоциации, которые получают наименование Союзов дионисийских артистов. Возросший уровень мастерства ставит барьер между профессионалами и любителями, причем определенная дифференциация возникает уже и в самой профессиональной среде. Согласно Квинтилиану, для любителей предназначена музыка, написанная в диатонических ладах, для профессионалов – в хроматических; и лишь немногочисленным искусным и утонченным музыкантам (выделено мною. – Б. Б.) доступна энгармоническая музыка [11, с. 87]. Появление страты «профессионалов высшей квалификации» вполне правомерно квалифицировать как *формирование содержания виртуозности*, хотя самого термина еще не существовало.

Римская гигантомания преобразила традиции греческой культуры. Пышные празднества и церемонии Древнего Рима, занимавшие во времена империи почти полгода, нуждались прежде всего в функциональной инструментальной музыке для торжественных шествий и площадных зрелищ, которые поражали своим размахом. Например, в дионисийских процессиях участвовало более 600 певцов и кифаредов. Соревнования

солистов, проходившие в специально выстроенных открытых одеонах, привлекали огромное количество публики. Победители окружались невероятным почетом: им дарили роскошные подарки, увековечивали их имена в камне, сравнивали их с богами [См.: 14, с. 207–208]. Инструментальное искусство Рима отличалось *развитой инструментальной специализацией*. Статус музыканта-инструменталиста обычно зависел от строго регламентированной области применения его инструмента [См.: 11, с. 91–100].

Итогом античного периода можно назвать: 1) *профессионализацию «мусического искусства»*; 2) *отчетливое отделение исполнительской стороны и осознание ее эстетической ценности*; 3) *намечающуюся дифференциацию этой области по уровню мастерства*; 4) *появление феномена (но не понятия) виртуозности, в том числе и в инструментальной сфере.*

3

Строго регламентированная религиозными канонами официальная музыкальная культура Средневековья, развивавшаяся под эгидой церкви, буквально пронизана идеей ревностного служения Высшей воле. Индивидуальность художника здесь растворена во всеобъемлющей универсальной целокупности. Земная музыка призвана быть воплощением музыки небесной и должна следовать предвечному образцу, отклонения от которого недопустимы. Инструментальная музыка занимает низшее положение по сравнению с вокальной и осознается как сугубо земное, прикладное явление. Только в соединении с Божественным глаголом музыка обретает черты высокого искусства. Исполнительское умение имеет значение лишь в той степени, в какой оно способно передать без искажений высшие истины. Блаженный Августин писал: «Я чувствую, что сами святые слова зажигают наши души благочестием более жарким, если они х о р о ш о с п е т ы (выделено мною. – Б. Б.); плохое пение такого действия не оказывает» [15, с. 296]. Большая самостоятельность исполнительской стороны характерна для светской феодально-замковой культуры и творческих состязаний в рыцарской, а затем и в бюргерской среде, продолжающих традицию античных агонов [См.: 16].

В исполнительском искусстве Средневековья явственно прослеживается взаимодействие консервативных и новаторских тенденций, которые связаны с сакральным и обиходным типами исполнительской культуры. Аскетизм раннего христианства нашел выражение в строгой практике псалмодирования, подчиненной Слову. Однако под воздействием народной музыки псалмодия обретает некоторую мелодическую свободу. К IV веку духовные гимны Ефрема Сирина, Иллария из Пуатье, Амвросия из Милана, Ария из Александрии обозначают направления,

которые отличаются друг от друга. Эти робкие проявления индивидуального начала можно расценить как *тенденцию к преодолению тотальной анонимности*.

Лаодикийский собор постановил, что во время богослужения разрешается петь лишь специально обученным певцам, а прихожане могут к ним присоединяться только в строго установленные моменты [17]. Результатом этого решения явилось создание певческих школ во многих крупных городах. Причем, в зависимости от местонахождения, школы придерживались различных направлений. Например, в Милане преобладало амвросианское пение, в Лионе – галликанское, а в Испании – мозарабское. Намечающееся *стилистическое разделение* было решительно пресечено григорианской реформой VII века, которая была направлена против светских вольностей, проникших в церковную музыку. Предписанные ею правила, казалось бы, исключали исполнительский произвол [См.: 18]. Но вариантность коренилась в самой системе записи антифонария – невменная нотация не фиксировала ритмической стороны, которая определялась каноническим текстом. Живая исполнительская практика постепенно *изменяла* песнопения, предполагавшиеся неизменными. Поэтому, когда в XII веке научились относительно точно записывать ритм песнопений, они предстали в виде так называемого *cantus planus* (плавного пения), а исходный вариант был безвозвратно утерян. Даже при изначальной установке на строгое следование традиции они не могли не измениться, каждодневно соприкасаясь с миром стихийной субъективности, присущей любому человеку. Здесь в полной мере проявилась *латентная активность исполнительского начала, обладающая преобразующим потенциалом.* Знаковая фиксация музыкального произведения – будь то невменная или современная нотации – всегда условна, и любое исполнение, как бы оно ни стремилось к точности, всегда, в большей или меньшей степени, несет на себе отпечаток индивидуальности исполнителя, напрямую зависит от его мастерства. Именно это обстоятельство позволило Бузони утверждать: «Исполнение произведения – тоже транскрипция» [19]. Может быть, это высказывание излишне категорично, но нельзя не заметить, что творчество исполнителя и творчество транскриптора обладают, хотя и в разной степени, способностью *трансформировать исходный объект*.

Трансформирующий потенциал исполнителя, его власть над произведением возрастают пропорционально профессиональному умению. Виртуозное владение техникой исполнения не всегда удовлетворяется представленным материалом и активно ищет возможности своего применения, нередко проявляющиеся в различных добавлениях и украшениях.

Исполнительская сфера имеет свою логику развития, согласно которой все удачно найденные приемы тяготеют к стабилизации и закреплению в традиции. Например, мелизматическое пение, сформировавшееся в практике юбиляций, допускало определенную исполнительскую свободу. Манера подтекстовки юбиляций, введенная Ноткером Бальбулусом в IX веке, привела к созданию секвенций, вошедших в обиход григорианского пения. Как указывает М. Сапонов, именно юбиляции являются отдаленным прообразом импровизационной *пассажности* последующих эпох. Под *пассажностью* он понимает «собирательное обозначение всевозможных фигураций, не обладающих тематической определенностью и рельефностью» [20, с. 41–42]. Такие последовательности получат распространение в инструментальной и вокальной музыке Возрождения и приобретут формульный характер. Искусство колорирования, расцвечивающее звуки мелодии, также тяготеет к формульности, которая в инструментальной сфере нередко *зависит от особенностей игры на инструменте*. Этим обстоятельством А. Бейшлаг объясняет частое использование группетто в раннем органном исполнительстве. Он пишет: «При тогдашнем способе игры – почти исключительно тремя средними пальцами – группетто было, конечно, наиболее элегантным украшением» [21, с. 10, сноска].

Хорошо известно, что в музыке барокко, классицизма и романтизма особенности фигураций формульного типа являются приметой соответствующей эпохи. Эти формулы широко применялись в инструментальных транскрипциях, заменяя и трансформируя фактуру оригиналов. Напомню о quasi-скрипичных фигурациях в баховских клавирных концертах «по Вивальди», о добавлении фортепианных формул аккомпанемента в авторской транскрипции скрипичного концерта Бетховена, об арпеджио- и гаммаобразных пассажах, имитирующих оркестровое полнозвучие в Увертюре к «Тангейзеру» Вагнера – Листа.

Несмотря на отмеченные прорывы индивидуального начала, средневековая исполнительская культура выработала свой господствующий тип виртуозности, который был в большей степени связан с сакральной сферой, нежели с обиходной, и тяготел к анонимности. Подобно тому, как учение Платона было переработано в Средние века в христианском духе, так и пифагорейская идея «мировой гармонии» и ее земного воплощения была ассимилирована христианством. Красота имеет объективную природу, выраженную в числовых соотношениях. Музыка является звуковым выражением божественных пропорций и занимает срединное положение между математикой и естественными науками. «Геометрия – мать астрономии, арифметика – мать музыки», – утверждает Прокл

[22, с. 22]. Подобное восприятие музыки, как объективной научной дисциплины, «прикладной математики» с теологическим оттенком, оставляло личности музыканта только служебные функции. Строго следуя канонам, он, в меру своего умения, должен был лишь старательно воплощать в доступной человеку чувственной форме предвечную гармонию всего сущего. Мастерство здесь полностью подчиняется идее долженствования и лишено черт субъективного волеизъявления. Оно смиренно перед ликом Абсолюта и не претендует на чью-либо оценку.

Такое понимание мастерства сохранится в памяти культуры, а в области исполнительства послужит основой для особой разновидности виртуозности. Доблесть (= виртуозность) исполнителя здесь заключена в беззаветном и самозабвенном служении Высшему началу, понимаемому, как в Средние века, в религиозном смысле или, в светском толковании Нового времени, сферой чистой духовности. Для Боэция, например, «настоящий "человек музыки" (*musicus*) – это не виртуозный исполнитель ее и даже не ее создатель-композитор, а лишь тот, кто постигает ее рациональные основания и овладевает ею "не рабством дела, а силой созерцания" (Inst. Mus., I, 34), т. е. не музыкант, а философ» [23, с. 344]. «Искусство,– пятнадцать веков спустя провозглашает А. Шнабель,– не случайное прибежище и не каникулы, но вечный долг нашего духа. Служение этому долгу (выделено мною. – Б. Б.) принадлежит к наиболее настоятельным задачам человека, максимально соответствующим его предназначению…» [24, с. 296]. Служение выше профессионального эгоизма. Высокий уровень мастерства необходим для того, «чтобы устранить из поля зрения сам механизм исполнения (выделено мною. – Б. Б.), его технические особенности» [25], наиболее полно передать некое важное послание, словно «минуя инструмент». Эту разновидность *виртуозности* можно определить, как *этическую* по преимуществу, и *ее формирование является важнейшим итогом развития средневековой культуры в области исполнительства* [26].

4

Эпоха Ренессанса имеет важнейшее значение для виртуозности (в том числе инструментальной). Во-первых, само понятие виртуозности в его наиболее широком смысле есть детище Ренессанса. Во-вторых, индивидуализм эпохи приводит к появлению персонального «носителя» понятия – возникает фигура виртуоза, которая будет модифицироваться в последующем историческом развитии, сохраняя при этом неизменное смысловое ядро. В-третьих, становление инструментализма, его обособление в самостоятельную сферу музыкального

творчества здесь происходит на базе инструментальных переложений вокальных произведений – формируется область инструментальной виртуозности.

Процесс дифференциации эстетического сознания в эпоху Ренессанса проходит значительно интенсивнее, нежели в предшествующие исторические периоды. Ренессанс отмечен не возрождением античного антропоцентризма, когда человек, как некое «коллективное существо», был «мерой всех вещей», а утверждением *личного творческого начала*, *индивидуальной меры*. Культура Возрождения принципиально *полицентрична*. Ее духовными центрами являются титаны этой эпохи. Миры Боттичелли, Леонардо, Рафаэля, Микеланджело носят явственный отпечаток индивидуальности их создателей. Поразительно также многообразие композиторских стилей и приемов этого периода: одухотворенная строгость Палестрины – и пышная декоративность венецианцев, полифоническая изощренность нидерландской школы – и наивные звукоподражания у Жанекена.

Образцом художника был Творец всего сущего – *Summus artifex, Deus artifex*. Земные художники дерзали не только передавать в материале своего искусства творения «художника небесного», но и соперничать с ним в изобретении (*inventio*). Леонардо да Винчи, превознося мастерство живописца, горделиво заявлял, что этот вид искусства занимается «бесконечно многим, чего природа никогда не создавала» выделено мною. – Б. Б.) [27, с. 53]. Сотворение нового немыслимо без свободы. Поэтому средневековая приверженность канонам сменяется осознанным стремлением к свободе творчества.

Идеалом ренессансного человека-творца была всесторонне развитая личность – *homo universale*. Ее потенциал воплощался в доблестных деяниях, достойных уважения современников и памяти потомков. Так *человек универсальный* становился *человеком доблестным – homo virtuoso*. В эпоху Возрождения *доблесть* увенчивала чело не только искусного художника, артиста, но и мастера-ремесленника, образцово владеющего технологией своей профессии, или же ученого, обладающего обширными познаниями, или мудрого правителя, радеющего о процветании своего края. Как раз в таком значении слово *доблесть (virtus)* употребляется в «Государе» Макиавелли, в жизнеописании Бенвенуто Челлини [См.: 28, с. 25] или в трактате Дж. Вазари [См.: 29].

Обособление инструментальной сферы практически совпадает по времени с обретением музыкальным искусством самостоятельности и относится к позднему Ренессансу. Тогда же в процессе разделения музыкальных специальностей начинается бурное развитие

инструментального искусства, освобожденного от практических прикладных функций, и *понятие виртуозности смыкается с областью музыкального профессионализма*.

Искусство Ренессанса стремится запечатлеть окружающий мир в жизнеподобных формах. Иллюзия пространства, созданная на полотне при помощи перспективы, дыхание жизни, таящееся в скульптуре («лишь разбуди – она заговорит»), шум битвы или разноголосица рыночной площади, переданные при помощи музыкально организованных звуков, то есть пересоздание чувственных явлений в ином материале, – это *идея транскрипции*, понимаемой в широком смысле слова. Мастерские повторения совершенных образцов, распространение гравировки живописных полотен, индивидуальные трактовки канонических мифологических и евангельских сюжетов – словом, создание чего-то нового на какой-нибудь уже существующей основе, несомненно, примыкает к области транскрипторского творчества. И связующим звеном здесь является *трансформация* в сознании художника воспринятых впечатлений и их – конечно же, в разной степени – творческое воплощение в некий факт искусства. Даже функциональная, прикладная роль отмеченных явлений находит аналогии в многочисленных позднейших разновидностях транскрипций. Копирование оригиналов с целью изучения секретов мастерства, практикуемое в пластических видах искусства, характерно, как уже отмечалось, для Баха, Моцарта, Бетховена. Спонтанные изменения подлинников, возникающие при переписывании, нередко носят творческий характер, превращая копию в транскрипцию. Гравюры с картин по своей информативной функции близки клавирам оперных и симфонических произведений. Обращение живописцев к «вечным сюжетам» можно сопоставить с позднейшими музыкальными фантазиями на любимые темы.

Ренессансный индивидуализм поощряет инициативу и композитора и исполнителя. В исполнительской практике широко используются обильные украшения и пассажи, демонстрирующие мастерство виртуоза. В XVI столетии появляется специальный термин – *«пассаж»*. Он связан с техникой диминуции, основанной на варьировании мелодии с помощью дробления крупных длительностей на более мелкие и поступенном заполнении широких интервалов. В Италии такие последовательности назывались *passaggi* или *fioretti*, в Испании – *glosas*, в Англии – *division*, в Германии – *Passagio*, *Coloratura*. Но пассажность в том виде, как ее определяет Сапонов, все же имеет принципиальное отличие от техники диминуции. Пассажи как общие формы движения обладают тематической нейтральностью, а диминуция

в завуалированном виде таит в себе мелодический рельеф. Пассажи зачастую полностью выписываются в нотном тексте. Что же касается диминуций, то их введение предоставляется инициативе и вкусу *исполнителя*: «Певец рассматривал сочинение, записанное автором, лишь как сырье, которое он мог возвысить до концертного исполнения только своими украшениями» [21, с. 15].

Поздний Ренессанс уже знает примеры чисто инструментального виртуозного стиля, не имеющего вокального происхождения и освобожденного от прямой связи с прикладными жанрами. Таковы, например, токкаты Дж. Фрескобальди, предъявляющие весьма серьезные требования к технической подготовке исполнителя. Более того, Фрескобальди сознательно отделяет исполнительскую сторону от композиционной, предоставляя музыканту широкие права для проявления собственной индивидуальности. В предисловии к токкатам он пишет: «В токкатах я стремился не только к тому, чтобы они были богаты различными пассажами и украшениями, но и к тому, чтобы отдельные части можно было играть раздельно – это даст возможность исполнителю заканчивать по желанию, не обязательно доводя всю токкату до ее завершения» [30, с. 13]. Приведенная цитата весьма знаменательна: декларирование пассажной, щедро орнаментированной фактуры утверждает самоценность инструментального начала, которое, в свою очередь, проявляется при посредстве *индивидуального мастерства* [31]. Здесь чрезвычайно важна апелляция к личности исполнителя, настоятельный призыв к сотворчеству, а также побуждение к исполнительской *доблести* в преодолении трудностей (вспомним ремарку к Токкате № 9: «Не без усилий достигнешь конца!»).

Насколько можно судить по другим фрагментам предисловия, Фрескобальди стремится к осмысленности и одухотворенности инструментального исполнительства, сопоставляя его с манерой исполнения мадригалов: «Манера игры не должна строго подчиняться такту – так же, как это принято в современных мадригалах. Хотя эти мадригалы трудны, но они становятся менее трудными благодаря тому, что их исполняют то медленно, то скоро или даже делают остановку – в зависимости от их выразительности или от смысла слов» [30, с. 13]. Фрескобальди предлагает перенести приемы выразительности из сочинений, где экспрессия, следуя за текстом, становится особенно наглядной, в инструментальную сферу, лишенную словесной подсказки. Это становится возможным лишь при достаточно развитой интонационной чуткости, позволяющей воспринимать выразительный потенциал интервальных соотношений и воплощать его в индивидуальной форме. Здесь утверждение инструментального фактора

и раскрепощение индивидуальности исполнителя намечают путь к осознанию самостоятельности исполнительской сферы в Новое время.

Это уже не смиренное анонимное мастерство, стремящееся исчезнуть в исполняемом, а сознательно-активное, преобразующее исполнительское начало, равноправное с волей композитора и способное производить самостоятельный *художественный* эффект. В такой виртуозности ведущей оказывается *эстетическая* сторона. Абстрактная «мировая гармония» в духе возрожденческого сенсуализма сменяется на вполне реальную *гармонию исполнителя и его инструмента*, которая, в идеале, образует их нерасторжимое единство. Именно в трактатах эпохи Возрождения можно встретить многочисленные уподобления музыкальных инструментов человеческому телу, а в композиторском творчестве – указать примеры «избирательного сродства»: французскую и итальянскую лютневые школы.

Остается актуальным до сегодняшнего времени, хотя и в несколько модифицированной форме, тип виртуозности, выработанный в Средневековье. Это особенно заметно в композиторской практике, которую Н. Копчевский определяет следующим образом: «Стремление к единству материала, к прочной, сбалансированной форме иногда напоминает работу средневекового ремесленника, который мог где-нибудь в самом недоступном месте готического собора поместить изящно сделанную скульптурную фигурку – только для того, чтобы удовлетворить свое внутреннее ощущение законченности. Такая мастерская работа во всем, как в видных, так и в незаметных местах, умение “поверить алгеброй гармонию” характерна для этого искусства» [30, с. 4]. Сохраняющаяся пифагорейская традиция свидетельствует о глубокой преемственности античности, Средних веков и Ренессанса.

Ренессансные виртуозы, стремясь к гармонии исполнителя и инструмента, постепенно приходят к осознанию *сугубо инструментальной специфики переложений*, которая предоставляет определенные преимущества, недостижимые в вокальном оригинале [См.: 32, с. 50–61]. На рубеже XVI–XVII веков начинается «эпоха генерал-баса», которая связывает поздний Ренессанс с барокко и даже ранним классицизмом. Техника исполнения *basso continuo* предполагает владение навыками импровизации, считавшимися необходимыми компонентами мастерства органиста и клавириста. Потенциальная возможность различного прочтения цифрованного баса утверждала в исполнительской практике принцип «вариантной множественности исполнительства» (термин С. Х. Раппопорта), создания своего, *индивидуального фактурного оформления* уже существующих конструкций.

5

В эпоху барокко содержательные трансформации понятия «виртуоз» отражают продолжающийся процесс разделения музыкальных специальностей и пунктиром прочерчивают путь, ведущий от музыканта-универсала (основной фигуры музыкального искусства эпохи) к музыканту – узкому специалисту. Сначала виртуозом именуют, в отличие от любителя, любого музыканта-профессионала. Затем значение термина еще более сужается, и его применяют преимущественно к музыканту-исполнителю, а не к композитору.

Качество универсальности терялось в результате тенденции ко все более узкой специализации, которая раньше всего затронула вокальное исполнительство. В вокальных школах Италии первой половины XVII века обучали не только пению [См.: 33, с. 136]. Постижение исполнительского мастерства базировалось на прочном фундаменте общего художественного образования, и воспитанники подобных школ, будучи исполнителями, по преимуществу сохраняли, а иногда и реализовывали свой потенциальный универсализм. Например, знаменитый кастрат Лоретто Виттори был значительным композитором и поэтом [34]. Но зачастую безумства поклонников вызывала отнюдь не столько интеллектуальная или художественная сторона искусства виртуозов, сколько *чувственная прелесть вокала*, *совершенство владения голосовым аппаратом*. Техническое умение певцов было действительно уникальным: легендарный Фаринелли, поклонницы которого падали в обморок от одного звучания его голоса, был способен исполнять на одном дыхании 250 (двести пятьдесят!) нот. Поощряемые публикой, на исходе XVII века певцы-виртуозы становятся диктаторами оперной сцены. Подчиняя себе композитора, они определяют количество, местоположение, тесситуру и орнаментику арий, которые они соизволят исполнять. Так, недавно разделившись на композиторов и исполнителей, музыканты переживают жесточайший конфликт, раздирающий музыкальное искусство изнутри; конфликт, появившийся в результате попытки утвердить господство одной из сторон некогда единого процесса. Крайняя степень обособления исполнительского мастерства, которое становится и целью и средством, превращает виртуозность в виртуозничество [35].

В отличие от вокальной сферы в инструментализме вплоть до конца XVIII века преобладала фигура музыканта-универсала, хотя разделение специальностей уже не было редкостью и в этой области. Конфликты между исполнителями-инструменталистами и композиторами также начинали возникать и принимали достаточно острую форму. Например, известно, что Иомелли, возмущенный неуместным разукрашиванием своих сочинений со стороны знаменитого виртуоза Джардини, дал ему

пощечину, «после чего Джардини навсегда отказался от дурной привычки к украшательству» [21, с. 55].

Для методики обучения барочных музыкантов характерно единство инструктивного и художественного. Целый ряд клавирных произведений И. С. Баха имеют педагогическую направленность, подчеркнутую самим автором в названии (например, *Klavierubung*) или подзаголовке (см.: Инвенции, «Хорошо темперированный клавир»). Причем эта направленность не ограничивается только инструментальной сферой, потому что главной «методической» целью подобных трудов остается *воспитание музыканта универсального типа*, независимо от того, является он профессионалом или любителем. Эта цель явственно прослеживается в «Нотных тетрадях» Вильгельма-Фридемана и Марии-Магдалены, в трактате Ф. Куперена, в предисловии, предпосланном Д. Скарлатти изданию своих *«Essercizii»*.

Понятие «виртуоз» для обобщенной модели универсального музыканта барокко находится в нерасторжимой целостности, недоступной позднейшим эпохам. Апологией истинной виртуозности, гимном виртуозу завершается литературный опус И. Кунау – комический роман «Музыкальный шарлатан» (1700) [36]. Кунау пишет: «По существу, слово “виртуоз“ имеет смысл моральный и даже государственный; оно означает, что человек, заслуживший это звание, благороден и обладает большим умом и знаниями в своей области <...>. Для того, чтобы доставить ушам знатоков удовольствие, виртуоз должен не только хорошо играть; он должен знать теорию, т. е. основы и все законы музыки, уметь разумно и убедительно вести спор и одновременно знакомить слушателей с различными правилами искусства, ибо, если он несведущ в этих вопросах, как бы он хорошо ни играл и ни пел, он окажется на той же ступени, как птица, которая хорошо умеет петь только свою песенку. Виртуоз обязан также в совершенстве владеть практической стороной музицирования. Музыка – это прежде всего исполнение, а как может слушатель получить наслаждение, если музыкант неспособен показать свое искусство в действии, заставляя инструмент звучать и петь? Музыкант, не являющийся исполнителем, – это то же, что немой оратор» [Цит. по: 37, с. 234].

Идеальная модель музыканта барокко, воспетая Кунау, отличается гармоничной разносторонностью. Однако в реальной художественной практике даже самых выдающихся музыкантов она не всегда присутствовала. Бах и Скарлатти, например, не были склонны к теоретизированию. Если в баховской виртуозности наблюдается определенное равновесие между композиционными структурами и инструментальным фактором, то виртуозность Скарлатти, несомненно, выходит

за рамки своей эпохи и привносит в клавирный инструментализм дотоле неведомый оттенок. В отличие от виртуозности, связанной с красотой и искусностью исполнения, которая имеет хотя и относительно самостоятельный, но все-таки *служебный* характер, это, прежде всего, *активная виртуозность*, становящаяся полноправной категорией стиля и требующая от исполнителя не кропотливой тщательности (которая подразумевается сама собой), а безоглядной смелости и риска. Энергичные мартеллато, бесстрашные скачки, экстатические повторы, разрешающиеся стремительно низвергающимся смелым пассажем, – подобная повадка уже напоминает *виртуозность романтического типа*. Недаром многие позднейшие виртуозы с удовольствием исполняют его сонаты, «никак не стесняясь блестящего техницизма Скарлатти, делая пресловутое "преодоление технических трудностей" не таким, чтобы слушатель о них "забывал", а, напротив, вдохновенно демонстрируя эти трудности и их преодоление, то есть видя в них не какую-то преграду на пути к "чистой музыке", а саму музыку, ощущая технику как сгущения Скарлаттиева стиля» [38, с. 119–120].

Многие барочные виртуозы полностью или частично отвечали требованиям Кунау: они были прекрасными исполнителями, участвовали в общественной жизни тех городов, в которых работали, обучали музыкантов, писали трактаты по композиции и исполнительству. Концерты в церквях проводили Свелинк в Амстердаме, Букстехуде в Любеке, Маттезон пел в Гамбургской опере, Телеман дирижировал спектаклями в Лейпциге, Кванц играл в Дрезденской придворной капелле. Телеман основал музыкальный журнал *«Der getreue Musik-Meister»* (1728), содействовал открытию первого в Германии концертного зала, Бах (после Телемана) руководил студенческим обществом *Collegium musicum*.

Согласно требованиям универсальности несколько модифицировалась старинная традиция музыкальных состязаний, которая потеряла статус общественного мероприятия, стала камерной и более индивидуализированной. Напомним здесь историю о несостоявшемся турнире Баха и Маршана или о соперничестве титанов – соревновании между Г.-Ф. Генделем и Д. Скарлатти, проходившем в Риме во дворце кардинала Оттобони. Следует отметить инструментальную направленность барочных состязаний. Музыканты соперничали в искусстве импровизации, игре *a prima vista*, причем на разных инструментах. Инструментальная техника музыканта должна быть «необходимой и достаточной» для адекватного воплощения его замыслов. Превышение этого уровня составляло личную доблесть музыканта, которая демонстрировалась в состязаниях с коллегами и воспринималась с одобрением. Исполнительское умение,

хотя и оценивалось отдельно, было лишь закономерным продолжением композиторского творчества.

В качестве итога рассмотренного периода констатируем: 1) окончательное *утверждение понятия виртуозности в музыкальном искусстве и его широкой универсальной трактовки*, не всегда осуществлявшейся в реальной практике; 2) появление в творчестве Скарлатти *активной инструментальной виртуозности*, предвосхищающей позднейшие инструментальные стили; 3) *начинающееся разделение композиторской и исполнительской сфер* и возникновение конфликтных ситуаций по этому поводу.

6

Венский классицизм продолжает линию на разделение специальностей в музыкальном творчестве, причем этот процесс происходит со значительным ускорением. На рубеже XVIII–XIX веков формируется новый тип профессионализма и, следовательно, *новый тип виртуоза*, отмечаются социальные тенденции, способствующие его возникновению. Меняется характер самого музыкального мышления – вместо обобщенных барочных «аффектов» содержанием музыки становится индивидуальное чувство, которое исполнитель обязан передать во всей подлинности. Эмоциональная содержательность исполнения становится важнейшим условием хорошего исполнения. К.-Ф.-Э. Бах в соответствии с предромантическими устремлениями своей эпохи утверждает: «Только в том случае музыка может тронуть слушателя, если сам исполнитель бывает ею тронут» [39, с. X]. По свидетельству Чарльза Берни, во время игры Бах «становился столь взволнованным и одержимым, что не только играл вдохновенно, но и выглядел так» [40, с. 235]. Широкое распространение практики открытых платных концертов, устраиваемых не в аристократических салонах или церквях, а в специально нанимаемых помещениях – театрах, гостиницах, казино и т. д. [41], приводит к тому, что *инструментальная виртуозность постепенно становится товаром*. Появляются постоянно гастролирующие виртуозы, для которых основным источником дохода стала именно исполнительская деятельность. Ждущая развлечений публика была падкой на сенсации. Не случайно именно в это время складывается до сих пор не ослабевающий общественный интерес к искусству вундеркиндов, высокое профессиональное умение которых разительно не соответствует их нежному возрасту. Юный Моцарт играет на клавиатуре, закрытой платком, читает с листа труднейшие произведения, импровизирует на заданные темы, восхищая своей непосредственностью титулованных и коронованных особ и «почтенную публику».

В биографических заметках Франца Вегелера и Фердинанда Риса описывается неравное соперничество Штейбельта и Бетховена в салоне графа Фриса, где Бетховен впервые исполнял свое фортепианное Трио *B dur*. Штейбельт, в свою очередь, «сыграл квинтет собственного сочинения, импровизировал и произвел фурор своими *Tremulando*, которые были тогда совершенно в новинку» [42, с. 95]. Через восемь дней, как повествуют биографы, этот спонтанный турнир имел продолжение. Штейбельт вновь сыграл квинтет, «а кроме того, исполнил заранее *выученную* (это чувствовалось) блестящую фантазию, взяв ту же самую тему, на которую были написаны вариации в трио Бетховена. Это возмутило почитателей Бетховена и его самого. Теперь он *обязан* был сесть за фортепиано и импровизировать. Он приблизился к инструменту в своей непринужденной, сказал бы я, манере, как бы нехотя, прихватил мимоходом виолончельную партию из квинтета Штейбельта, поставил ее (нарочно?) вверх ногами на пюпитр и отбарабанил первые такты, взяв их за тему. Но, будучи одновременно оскорбленным и уязвленным, он импровизировал так, что Штейбельт покинул зал еще до окончания, дабы больше никогда с ним не встречаться…» [42, с. 95–96]. В этом колоритном эпизоде сталкиваются музыканты не только несоизмеримые по дарованию, но, прежде всего, *принадлежащие разным профессиональным стратам*. Успех Штейбельта зиждется на новых, внешне эффектных инструментальных приемах, которые, в основном, и составляют содержание его сочинений и квазиимпровизаций. Это успех профессионала, *развлекающего* публику. Бетховен же здесь представляет традицию универсализма, соединенную с высоким чувством артистического достоинства, презирающего угождение публике.

Удивительно, как на протяжении полувека, только в рамках венской классической школы, изменился тип музыканта-профессионала, отношение к музыкальному искусству и общественное положение исполнителя. И Гайдн и Моцарт создавали вечные ценности, но субъективная модальность их творчества пребывает в настоящем времени – оно предназначалось для современников. Бетховен сознает, что творит для потомков. Более того, он ощущает, что через него «говорит дух», что «музыка – откровение более высокое, чем вся мудрость и философия» – так пишет он в письме Беттине Брентано [Цит. по: 43, с. 67]. Когда после одной его пламенной импровизации публика разразилась рыданиями, он воскликнул: «Глупцы! ... Они не артисты. Артисты созданы из огня. Они не плачут!» [Цит. по: 43, с. 68]. Перед нами подлинно *романтическое противопоставление художника и толпы*, приводящее к новым взаимоотношениям между публикой и артистом. Подлинный виртуоз не должен угождать публике – он посланник,

несущий человечеству благую весть, обладающий харизмой причастности некой Высшей силе; его деятельность требует уважения и благоговейного внимания. Публика, не следующая этому правилу, достойна лишь презрения.

Романтический инструментализм оказался на гребне процесса дифференциации музыкальных специальностей, длительного процесса, в результате которого фигура универсального музыканта, «совершенного капельмейстера» эпохи барокко, уступила место эксцентричной, «крейслерианской» *личности виртуоза*, а *исполнение музыкального произведения превратилось в интерпретацию*, «второе творение» (определение А. Г. Рубинштейна) [См.: 44, с. 175]. Таким образом, исполнительство, обособляясь, становится полноправным видом музыкальной деятельности, *выходящим за пределы* репродуктивного воспроизводства уже существующего нотного текста и воспринимающим исполняемое произведение как некий материал для личного творчества.

Так постепенно, с осознанием высокой миссии исполнителя формируется *новый тип виртуозности – трансцендентный*. Его трансцендентность заключается в *выходе за пределы музыкального искусства*, да и искусства вообще, в сферы, которые «больше искусства» – мир философских абстракций, религиозного опыта. В отличие от виртуозности *этического типа*, воплощающей идею смиренного, свободного от личных пристрастий служения Абсолюту в форме религиозной идеи или – в светском варианте – в виде замысла художника, *трансцендентная виртуозность проявляется лишь через индивидуальность и благодаря индивидуальности ее носителя*. Она лишена анонимности. Личность исполнителя здесь несет на себе отсвет тех миров, которые она возрождает в чувственном материале своего искусства. И эта личность обладает активным преобразующим потенциалом, меняющим воссоздаваемые миры.

Для, условно говоря, *гиперромантиков*, романтиков, «штурмующих небо», обыденное – это «смерть искусства» (В. Гюго). Их влекут к себе крайности – парадоксальное смешение божественного и дьявольского, космически-глобального и глубоко интимного, радости и горя, смеха и слез. Одной из важнейших примет трансцендентности является пристальное внимание романтиков к миру *стихийного и демонического*, воплощающего иррациональную ипостась бытия. Подспудно ощущаемая *стихия жизни становится стихией искусства*, ломающей умозрительные иерархические запреты и выносящей на поверхность из глубин сознания то образы неземной красоты, то фантастические порождения субъективного духа.

Согласно В. С. Соловьеву, один из вариантов этимологии слова «демон» связан с эпитетом «δαιτνμων – раздаятель, распределитель (даров)» [45]. Вдохновенное творчество нередко воспринималось как одержимость благими или инфернальными силами. Если гармония и разумная упорядоченность считались предикатами Божества, то стихийное и иррациональное нередко рассматривалось как примета *демонического*. Чудеса моцартовского гения воспринимались как «Божье благословение». Пока музыка осознавалась как прямое выражение гармонии, демоническое начало находилось в латентном состоянии. Искусство романтизма его раскрепостило и в композиторском, и в исполнительском творчестве. В исполнительстве это наиболее наглядно проявилось в появлении нового художественного типа – *демонического виртуоза*.

Исполнение демонического виртуоза выводило слушателя за пределы восприятия собственно исполнительского процесса и исполняемого произведения в широкий мир внемузыкальных поэтических ассоциаций с величественными природными явлениями, с мощными стихийными силами, выходящими за рамки обыденного опыта, оставляя в стороне даже восхищенное созерцание предельного совершенства во владении инструментом.

Такой тревожащей привлекательностью обладали в глазах публики романтические виртуозы, имена которых были овеяны ореолом таинственных слухов и мрачных легенд. Прежде всего это Паганини, мифологизированная фигура которого стала основой для формирования *архетипа демонического виртуоза*. Магия личности и запредельная виртуозность придавали демонический облик всему, к чему он ни прикасался. Феноменальная, сказочная техника, абсолютное владение возможностями (и невозможностями) своего инструмента, необычные, индивидуальные, никому прежде недоступные приемы игры, поражающие контрасты не находили разумного объяснения (да и не нуждались в таковом). Эти качества полностью удовлетворяли *потребность аудитории в необыкновенном*, диковинном, изменяющем привычный ход вещей, нарушающем прозу обыденного существования. Если исключить невообразимо изобретательную инструментальную сторону его сочинений (правда, это очень трудно сделать), то в их форме, гармонической структуре, мелодических построениях много традиционного, не претендующего на демонизм. *Первичным носителем демонизма в его музыке является именно инструментальная виртуозность*, обладающая огромным трансформирующим потенциалом. Паганини стал настоящим мифом европейской культуры, прочно укоренившимся в обыденном сознании и в высоком искусстве.

Подведем итоги.

1. Феномен виртуозности существовал задолго до широкого распространения соответствующего понятия, и совокупная полнота содержания, заключающаяся в этом термине, не ограничивается только сферой музыкально-исполнительского искусства.

2. Сущность виртуозности состоит в высочайшем уровне исполнительского мастерства, который способствует расширению границ возможного, обладает самостоятельной эстетической ценностью и способен преображать объект своего приложения.

3. В процессе обособления исполнительства и инструментализма феномен виртуозности приобретал различный облик, определяемый особенностями соответствующей художественной эпохи.

4. Этический тип виртуозности, предпосылки которого сформировались в Средневековье, характеризуется сугубо подчиненным положением исполнительской стороны, понимаемой как смиренное и стремящееся к объективности служение некоему Высшему началу.

5. Эстетический тип виртуозности, возникший в эпоху Возрождения, стремится к гармонии художественного замысла, исторически понимаемых границ музыкального искусства, естественных возможностей исполнителя и имманентной природы инструмента.

6. Универсальный тип виртуозности сложился в эпоху барокко и предполагает наличие у виртуоза разностороннего и целостного комплекса знаний и умений, необходимых музыканту для осуществления широкого круга обязанностей.

7. Трансцендентный тип виртуозности намечается в эстетике романтизма и характеризуется стремлением к выходу за пределы возможностей конкретного инструмента и отдельного вида искусства. Разновидностью трансцендентного типа является демонический виртуоз, воплощающий стихийное начало.

Список литературы и примечания

1. Virtus: в римской мифологии – богиня, персонификация доблести, военного мужества и гражданского долга. См.: Мифологический словарь. – М., 1991. – С. 124.
2. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч.: в 4 т. – М., 1984. – Т. 4.
3. Цит. по: Лосев. А. Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1978.
4. Гаккель Л. Пианисты // Русская музыка и XX век. – М., 1997.
5. Годовский Л. По поводу транскрипций, обработок и парафраз // Годовский Л. Транскрипции. Для фортепиано. – М., 1970. – Вып. 1.

6. Шуман Р. О музыке и музыкантах. – М., 1978. – Т. IIА.
7. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. – М., 1993. – Т. 1.
8. Об этом пишет В. Янкелевич (см.: Jankelevitc V. Liszt et la rhapsodie. Paris, 1979. P. 17).
9. Фролкин В. Некоторые вопросы исполнительской практики испанского клавиризма эпохи ренессанса (По трактату Томаса де Санкта Мария «Искусство игры фантазии», 1565) // Музыкальное исполнительство. – М., 1983. – Вып. 10.
10. Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М., 1970–1978. – Т. 21.
11. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. – М., 2003. Автор развивает концепцию Х. Бесселера о двух типах музыки: обиходной и надбытовой. (См.: Besseler H. Grundfragen des musikalischen Hoeren // Aufsaetze zur Musik und Musikaesthetik. Berlin, 1976).
12. См.: Гериман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. – СПб., 1995.
13. Платон. Законы // Античная музыкальная эстетика. – М., 1960.
14. Татаркевич В. Античная эстетика. – М., 1977.
15. Блаженный Августин. Исповедь. – М., 1992.
16. Sauer K. Die Meistersinger. Lpz., 1935; Schnell F. Zur Geschichte der Augsburger Meistersingerschule. Augsburg, 1956; Nagel B. Meistersang. Stuttg., 1962; Иванов К. А. Трубадуры, труверы, миннезингеры. СПб., 2001; Haines J. Eight Centuries of Troubadours and Trouveres. Cambridge University Press, 2004.
17. Точное время проведения Собора не установлено. Он проводился не раньше 345 г. и не позже 381 г. Интересно, что вместе с запретом на бесконтрольное пение мирян были введены ограничения на участие паствы в выборе епископа (см.: Поснов М. Э. История Христианской Церкви (до разделения Церквей – 1054 г.). Киев, 1991. С. 302, 311).
18. Bryden J. R., Hughes D. An ideas of Gregorian chant. Vol. 1-2. Camb. (Mass.). 1969.
19. Busoni F. Von der Einheit der Musik. Berlin, 1922. S. 150.
20. Сапонов М. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. – М., 1982.
21. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. – М., 1978.
22. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. – М., 1966.
23. Майоров Г. Г. Судьба и дело Боэция // Боэций. «Утешение философией» и другие трактаты. – М., 1990.
24. Шнабель А. «Ты никогда не будешь пианистом!» Моя жизнь и музыка. Музыка и линия наибольшего сопротивления. Размышления о музыке. – М., 1999.
25. Gould Glenn. Non, je ne suis pas du tout excentrique. Un montage de Bruno Monsaingeon. Paris. P. 138.

26. Об этических проблемах исполнительства и виртуозности см.: O'Dea Jane. Virtue or Virtuosity?: Explorations in the Ethics of Musical Performance. Greenwood Publishing Group, 2000.
27. Леонардо да Винчи. Избр. произведения: в 2 т. – М.; Л., 1935. – Т. 2.
28. Челлини Б. Жизнь Бенвенуто Челлини, написанная им самим. – М., 1991.
29. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. – М., 1993. – Т. 1.
30. Фрескобальди Дж. [Выдержки из предисловий к изданиям своих сочинений] // Фрескобальди Дж. Избранные клавирные сочинения. – М., 1983.
31. Попутно можно заметить, что позднее, в романтическом пианизме, мы часто встречаем авторские указания на возможность сокращения целого раздела виртуозной каденции (например, в каденциях «Пляски смерти» Ф. Листа, Первого фортепианного концерта П. И. Чайковского).
32. Знаменская П. В. В. Галилеи. «Фронимо. Диалог об искусстве хорошей нотации и правильного исполнения музыки на искусственных инструментах как на струнных, так и на духовых и в особенности на лютне»: дипломная работа / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. – Екатеринбург, 2003.
33. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. – М., 1986. – Вып. 1. – С. 136.
34. О певцах-кастратах как художественном и социальном явлении см.: Херриот. Э. Кастраты в опере. – М., 2001.
35. Резкое осуждение виртуозничества и его язвительная характеристика содержатся в сатирическом трактате Бенедетто Марчелло «Модный музыкальный театр» (1720).
36. О романе Кунау см.: Роллан Р. Комический роман одного музыканта XVII столетия // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. – М., 1988. – Вып. 3. – С. 248–260; Остроумова Н. Иоганн Кунау и его роман «Музыкальный шарлатан» // Старинная музыка. – 2000. – № 2 (8) – С. 20–22; Она же. Фрагменты романа / пер. Н. Остроумовой // Старинная музыка. – 2000. – № 2 (8); 3 (9).
37. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М., 1971.
38. Окраинец И. Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. – М., 1994.
39. Юровский А. Филипп Эммануил Бах, его биография, фортепианное творчество и система орнаментики // Бах Ф. Э. Избранные сочинения для фортепиано. – М.; Л., 1947.
40. Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. – М.; Л., 1967.
41. Появление публичных платных концертов, которые анонсировались специальными информационными листками, связывается с деятельностью придворного музыканта английского двора Дж. Банистера (1670).
42. Вспоминая Бетховена. – М., 2001.
43. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. – М., 1990. – Вып. 5.
44. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. – Л., 1957. – Т. 1.
45. Соловьев В. С. Демон // Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. – СПб., 1890–1907.

Е. В. Лапина
Санкт-Петербург

РЕЖИССУРА ГАСТОНА БАТИ В «КОМЕДИ ФРАНСЕЗ»

«Комеди Франсез» к 1930-м годам представляла собой театр актерских звезд, театр слова, мелодекламации, которая воплощала единственный смысл и итог спектакля. Режиссуры в современном понимании не было, спектакль концентрировался на ведущем актере и наиболее выигрышных монологах. Оформление, за редкими исключениями, поражало своей архаичностью и отсутствием смысловой нагрузки. Статуарная пластика и строго нормативные жесты в трагедиях и откровенная «игра в зал» в комедиях исключали возможность использования всей глубины сценической коробки, действие в основном происходило на авансцене. Театр находился в сильнейшем финансовом и творческом кризисе, в прессе обсуждались возможные пути его спасения.

В 1936 году, после смены правительства, в «Комеди Франсез» назначается новый администратор Эдуар Бурде, при котором создается консультационно-административный совет, состоящий из самых ярких режиссеров, определяющих современный французский театр, – Жака Копо, Луи Жуве, Шарля Дюллена и Гастона Бати. Сам факт приглашения режиссеров со стороны уже является определенным переломом в истории этого театра, в афише которого до сих пор даже слова «режисер» не существовало (в XIX веке режиссерами были актеры, исполняющие главную роль). Бурде пришел в театр с определенной программой действий, которая должна была вывести театр из творческого и финансового тупика. Но что бы он ни планировал, эксперимент оборвался по чисто внешним причинам – с началом Второй мировой войны и оккупации Франции. Каждый из четырех приглашенных в «Комеди Франсез» режиссеров успел поставить там по три–четыре спектакля. Их влияние на труппу было очень разным, как и их личная заинтересованность в возрождении «Комеди Франсез». Однако то, что они успели сделать, дало этому театру некоторую «прививку» концептуальной режиссуры и, главное, саму возможность ее существования наряду с актерской режиссурой, которая продолжала и продолжает практиковаться в «Комеди Франсез» и сейчас.

В исследовательской литературе – как в отечественной, так и в зарубежной – деятельность в «Комеди Франсез» этих режиссеров фактически не рассмотрена. Монографии о Жаке Копо и режиссерах Картеля не

затрагивают периода «Комеди Франсез» или только констатируют его. В исследованиях Ф. Андерса, К. Боргаля, Д. Роя [1] содержатся описания или упоминания об отдельных спектаклях в «Комеди Франсез», которые так или иначе перекликаются с основным творчеством этих режиссеров. В литературе, посвященной самой «Комеди Франсез», также фактически не исследуются эти спектакли. Ни в том, ни в другом случае данная тема не ставится как отдельная проблема и не рассматривается с учетом двух ее составляющих – существующей академической традиции и современной режиссуры.

Гастон Бати стоял особняком среди режиссеров, приглашенных в «Комеди Франсез». Он единственный из членов Картеля не был актером и не выдвигал актера в спектакле на первый план: его театр стремился к синтезу искусств. Бати, в отличие от Дюллена и Жуве, не был учеником Жака Копо. В отечественном театроведении его творчество традиционно рассматривалось вкупе с другими членами Картеля Четырех. Появление Копо, Дюллена, Жуве и Бати в «Комеди Франсез» и в отечественной, и в зарубежной исследовательской литературе представлено как вторжение единой и цельной новой режиссуры. Эстетика и режиссерский метод этих постановщиков находятся в одном ряду, определяются одной – противоположой «Комеди Франсез» – традицией, тогда как их минимум две. Творчество Жака Копо и его учеников представляло одну линию развития европейской режиссуры, варьирующей эстетику жизнеподобного театра. Театр Бати жизнеподобным назвать можно лишь в самом широком смысле этого слова, в котором и весь театр подражает жизни. Пользуясь определением А. Базилевского [2, с. 34], поэтику Бати можно образно назвать деформирующей реальность, в отличие от воссоздающей поэтики Копо, Жуве и, в меньшей степени, Дюллена.

В книге, написанной совместно с Рене Шавансом «Жизнь театрального искусства от происхождения до наших дней» (Vie de l'art theatral des origins a nos jours. Paris, 1932), Бати выделяет две параллельные тенденции в театральном искусстве. Одна, восходящая к истокам театра, всецело сосредоточена на зрелищности, на использовании актерской игры, ритма, музыки. Это элевсинские мистерии, ярмарочный театр, комедия дель арте, мелодрама, пантомима. Более поздняя тенденция главное место в театре отводит тексту. Драматургия превращается в литературный жанр. Вершина этого течения – французский классицизм, в котором для Бати в тот период сосредоточилось все самое губительное для театра – театр приобретает презрение к материи и телу, вырождается в сухое доктринерство. Театр заменяет литература. Бати считал, что театр только тогда становится самим собой, когда объединяет слово и зрелище.

Образцы такого театра он видел в греческой трагедии, французских мистериях или спектаклях елизаветинской эпохи. Театр, по мнению Бати, – это «наивысшее искусство, в котором все остальные с восторгом готовы слиться воедино» [Цит. по: 3, с. 161–162].

В театре Бати режиссер – главный и единственный создатель спектакля. Его упрекали в «превращении актера в элемент декорации» и в пренебрежительном отношении к тексту [См.: 4, с. 213], но актер и текст были необходимыми, хотя и не главными составляющими его театра. В своей статье «Его величество Слово» (1921) Бати пишет: «Обновление театра – это освобождение его от господства литературы. Текста достаточно, когда речь идет только об анализе очевидных состояний, но слово неспособно объяснить то, что скрыто за ним, что притаилось в глубине явления, и тогда оно призывает к себе на помощь пластику, живопись, музыку, свет, иными словами, режиссуру» [Цит. по: 5, с. 38]. Для выявления того, что скрывалось за текстом, Бати нужен был синтез искусств. В своих спектаклях режиссер в полной мере пользовался достижениями сценографии, сценической архитектуры, собственными экспериментами со светом. За счет декораций, которые он сам часто и придумывал, цветового решения, скрупулезной световой партитуры, изощренной машинерии и точных бытовых подробностей, Бати создавал атмосферу, которая должна была отражать сущность и смысл произведения. Актеру в этой системе отводилось строго определенное, но не определяющее место. В системе Бати он не более чем элемент равноправных выразительных средств театра. Режиссер говорил по поводу постановки «Подсвечника» в «Комеди Франсез»: «И актер и декорация являются исполнителями в драме. С этой точки зрения можно противопоставить театр и кино: в кино есть декорация, перед которой играют актеры, в театре декорация – сам актер, который играет наравне с другими» [Цит. по: 6, с. 76]. Синтез искусств в театре, окзывающий некое тотальное воздействие на зрителя, определяет режиссерский метод Бати.

Бати был глубоко религиозным человеком, его творчество сочетало в себе преклонение перед миром как божественным творением (и как следствие подробное его воплощение на сцене во множестве бытовых деталей) и постоянное стремление проникнуть в тайны человеческого бытия, в подсознательное, инстинктивное. В отличие от «интеллектуальной режиссуры» Копо, Жуве и Дюллена, Бати интересовал не человек и его идеи, не человек и общество, а взаимоотношения человека и бога, человека и вселенной. Поэтому из современной драматургии Бати выбирал пьесы, «в которых присутствует сверхъестественное, божественное, инстинктивное» [3, с. 162] – как «Самум» и «Под сенью зла» А.-Р. Ленормана, «Майя»

С. Гантийона, «Благовещенье» П. Клоделя. И отвергал пьесы крупных драматургов, воспринимая их как чистую литературу, столкновение идей. Так, он отказался от «Дикарки» Ж. Ануя и «Электры» Ж. Жироду, которых сами авторы предлагали ему для постановки.

Французский исследователь Морис Гравье [См.: 7, с. 285–298] связывает такой отбор материала с традицией экспрессионизма. По его мнению, французский театр воспринял экспрессионизм в большей степени с технической стороны, чем с содержательной, активно пользуясь его сценическими приемами. Центральной фигурой французского сценического экспрессионизма Гравье считает Гастона Бати с его постановками 1920-х годов: «Майя» и «Отъезды» С. Гантийона, «Самум» А.-Р. Ленормана, «Сменные головы» и «Крик души» Ж. В. Пеллерена. Говоря об экспрессионизме во Франции, Гравье намеренно ограничивается постановками «определенного сценического стиля на чисто экспрессионистических текстах» [7, с. 287].

В дальнейшем, как нам кажется, Бати и на другом материале ищет сходные темы и использует те же приемы в оформлении и пространственном решении сцены. Реальный, вещественный мир в его спектаклях растворялся в страданиях и духовном возрождении персонажей. И в 30-х и в 40-х годах для его постановок характерны упрощенность и обобщенность декораций, общий черный фон, рисованные задники в стиле кубизма плюс несколько конкретных деталей интерьера – как в «Майе», «Самуме» или «Сменных головах», или несколько зон действия, которые видны параллельно; нужная сцена или действующее лицо высвечивается ярким лучом прожектора – как в «Крике души», «Отъездах». Внимание зрителя организуется и фиксируется на нужном действии или предмете, пространство концентрируется и монтируется по принципу киномонтажа.

В 1928 году Бати впервые берется за постановку классики – «Гамлета» Шекспира и «Мнимого больного» Мольера. Обе пьесы он пытается переосмыслить, очистить от наслоений привычных сценических интерпретаций. В случае с «Гамлетом» Бати просто воспользовался более точным современным переводом пьесы, а не сильно измененными переделками, бытующими во французском театре. Гамлет не философствует (что было бы неприемлемо для Бати) и не стоит перед дилеммой выбора. Гамлета вовлекают в жестокий мир взрослых, и ему приходится страдать, убивать и умирать – против воли. «Мнимый больной» был поставлен как трагифарс, исключающий какое-либо морализаторство. Возможность трагического Бати увидел в истории написания пьесы тяжело больным Мольером, только что потерявшим сына. Достаточно предположить, что Арган действительно болен и его только считают притворщиком, – и все

его поступки из комичных превращаются в трагические, а хитроумные уловки окружающих приобретают зловеще преступный характер.

Непосредственно перед приглашением в «Комеди Франсез» Бати с огромным успехом поставил «Капризы Марианны» Альфреда де Мюссе, вновь возродив интерес к этой пьесе. Режиссер, пользуясь тем же принципом смотреть на прошлое глазами прошлого, использовал первоначальный вариант текста в девяти картинах вместо привычной сокращенной версии в двух актах. Действие пьесы вернулось в XVIII век, что следует из текста, вместо XVI, к которому ее относили в современном варианте постановок. Это стремление найти в слишком известной, «заезженной» театром пьесе первоначальный замысел автора, уловить его настроение и возможную реакцию современных ему зрителей – в интерпретации, а не в исторической достоверности оформления и костюмов – в различных вариантах присутствовало в постановках Бати на протяжении всей его жизни.

Как пишет Е. Л. Финкельштейн, «Бати точно ощутил причудливую смесь карнавала с трагизмом, которая лежит в основе пьесы Мюссе, прозрачную поэзию, полную глубокой горечи» [4, с. 256]. Поэтичный, живописный спектакль, с карнавальными песнями и интермедиями масок перед занавесом, имел глубокий трагический подтекст, который к финалу выходил на первый план. Критика писала, что впервые спектакль Бати тронул зрителей так, как спектакли Питоева, Дюллена и Жуве. Этот спектакль, очевидно, и повлек за собой приглашение в «Комеди Франсез», так как соответствовал идее Бурде о реанимации национальной классики.

В «Комеди Франсез» Бати задумывал обновить старую постановку «Береники» Расина (этот замысел он осуществил в декабре 1946 года), опять же переместив акценты и «возвращая симпатии публики Титу» [8, с. 111], вместо привычной романтизации героини. Кроме того, он предполагал поставить первую часть «Фауста» Гете (которого и поставил в 1937 году, но в своем театре). Бурде же и как драматург, и как руководитель театра был приверженцем более легких жанров, его стремление возродить «Комеди Франсез» базировалось на опыте бульварного театра с его «развлекательным» репертуаром. И это совпадало с афишей Дома Мольера, в котором еще с XIX века трагедия составляла ничтожно малый процент общего репертуара. В результате режиссер и администратор остановились на «Подсвечнике» А. де Мюссе (премьера 18 декабря 1936 года) и «Соломенной шляпке» Э. Лабиша (премьера 15 марта 1938 года). Кроме того, Бати вновь поставил «Самум» Ленормана (премьера 22 июня 1937 года).

«Подсвечник» Альфреда де Мюссе не встретил такого же единодушия, как «Капризы Марианны». Он был, безусловно, принят публикой, а

также сторонниками режиссера, но консервативные рецензенты «Комеди Франсез» отзывались о нем с некоторой опаской. Хотя очевидно, что режиссер не был так радикален по отношению к этой пьесе, как к предыдущей своей постановке Мюссе.

В отличие от постановок со своей труппой, в которой блистала Маргерит Жамуа, но скорее за счет собственного таланта, а не работы режиссера, в «Комеди Франсез» Бати очень много внимания уделил работе с актерами. В основном он задействовал молодое поколение, которое было более восприимчиво к его усилиям: Мадлен Рено и Жюльен Берто в «Подсвечнике», Мария Вентура и Эме Кларион в «Самуме». В результате Бати удавалось создавать на этой могучей своими традициями сцене полностью самостоятельные спектакли – начиная с отношения к материалу и заканчивая оформлением и игрой актеров. П. А. Марков писал о «Подсвечнике»: «более всех других постановок именно в этом спектакле Бати ощущается чувство ансамбля» [9, с. 172]. Критик отмечал точную и тонкую игру актеров, а также общие актерские удачи спектаклей Бати в «Комеди Франсез»: «Актеры в его постановках естественны, великолепно владеют словом, они остерегаются малейшего наигрыша» [9, с. 171]. Мадлен Рено и Жюльен Берто составили «идеальную пару» [8, с. 114]. «Необыкновенное изящество движений, тонкость чувствований, понимание стиля» [9, с. 173] Рено и «юношеская страстность, с трудом сдерживаемый напор» [8, с. 114] Берто лучше всего демонстрировали ту «новую «Комеди Франсез»», которую и задумывали Бурде и постановщики.

Все критики признавали победу Бати над косностью оформления спектаклей в «Комеди Франсез». Декорации были сугубо реалистическими и соответствующими эпохе, но в привычном для Бати понимании реального: на сцене стоял сельский дом «в разрезе», действие происходило в четырех комнатах то первого, то второго этажа, а также в саду. (Этот прием Бати использовал в 1928 году в постановке «Крика души» Пеллерена. Годом раньше такой же двухэтажный дом в разрезе появился в спектакле Эрвина Пискатора по пьесе Эрнста Толлера «Гоп-ля, мы живем»). Параллельно можно было видеть нотариуса, изучавшего документы, служанку, гуляющую по коридору, Жаклин в ее комнате. Каждый эпизод – вполне натуралистичная сцена, в конкретной бытовой обстановке. Бати считал себя учеником Андре Антуана, но использовал натурализм только как внешний прием, контрастирующий и подчеркивающий главное действие, совершающееся в душе героя.

Такое чужеродное для этого театра пространственное решение полностью оправдало себя и не вызвало никаких нареканий. Сцена, в которой Клаврош держал на коленях Жаклин, сидя при этом на самом краю второго

этажа, не вызвала, вопреки опасениям, никакого возмущения. Основные претензии были к деталям, не вытекающим впрямую из текста пьесы. Бати упрекали в замедлении ритма из-за музыкальных интермедий, перемежающих действие. Сцена в последнем акте, когда из лейки на яркие бегонии в саду выливался поток света и сами цветы начинали флюоресцировать, была названа «шокирующей и антисценической новацией», хотя критик, написавший это, был настроен, в принципе, явно благожелательно, отмечая «чрезвычайную кропотливость постановки и тщательную заботу, которая окружала каждую деталь» [Цит. по: 10, с. 152].

Известный публицист и критик того времени Робер Бразийяк обвинял режиссера в чрезмерном самолюбовании в интерпретации, в том, что он «сделал слишком много Бати, вместо Мюссе» [Цит. по: 10, с. 152]. ничем не оправдывая свои новшества. «Зачем, например, немая сцена вместо пролога? И какое заблуждение, что песня Фортунио в финале повторяется хором! <…> Решительно, – заключает критик, – он убеждает нас не доверять “обогащениям”, привносимым в классику нашими постановщиками» [Цит. по: 10, с. 152]. Поднялась целая кампания в прессе с призывом строго запретить режиссерам что-либо добавлять к тексту произведения: «Занавес должен упасть на последней реплике драмы и не ждать возникновения немой сцены, которая не предписана автором» [Цит. по: 6, с. 74]. Бати, который всегда охотно устраивал публичные обсуждения своих спектаклей, отвечал: «Я считаю, что задача постановщика – вернуть произведению поэта то, что было потеряно по пути от мечты к воплощению. То есть найти идеальное пространство, атмосферу, погружающую зрителя в состояние восприимчивости; оживить на сцене связный замысел, вызвать в зале коллективную галлюцинацию» [6, с. 74].

Параллельно развивалась кампания протеста среди сосьетеров по поводу назначения на роль Фортунио молодого актера-пансионера Жюльена Берто. Берто был дебютантом, но он лучше подходил на эту роль по возрасту, что в «Комеди Франсез» принципиально не принималось во внимание. Бурде впервые применил свой декрет о праве администратора назначать актеров на роли. По амплуа и по статусу роль должна была бы принадлежать Жану Веберу – почетному сосьетеру. Вебер был возмущен и демонстративно подал в отставку, часть сосьетеров его поддержала, опасаясь подобных ситуаций и в будущем. К администратору полетели гневные письма, на премьеру были наняты клакеры, которые освистали первое же появление на сцене Берто. Но его игра убедила и зрителей и актеров в правильности выбора постановщика. Как писал секретарь театра, спектакль стал «первой большой победой обновленной «Комеди Франсез»» [6, с. 76].

Наиболее важным для Бати спектаклем в «Комеди Франсез» была его постановка «Соломенной шляпки» Лабиша. По поводу этой пьесы у него была особая концепция. В письме секретарю «Комеди Франсез» Кардину-Пти от 13 марта 1938 года Бати пишет: «“Шляпка” – это не только водевиль, это пьеса поэтическая, пьеса-мечта. Не классическая ли это тема кошмара: задыхающаяся погоня за целью, которая все время исчезает? “Шляпка” – это веселый кошмар. Диалог приобретает, временами, почти сюрреалистические краски» [10, с. 154–155]. На этот раз спектакль был слишком чужд театру, в котором водевили Лабиша занимали постоянное место в репертуаре. Используя те же композиционные принципы, что и в работе с «Подсвечником», – музыкально-танцевальные интермедии, самостоятельные пролог и эпилог, в этом спектакле режиссер не смог выдержать общий ритм действия. Постановщика упрекали в явной тяжеловесности интерпретации, в его постоянной склонности к «длиннотам». Критика писала, что Гастон Бати в очередной раз уступил «своим демонам музыки, танца, ложной поэзии», что он затягивает действие «ради удовольствия заставить нас восхищаться своими милыми маленькими находками... А получается только плохой, даже очень плохой театр» [10, с. 154–155]. Ритм спектакля местами излишне замедлялся.

Один из администраторов «Комеди Франсез» Пьер-Эме Тушар писал впоследствии, что Бати в работе над «Соломенной шляпкой» был не столько постановщиком, сколько созерцателем, «уделяя каждой детали пристальное внимание и жертвуя подчас общим движением ради удовольствия вкусить малейшие психологические нюансы, часто бесконечно тонкие и незаметные. Персонажи Лабиша, нередко весьма поверхностные, приобретали в его воображении человеческую истинность, чувствительность, стыдливость, которые значительно их обогащали, но излишней отточенностью рисковали утяжелить свою комедийную сущность. Для каждого из них он придумал свой образ и со страстью следовал ему во всех их неприятностях» [11, с. 47].

Спектакль Бати имел мало общего как со сценической традицией пьес Лабиша, так и собственно с жанром водевиля, как его традиционно понимали во Франции. Водевили были чрезвычайно популярны и в «Комеди Франсез» и в бульварных театрах, это были самые беспроигрышные постановки – доступные самой широкой публике, с незатейливым юмором и десятилетиями отточенными трюками. Бати же видел за мельканием комичных ситуаций «Соломенной шляпки» некий второй план, мощную человеческую основу, экзистенциальные переживания персонажей, которые с внешним действием соотносились достаточно формально.

Действие начиналось и заканчивалось небольшими музыкальными интермедиями марионеток, которые уже тогда занимали воображение Бати как модель идеального актера. Эти сценки имели самостоятельное содержание, которое только ассоциативно могло перекликаться с содержанием пьесы. Такой момент отстраненности от живых эмоций характеризует отношение Бати к принципу актерского существования на сцене, его стремление к точно выстроенному, завершенному визуально-пластическому ряду спектакля, существующему как бы параллельно смыслу произведения или вообще его подменяющему.

Драму «Самум» Анри Ленормана Бати впервые поставил еще в 1920-м году в «Комеди Монтень». Как пишет Е. Л. Финкельштейн, «“Самум” был заявкой Бати на понимание трагического» [4, с. 224]. Преступная страсть отца к дочери на фоне гнетущей атмосферы африканской жары, однообразного завывания ветра и жутковатых обитателей колониального города выходила за рамки мелодраматического жанра пьесы. Бати ни в коей мере не морализаторствовал, стремясь показать двойственность реальной действительности, в которой человек изначально обречен на борьбу с собой. В финале отец, которого играл Фирмен Жемье, стоя над телом убитой дочери, осознавал свое освобождение. Горе сменялось раскрепощением. Сцена была чисто мимической и производила колоссальное впечатление благодаря игре Жемье.

Впоследствии Бати повторил этот спектакль в театре Пигаль в 1930 году. Театр был оснащен по последнему слову театральной техники, что еще более усилило эффект ужасающей, знойной атмосферы и завываний ветра пустыни. В этом спектакле вместе со стареющим Жемье играла Маргерит Жамуа, талант которой был высоко оценен и зрителями, и Жемье.

В 1937 году в «Комеди Франсез» спектакль был скорее возобновлен, чем поставлен заново. Такого успеха, как в 1920-м и 1930-м годах, он уже не мог снискать, так как тогда был поставлен на Жемье и Жамуа. Но, безусловно, Бати смог перенести и на эту сцену «дыхание Сахары», иссушающее Лоуренса. П. А. Марков выделил игру Эме Клариона, в этом спектакле «оправдавшего впечатление от “Мизантропа”» [9, с. 172] в постановке Копо, а также исполнение роли Аэши Вентурой. Критик высоко оценивает атмосферу пьесы в постановке Бати и искусное использование света, но он же пишет о статичности, зависимости от живописи: «В конечном итоге он [Бати] создает спектакли, которые восхищают своим вкусом, но никак не захватывают зрителя» [9 с. 171].

Гастон Бати был единственным из приглашенных в 1936 году режиссеров, кто после 1940-го года продолжал сотрудничать с «Комеди

Франсез». По окончании войны он возобновил уже поставленные спектакли, а также создал несколько новых: «Беренику» Ж. Расина и «Арлекина, воспитанного любовью» Мариво (в 1946 году), «Сафо» Доде и Бело (в 1948 году), «Незнакомку из Арраса» А. Салакру (в 1949 году). Из этих работ две задумывались и обсуждались совместно с Бурде, Жуве, Дюлленом и Копо еще в 1936 году – «Береника» и «Незнакомка из Арраса».

Послевоенные работы Бати уже не имели такого резонанса, как в 20-е и 30-е годы. Возможно, режиссер не смог перестроиться, почувствовать изменение ситуации, изменение менталитета послевоенного поколения. Французский исследователь творчества Картеля Четырех пишет, что драматические постановки Бати 40-х годов, несмотря на официальное признание режиссера, были не более чем повторением старых работ, не обладая их творческим потенциалом [См.: 10, с. 164]. Постановка «Береники» и «Незнакомки из Арраса» показала это в полной мере.

В 1936 году Бати, обсуждая будущую работу, говорил, что «Береника» – одна из самых сценичных пьес Расина. Верный своему методу работы над классическими произведениями, режиссер хотел, не изменив ни слова текста, поставить себя на место зрителей времен Людовика XIV. Бати считал, что в XVII веке положительным персонажем был, несомненно, Тит, ради долга правителя жертвующий любовью. (То есть Бати, некогда ненавидевший классицизм, теперь хотел воплотить его доктрину). Но поздняя романтическая традиция выдвигала на первый план любовные переживания отвергнутой Береники. Трагедия Расина располагает к романтизированным трактовкам и Тита и Береники. С точки зрения романтической традиции, Береника является идеальной героиней. Отвергнутая возлюбленным, в финальном монологе она показывает свое превосходство и силу, именно она может и совершает выбор, в отличие от раздавленных любовью Тита и Антиоха. (Возможно, традиция такого восприятия Береники в «Комеди Франсез» была связана с Береникой Рашели, наполнявшей классицистские образы чисто романтическим содержанием). Тит у Расина, впервые в драматургии классицизма, показан сложной фигурой, движимой не только долгом, но и в большой степени чувством. В V акте он проявляет явную слабость. Забыв долг цезаря, он готов бросить Рим ради любви или покончить с собой. Если бы в эпоху романтизма в «Комеди Франсез» появился бы Тит того же масштаба, что и Береника Рашели, традиция постановки этой пьесы могла быть другой.

Через десять лет идеи Бати по поводу пьесы, возможно, и остались прежними, но сам он уже был далек от их воплощения. Его в этот

период полностью занимает театр марионеток. Даже свое детище – театр Монпарнас он отдает в руки Маргерит Жамуа. Постановка «Береники» в «Комеди Франсез» вызвала недоумение и нападки прессы. Публика на спектаклях «устраивала галдеж» [10, с. 158]. Присущее ранее Бати идеальное чувство ритма тут исчезло. Оформление было перегружено тяжеловесными символами. Частный «салон» Береники превратился в огромный зал, окруженный эстакадой из восьми пролетов. Все действие одной из самых лирических любовных трагедий Расина проходило на этих каменных ступенях. В центре сцены стояла огромная стела с водруженной на нее фигурой римской волчицы, перед которой Тит, Антиох и Береника преклоняли колени, как в христианской церкви. Роскошь костюмов и занавесей, драпировавших сцену, раздражала критиков, считавших ее ничем не обоснованной. Как пишет французский исследователь, «под предлогом приближения трагедии из римской истории к современной публике, постановщик заменил требования текста грузом визуальных символов сомнительного свойства… Чувство меры ему изменило» [10, с. 158].

«Незнакомка из Арраса» Салакру тоже задумывалась еще до войны. Приступая к работе над ней в 1949 году, Бати и новый администратор «Комеди Франсез» нашли весьма самокритичный постановочный ход. Пьесу решили поставить в эстетике 20-х годов, «в духе театра-музея, каковым могла бы быть «Комеди Франсез»» [11, с. 81]. И Салакру и Бати были полностью согласны с такой трактовкой. Но в процессе репетиций у всех троих возникли сомнения в том, насколько публика 49-го года может идентифицировать себя с публикой 20-х годов. Сомнения оправдались. Эстетизированная, поэтическая постановка вызвала разве что вежливый интерес, несмотря на явные актерские удачи Дениз Ноэль и Анри Роллана. Как и в «Беренике», основным местом действия была огромная лестница, как будто цитата из знаменитых, эталонных для эстетики экспрессионизма спектаклей Леопольда Йесснера («Вильгельм Телль» 1919-го и «Ричард III» 1920 года). Эффектность как будто парящих на фоне черного бархата героев, в луче прожектора поднимающихся в небо по невидимой лестнице, нарочитая стилизованность, отсылка к эпохе 1910–1920-х годов никак не перекликались с устремлениями современного театра. Центральные, событийные спектакли послевоенного времени – такие, как «Безумная из Шайо» Ж. Жироду и «Дон Жуан» Мольера, поставленные Луи Жуве в 1945-м и в 1947 годах, или «Убийство в соборе» Т. С. Элиота в постановке Жана Вилара 1945 года, – определялись политическим пафосом и антивоенной, антитоталитарной направленнос-

тью пережившего ужасы войны и оккупации поколения. Символистская «Береника» и экспрессионистская «Незнакомка из Арраса» – «узкоэстетические», по выражению П. А. Маркова, спектакли Гастона Бати просто не были актуальны.

Из четырех приглашенных режиссеров Бати был самым обособленным от стилистики «Комеди Франсез». Если Копо и Жуве, с их убеждением в главенствующей роли текста и актера, принесли в «Комеди Франсез» эстетику жизнеподобного театра, которая вполне там укрепилась, а Дюллен – игровую стихию комедии дель арте, которая в чем-то совпадала с академическим комедийным стилем, то работа Бати не имела ничего общего ни с традиционной драматической декламацией, ни с комедийной эстетикой. Традиция немецкого экспрессионизма, присущая постановкам Бати, никак не затронула «Комеди Франсез». Хотя, безусловно, имела влияние на развитие французского театра. Бати часто бывал в немецких театрах в 1910–1920-е годы и видел спектакли Макса Рейнхардта и Эрвина Пискатора. Парижская публика начиная с 1920-х годов также знакомилась с опытами немецких экспрессионистов во время гастрольных показов. Кроме того, в 1930-годы часть немецких культурных деятелей бежали из Германии, в том числе и во Францию. (Например, Рейнхардт в 1934 году поставил в театре Пигаль оперетту Штрауса «Летучая мышь»). Взаимопроникновение национальных традиций происходило достаточно активно. Но оно не касалось академических театров. Постановки Бати в «Комеди Франсез», в особенности послевоенные, не имели там никакого продолжения. И с точки зрения актерских традиций тоже, так как актер у Бати был только частью общего визуально-пластического и музыкального ряда спектакля и не имел самостоятельного значения, что было все-таки чуждо актерскому театру «Комеди Франсез», несмотря на «привитую» ему режиссуру.

Время между двумя мировыми войнами во французском театре – это эпоха режиссеров Картеля Четырех. К 1936-му году все они находятся на пике творческой активности. Энергия и темп, с которыми Бурде и его режиссерский совет принялись за работу, предполагали тотальные изменения, которые, однако, закончились вторжением внешних обстоятельств. Вторая мировая война физически разграничила исторические и культурные эпохи. В послевоенное время в эпицентре театрального процесса находилось другое поколение режиссеров – Жан Вилар, Жан-Луи Барро, Андре Барсак, Мишель Витольд, а с ними – другие темы, другая эстетика. В 1940-е годы Жуве, Дюллен и Бати продолжают работать, но к началу 50-х никого из них уже нет в живых. Можно только предполагать,

насколько сильно изменилась бы «Комеди Франсез», если бы в 1940 году Копо, Жуве, Дюллен и Бати ее не покинули. За три с небольшим года кардинально перестроить театр с трехвековыми традициями, изменить сам принцип его деятельности, наверное, было нереально. Можно было лишь наметить некоторые вероятные пути его развития.

Список литературы

1. Anders F. Jacques Copeau et le Cartel des Quatre. P., 1974. 341p.; Borgal C. Metteurs en scene: Jacques Copeau, Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty, George Pitoeff. P., 1963. 223 p.; Roy D. Copeau and the Cartel des Quatre. Cambridge, 1993. 94 p.
2. Базилевский А. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Сюрреализм и авангард. – М., 1999.
3. Жомарон Ж. Режиссура во Франции. От Антуана до «Картеля четырех» // Москва-Париж: 1900–1930. – М., 1981. – Т. 1.
4. Финкельштейн Е. Л. Картель Четырех: Французская театральная режиссура между двумя войнами. – Л., 1974.
5. Гительман Л. И. Идейно-творческие поиски французской режиссуры XX века. – Л., 1988.
6. Cardinne-Petit R. Les Secrets de la Comedie-Francaise. 1936-1945. P., 1958.
7. Gravier M. L'Expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres // L'Expressionnisme dans le theatre europeen. P. : CNRS, 1984.
8. Bourdet D. Edouard Bourdet et ses amis. P., 1952.
9. Марков П. А. Парижские впечатления. 1937 год // Марков П. А. В театрах разных стран. – М., 1967.
10. Borgal C. Metteurs en scene: Jacque Copeau, Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty, George Pitoeff. P., 1963.
11. Touchard P. A. Six annee de Comedie Francaise: memoires d'un administrateur. P., 1953.

Т. А. Крюкова
Санкт-Петербург

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ПЕТЕРБУРГСКОМ ТЕАТРЕ

Всплеск интереса к постмодернизму как художественному феномену в России пришелся на первую половину 90-х гг. XX в. Разноголосица, царившая тогда в критике, не приблизила искусствоведение к пониманию этого явления, главным образом из-за

господства эстетических стереотипов, вступивших в противоречие с «неправильным» постмодернистским искусством. Теперь, когда уже очевидно, что ожидаемого преодоления постмодернизма не произошло, наступило время более трезвого анализа сути этого художественного явления и характера его влияния на современный театральный процесс.

Понять искусство постмодернизма можно только на основе его собственной эстетики, связанной корнями с философией постструктурализма и заимствующей ее категориальный аппарат. В самом общем плане мировоззренческой базой постмодернизма является постструктуралистская концепция множественности, утверждающая, что мир состоит из неких абсолютно равноправных сущностей, несводимых к единому началу. Истины как центра или первоначала, определяющего мировой порядок, нет. Истина множественна и неуловима в том смысле, что невозможно схватить ее в полном объеме. Точкой отсчета в постмодернистской парадигме является убеждение, что мир не поддается никакому анализу. По этой причине бессмысленно выстраивать системы, интерпретирующие бытие как структурную целостность, ибо объяснить его нельзя. В самой идее порядка, выражением которой в искусстве является принцип структурной целостности произведения, постмодернистское сознание усматривает нечто тоталитарное, репрессивное, почти архетипический институт «воли к власти». Поэтому разрушение структурности путем *деконструкции* художественного текста – особой операции его разборки и сборки, но уже на новой основе – становится главным формообразующим приемом постмодернизма [1].

В качестве синонима деконструкции широко употребляется термин «децентрация», как наиболее точно передающий суть процедуры устранения из текста всего, что обеспечивает его целостность, скрепляет в стабильную структуру, то есть таких категорий, как стиль, жанр, а также привычный идейно-тематический узел, к которому можно было бы стянуть нити происходящего (смысловой центр). Взамен замкнутой и статичной структуры выдвигается понятие ризомы – особой среды или пространства в виде лабиринта, но не классического, где есть вход и выход, а напоминающего сетку без центра и периферии. Интертекстуальная аура вокруг персонажей (принцип симулякра – знаковой конструкции из цитат, реминисценций, ассоциаций), дробление целого, фрагментация как принципиально нелинейный способ организации театрального действия, пародийно-ироническая имитация художественных стилей,

многоуровневое строение сценического текста путем создания разных смысловых планов – все эти распространенные приемы децентрации структуры спектакля призваны создать особую модель действия в форме самоорганизующегося хаоса. Несмотря на то, что постмодернизм в чистом виде на петербургской сцене – явление нечастое, все обозначенные тенденции в разной степени присутствуют во многих современных постановках.

Базовый постструктуралистский концепт, что мир есть текст, вряд ли подвергается рациональному осмыслению режиссерами (хотя в последнее время встречается и такое), он проявляется как интуитивное видение художественной реальности в качестве пространства игры культурных кодов – стилей, направлений, школ, дискурсов, образов, рожденных различными языками культуры. Например, такие спектакли, как «Орнитология» Р. Смирнова по пьесе А. Строганова, «Кровать на троих» В. Петрова (пьеса М. Павича), оперные постановки Мариинского театра последних лет полны цитат и культурных отсылок. Исчерпанность реалистической формы побуждает режиссеров искать дополнительный ресурс производства смысла в ассоциациях культурной памяти. Такой ход есть не что иное, как бессознательный коррелят постструктуралистским представлениям, трактующим художественную культуру как семиотическую среду (текст), копилку знаков и образов, являющихся материалом для конструирования гиперреальности. Подобных примеров сейчас можно отыскать множество даже в спектаклях режиссеров вполне традиционных школ. Эти приемы неизбежно расшатывают привычную миметическую структуру, так как превращают сценическую реальность в подчеркнуто условную конструкцию, почти открыто демонстрирующую свои формообразующие принципы.

Деконструкция на театральной сцене всегда сопровождается знаковым моделированием гиперреальности, но степень выхода из парадигмы причинно-следственных связей может быть разной. Русский театр, применяя постмодернистские приемы, продолжает широко использовать код реализма. Когда к постмодернистской стилистике обращается представитель другого направления, вследствие чего возникает некое гибридное образование, то сам факт выхода за границы устоявшейся эстетической системы говорит о перемене (необязательно осознанной) мировоззренческих ценностей и приоритетов. Такая переоценка ценностей, отражающая изменившийся взгляд на мир, явно

присутствует в спектакле «Мастер и Маргарита», поставленном Й. Вайткусом в театре «Балтийский дом».

Постмодернизму изначально присуща ирония, в которой находит выход онтологическая неуверенность по отношению к миру, где царит хаос, а познавательные возможности человека ограничены. «Кризис авторитетов» выражается в глобальном скепсисе относительно существующих общепринятых ценностей. Особенно раздражают постмодернистское сознание окаменевшие модели мышления (метанарративы [2]), всяческие культы и стереотипы массового сознания. В этом плане именно режиссуре постсоветского пространства, испытавшей в начале 90-х сильнейшее влияние «соц-арта», этой пародии на социализм с его «садомазохистским профанированием официальных клише», по определению Н. Маньковской, присуще тотальное иронизирование, не признающее никаких исключений [См.: 3, с. 294].

Тип иронии, свойственный постановке Й. Вайткуса, основан на приеме «двойного кодирования» [4, с. 14], объявленном западным искусствоведением основной стилевой особенностью постмодернизма. Суть его заключается в том, что либо комедийное пародирование сопровождается самоиронией, либо создается более сложная ситуация, когда в одном интертекстуальном пространстве сталкиваются несколько фрагментов, различных содержательно и стилистически, в результате чего возникает квазипародийный эффект, в рамках которого каждый фрагмент, по словам Ч. Дженкса, «иронически преодолевает» все другие и, в свою очередь, «иронически преодолевается» каждым из них [4, с. 14].

В спектакле Й. Вайткуса булгаковская дьяволиада деконструируется весьма жестко по отношению к традиционным ожиданиям публики. Воланд А. Лыкова в облике не то циркового фокусника, не то артиста варьете, одетого в белый костюм с замками-молниями на рукавах и по стрелкам брюк, в длинном черном плаще, с густо накрашенным лицом, похож на самозванца-мистификатора под чужой маской. Когда он произносит реплику, что является «частью той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо», Берлиоз радостно подсказывает: «Гете. Фауст!». Не удостоив собеседников взглядом, Воланд громко, очетливо и бесстрастно, как бы транслируя некий текст, объявляет: «Эпиграф к роману Булгакова “Мастер и Маргарита”». Таким образом, посмодернистские кавычки как символ небезусловности любых смыслов, их относительности и освобождения от жестких приоритетов задают общую тональность

расшатывания канона. Й. Вайткус затеял именно деканонизацию одного из культовых произведений советской литературы.

Свита Воланда выглядит под стать ему, так же аляповато, крикливо и мишурно: у Коровьева галстук-бабочка надет прямо на майку под клетчатым пиджаком, Гелла – в золотом лифчике, белом трико, на огромных каблуках, Бегемот – в жутких полосатых штанах, безрукавке и черных перчатках по локоть. Режиссер сознательно лишает всю эту компанию обаяния, присущего ей в романе, разрушая ореол «справедливого зла». Поведение этих персонажей имитирует эстетику кича, параллельно превращая ее в пародию. Кич и есть симулякр в понимании Бодрийяра [См.: 5]. Актеры играют не персонажей Булгакова, а персонажные маски-симулякры, подделки, мерцающие оттенками. Бесстрастный автоматизм их действий обнажает механизм порождения масок, соединяющий в одном лице артиста варьете, профессионального мошенника, агента НКВД, нечистую силу и мелкого хулигана. Ряд трансформаций происходит и с другими персонажами. Так, например, муж Маргариты оказывается впоследствии Понтием Пилатом, а один из участников МАССОЛИТа – Иудой. Жесткой логики в этом как будто нет, так как подобные совмещения не образуют ассоциативных рядов, порождающих некий концептуальный смысл. Эти метаморфозы выглядят частью пестрого балагана, общего карнавала, участники которого в определенные моменты начинают обмениваться персонажными масками.

Действие помещено в общее пространство симультанного коллажа, где на разных участках огромной сцены одновременно что-то происходит и где Мастер и Маргарита, сидя рядом, не подозревают о существовании друг друга. Переживая общий приступ тоски и отчаяния, они лихорадочно куда-то собираются, чуть ли не задевая один другого, но при этом друг друга не видя, как сомнамбулы, и бегут на набережную, где наконец встречаются. Режиссер выстраивает знаковую гиперреальность с типично постмодернистским хронотопом в виде единого пространства-времени. Такая возможность заложена в самом тексте М. Булгакова, который в формальном отношении дает пример смешения разных планов и пластов повествования в общий план лабиринта.

Русская постструктуралистская филология (ответвление школы Ю. Лотмана) давно уже объявила книгу классикой постмодернизма, подвергнув тщательному анализу ее полифоническую структуру, переполненную интертекстами [См.: 6]. Интерпретируя роман, Й. Вайткус идет в логике постмодернизма: он не воспроизводит

реальность булгаковского романа, а демонстрирует свое отношение к деконструируемому метанарративу и типу сознания, который тот порождает. Сама идея наказания зла представляется режиссеру сомнительной. Поэтому Маргарита-ведьма присутствует в спектакле только номинально, никак не проявляя себя в действии. Момент натирания кремом сопровождается весьма откровенным эротическим танцем Азазелло и Наташи-ведьмы, создавая, таким образом, параллель, намекающую на то, что месть за несправедливость и соблазн – явления одного порядка, бесовство, чертовщина. По ходу действия щедро рассыпаны эпизоды, решенные в жанре низменной комедии. Например, афиша сеанса черной магии изображает падающую фигуру с задранными кверху ногами. Когда Римский пытается разглядеть плакат, на нем вдруг вспыхивает проекция физиономии Воланда, который заинтересованно наблюдает, совпадает ли его лицо с задницей на афише. Убедившись, что совпадает, он удовлетворенно улыбается. Воланд со свитой то и дело норовят вывести действие из рамок пристойности. И этот легковесно-еретический оттенок в их поведении служит двойному ироническому кодированию довольно сложной конструкции: Псевдо-Воланд играет роль булгаковского Воланда посредством имитации языка массового сознания и массовой культуры (в его наиболее вульгарных формах), как символа шаблонного мышления, стереотипного восприятия, при этом пародируя все разыгрываемое, подвергая его осмеянию. Воланд А. Лыкова смотрит на мир глазами эксцентрика, давая понять, что и этот его взгляд – только маска. Актер чрезвычайно свободно, с легкостью импровизатора ведет эту линию, поддерживая ощущение полной непредсказуемости происходящего до самого финала.

В романе, несомненно, присутствуют и элементы площадного комизма, и шутовской хоровод, изображенный по-театральному броско, но это не является стилистической доминантой. У Вайткуса вся булгаковская художественная структура карнавально трансформируется, обнажая два полюса, на одном из которых – Воланд со свитой, на другом – история Мастера и Маргариты, непривычно переосмысленная. В романе Мастер не смог простить миру его несовершенство и, в сущности, обрадовался смерти, обретя покой где-то в сферах Воланда, то есть дьявола. А не был ли он обречен на сделку с дьяволом изначально, самим фактом написания гениального (как подразумевается) романа о Христе, то есть соперничая с Богом в

творчестве как в Творении, да еще переживая свое писательство как мессионерство? У М. Булгакова мотив «фаустианства» Мастера выражен достаточно определенно: герой предпочитает Воланда, реализующего, скорее, ветхозаветный принцип «око за око», но не евангельские заповеди прощения. Вероятно, поэтому он «не заслужил света». В спектакле Вайткуса совсем не то. Мастер с самого начала как бы не имеет отношения к своему роману, в сущности, он сознательно отказывается от него. Этот странный пациент психиатрической больницы с почти счастливым лицом увлеченно убеждает Ивана Бездомного никогда ничего не писать. Мастеру точно открывается истина, что есть что-то неизмеримо более высокое и значительное, чем любое творчество и даже само земное существование.

Выходя за рамки привычного, режиссер готовит неожиданный финал, перед которым берет слово Воланд, сбрасывающий персонажную маску. В Воланде А. Лыкова, лишенном инфернальности и презрения к людям, изначально угадывалась полемика с романом, но только в конце она обретает ясность, отчетливость смыслов. Сняв плащ, цилиндр и фрак, актер читает обширный фрагмент из «Критики чистого разума» И. Канта. Текст произносится в таком головокружительном темпе, что конкретный смысл слов ускользает, но сама энергия выражения мыслей создает впечатление сумасшедшего вращения интеллекта вокруг самого себя и приводит к прозрению внезапно открывшейся тупиковости этого движения. За «кантианцем» со смехом наблюдает Воланд, присутствующий на экране в облике артиста варьете, забавляясь тщетностью самого усилия установить какую-то истину. Обращение к Канту для постановщика является принципиальным решением. О Канте рассуждал и Воланд у Булгакова. В «Критике чистого разума» утверждается, что три главные идеи метафизики – души, мира и Бога – внутренне противоречивы, их нельзя рационально ни доказать, ни опровергнуть; пытаясь их обосновать, разум впадает в противоречия [См.: 7, с. 235–345]. Когда нет надежды на разум, поскольку он опутан предрассудками и антиномиями, то, как полагает режиссер, единственным, подлинным последним приютом может быть лик Богоматери. Вероятно, поэтому спектакль заканчивается огромной, светящейся проекцией этой иконы.

Несмотря на определенность смыслов и даже вертикально выстроенные соотношения значений, анархия формы и процент использования постмодернистских приемов позволяют утверждать, что в

постановке Й. Вайткуса стилистика постмодернизма преобладает. Практика показывает, что элементы постмодернистской поэтики, соединяясь с другой идейно-эстетической системой, способствуют обогащению традиционного художественного языка.

В российском театре приемы деконструкции выступают в качестве средства деканонизации доктрин, они направлены на изжившие себя ценности, стандарты и стереотипы. Это стремление отчетливо просматривается в постановке пародийной оперы «Царь Демьян», осуществленной В. Крамером. В данном случае иронически деконструируются все традиционные штампы оперного искусства – от шаблонного построения оперных либретто и распределения амплуа до извечной статичности поющих персонажей. Сама условность оперной эстетики обрекает спектакль на участь быть «концертом в костюмах». Этот традиционный для оперы качественный разрыв между звучащей и видимой сторонами действия режиссер доводит до абсурда, сажая героев в деревянные клетки, снабженные колесиками для передвижения. Оттого, что певцы вынуждены совершать действия (от пения любовных дуэтов до поединков), бегая по сцене в клетках, создается редкий по выразительности комедийный эффект, саркастически вскрывающий природу оперных ловушек для режиссуры.

В середине 90-х к постмодернистской стилистике обратился А. Праудин. К сожалению, постмодернистский период оказался коротким эпизодом в его творчестве. Между тем именно этот режиссер мог бы по-настоящему экспериментировать с театральной формой, испытывая ее на пластичность. Если, к примеру, Й. Вайткус или В. Крамер использовали постмодернистские приемы для перецентрации, переакцентировки смыслов, то А. Праудин в спектакле «Горе от ума» по комедии А. Грибоедова произвел полноценную постмодернистскую децентрацию смысловой структуры пьесы, в результате которой «истинные ценности» классики, понятой как культурный миф, оказались проблематичными и размытыми.

Описать по порядку то, что происходит в спектакле, в логике причинно-следственных связей весьма затруднительно, так как режиссер разрушает все привычные системные связи и смысловые сцепления этой пьесы. Можно только перечислить элементы этой деконструкции. В основу сценографии в качестве предлагаемых обстоятельств положен мотив стола, который разрастается от маленького бытового стола до грандиозного символического стола-спирали, трансформирующегося в финале в нечто, напоминающее дорогу. Вся эта конструкция вращается. Персонажи много едят и пьют (пьянству-

ют слуги Фамусова, сам Фамусов до бесчувствия поит Скалозуба). Застолье третьего акта заканчивается тем, что гости обряжаются в звериные маски и «едут» на столе, как на карусели. Режиссер явно ориентирует публику на интерпретацию в духе метода свободных ассоциаций (интертекстуальность), связанных с цитатами, культурными отсылками к другим художественным текстам. Под текстами могут пониматься тексты других искусств, тексты быта, биография как род текста (это последнее Праудин активно использует, включая мотивы биографии Грибоедова и его роли в русской литературе). Нет никаких запретов на установление подобных ассоциаций между текстами, они зависят от интерпретатора. Так, в связи с коллективным портретом фамусовских гостей Е. Кухта вспомнила Босха, Д. Крижанская – пушкинский «Сон Татьяны» [См.: 8].

Суть в том, что постмодернистский автор, как правило, дает импульс к поиску таких связей. В режиссерском решении основных персонажей мотивы интертекстуальности звучат особенно настойчиво. Чацкий здесь не цельный характер, а набор ассоциаций или масок, в которые совсем необязательно вживаться, достаточно их порождать. Поэтому он многолик: то кутила в окружении цыган, то самолюбивый неврастеник с попыткой застрелиться, то русский Дон Кихот (он раскачивается на люстре, его оттуда снимают, как с Голгофы, относят на телегу с прахом Грибоедова, убитого в Персии, – практически целая серия интертекстов), наконец, сумасшедший, пытающийся залезть в клетку под столом. Молчалин решен в том же ключе, как клубок мотивов: то человек с комплексом, желающий самоутвердиться, то трезвый и ироничный наблюдатель безобразий русской жизни, то есть как бы принимает «маску» Грибоедова. Есть сцена, где Молчалин надевает очки, пишет и подает Чацкому на листах бумаги цитаты типа «В мои лета не должно сметь свое суждение иметь», часто подсказывает Чацкому реплики и даже кладет цветы на бочку с «прахом» Грибоедова.

Если личность подчеркнуто не равна самой себе, границы «Я» размыты, следовательно, создание цельных характеров невозможно. У Праудина ни один персонаж не является смыслообразующим центром спектакля, есть коллективный герой, некая масса, решенная как постмодернистский коллаж цитат. Персонажи то и дело присваивают себе чужие реплики, растаскивают монологи Чацкого на фразы-цитаты. Режиссер объяснил это тем, что он стремился создать впечатление, возникающее в случае, если бы листы текста разлетелись и все перепуталось. Это уже похоже на стратегию

рассеивания смысла по Деррида [См.: 9]. Впрочем, при активном использовании приемов постмодернистской эстетики те ассоциации, на которые А. Праудин ориентирует зрителя, введены в границы вполне внятной общей идеи: всмотреться в темную, иррациональную стихию русской жизни, «дым отечества» (так названа первая половина спектакля), от которой можно сойти с ума.

В том же русле деконструкции классики решен спектакль И. Ларина «Пиковая дама» (театр «Монплезир»). Здесь основой пушкинского мышления объявлен интерес к анекдоту – жанру мелкому, а инструментом деконструкции выступает цирковой балаган, эстетика фарса. Кроме того, по ходу дела обыгрываются неглавные, периферийные элементы пушкинской прозы, вроде эпиграфов и тому подобное. Действие строится на постоянных метаморфозах персонажей и вещей: карта превращается в кресло; шоумен, цирковой распорядитель – в Германна, потом в Томского, потом в банкомета и наоборот; дама в венецианской маске, похожая на графиню, оказывается Лизой. Венчает всю эту цепочку превращений появление кукольного Германна. В финальной сцене перед нами уже не Германн, а его знак – кукольный карлик.

Десемантизация классической прозы в данном случае оборачивается конструированием динамичного действия, состоящего из серии театральных трюков. Подчеркнуто чистая игра внешними формами – отличительное свойство режиссуры И. Ларина со времен его ранних авангардных постановок. В «Пиковой даме» стремление вырваться в иррациональную стихию игры, свободную от возможности рациональной идеологической интерпретации (что достигается посредством выстраивания событий с невнятными мотивами), доходит до апогея. Спектакль кажется постмодернистской версией чистого искусства. Театральная игра как свободная активность, имеющая цель в самой себе, выступает в разных ипостасях: в качестве пародийно-ироничной игры с жанрами (мистический триллер, анекдотичный фарс), со стилевыми знаками-кодами (романтизм, рококо), с видами искусства (театр, цирк, эстрада). Скрепляет весь этот разорванный децентрированный дискурс авторская маска рассказчика, который по ходу действия перевоплощается в Германна, Томского, банкомета, шоумена, то есть играет персонажными масками. Тотальность игры в духе анекдотичного опрокидывания пушкинской поэтики напоминает интонацию «Прогулок с Пушкиным» А. Терца, где авторская маска «нарушителя закона» и «литературного бандита» была средством ускользнуть от идеологического детерминизма, от тенденциозности и ангажированности в сферу чистого искусства, дающего поэту свободу в постижении жизни. В

постмодернизме механизм такой игры является главным инструментом освобождения от власти «Трансцендентального Означаемого», в роли которого выступают идеология и реальность.

Современный постмодернистский театр в большинстве случаев представляет собой образование не синтетического, а, скорее, гибридного типа, он соединяет постмодернистское мировосприятие с элементами традиционного системного театра. Ранний Галибин, Клим, Праудин, Крамер или Вайткус использовали постмодернистские приемы в качестве дополнительного художественного ресурса, не отказываясь от традиционного типа организации театрального спектакля. Но постмодернизм создает почву для более радикальных трансформаций театральной формы и ведет к существенной перестройке эстетики театра. В Петербурге к категории режиссеров, действительно перестраивающих систему художественных связей в ключе постмодернизма, с уверенностью можно отнести, пожалуй, только А. Могучего («Формальный театр») и А. Слюсарчука (театр «Особняк»).

Среди спектаклей А. Могучего наиболее принципиальным, с точки зрения воплощения поэтики постмодернизма, остается спектакль «Школа для дураков» по роману С. Соколова. Эта книга – одно из первых произведений русского лирического постмодернизма, сломавшего традиционную форму повествования, порвавшего с хронологическим мышлением. Роман не имеет фабулы, в нем нет хронологии. Это принципиально иной механизм разворачивания событийности, когда полисюжетность снимает конфликт, а ризомная сетка создает своеобразные смысловые перекрестки. У Соколова сознание дано как минимум в двух срезах: память и воображение, которые, переплетаясь, создают «виртуальные» персонажи, чья реальность сомнительна. Но для постмодерниста разграничение вымысла и реальности неактуально: и то и другое – атрибуты одного текста, сама же двойственность (иллюзия-реальность) – только повод для игрового переживания. Роман пронизан виртуальным ощущением времени.

Память – всегда настоящее, но в то же время и прошлое, существующее в нас сейчас, значит, в современности. Постмодернистское сознание любит производить временны́е смешения, наложения, когда прошлое и настоящее как бы сосуществуют и абсолютно равнозначны. Персонажи А. Могучего живут одновременно в нескольких средах: в прошлом, настоящем и вымышленном. Комнату населяют люди и предметы: граммофон, школьная доска, приемник, велосипед, лам-

почка – детали, вокруг которых выстраивается реальность, но не материальная, а реальность воображения-памяти. В этом виртуальном мире предметы так же важны, как и люди, вещи почти приобретают значение персонажей. Режиссер верно почувствовал, что стиль и сюжет в романе Соколова настолько плотно слиты, что отделить их невозможно (стиль – это и есть сюжет). Поэтому он театральным языком создает свои визуальные ассоциации стиля. Перед нами, по сути, иллюстрация потока сознания (того, что в принципе невозможно структурировать), текучесть которого подчеркивается музыкой, пластикой, полифонической организацией действия, умело созданным многоголосием персонажей, самим монтажом сцен. В системе рациональных категорий пересказать содержание невозможно, так как с точки зрения сюжета ничего не происходит. Действие, помещенное в иную систему координат, свободную от хронологической событийности, приобретает новое качество, уподобляясь подвижной мозаике элементов, непрерывно изменяющих свою конфигурацию относительно друг друга. Постмодернистский распад структуры приводит к тому, что образ неподвижной реальности сменяется безграничной и прихотливой подвижностью.

Следуя художественной логике прозы Соколова (которую сам писатель определил как «проэзию»), А. Могучий произвел «детерриториализацию» (термин Делеза) действия, снимающую границы между внешним и внутренним, центром и периферией. Его сценический мир – типичная постмодернистская ризома, где время движется то вперед, то назад, то вовсе замирает, образуя перекрестки, на которых встречаются реальные и виртуальные персонажи. Такое видение мира принципиально неструктурно, время здесь нелинейно и завязавшийся сюжет никогда не будет иметь развязки. Спектакль А. Могучего вполне укладывается в русло идей «открытой формы», согласно которым смысл не задается исходно, а интерпретируется в субъектном усилии зрителя, когда в этом потоке ассоциаций каждый улавливает свое [См.: 10]. По Ж. Делезу, подобное театральное «письмо» представляет собой не «означивание», а «картографирование», прокладывание линий ускользания смысла от его финальной «территориализации» [См.: 11]. Такова модель постмодернистского художественного мышления, отражающая глобальную релятивность постфилософской картины мира.

Театр А. Могучего сохраняет связь с авангардом, и его стилистику можно отнести скорее к поставангарду, действие он понимает как спонтанный процесс изменения предметности, в которой субъект

(актер) так или иначе встраивается, но чаще на правах элемента, а не структурирующего центра.

А. Слюсарчук идет в ином направлении, в сторону интерактивного театра, размывающего эстетическую дистанцию между сценой и залом, выводящего действие за границы окаменелой «театральности», во внесценическое измерение. В спектаклях «Внутренняя жизнь твердых предметов» и «Лексикон», построенных на этом приеме, границы театрального текста настолько размыты, что трудно определить, куда, собственно, переносится «центр тяжести». Воспроизводятся отношения актера и публики, вплоть до прямого диалога на посторонние для спектакля темы, актера и персонажа, актера и художественного пространства, публики и другой публики. Не случайно режиссер выбирает в качестве литературной основы своих спектаклей преимущественно постмодернистских авторов – Павича, Джойса, Шипельбаума. Сознание такого типа осваивает реальность (или ищет ее?) безотносительно к существующим понятиям, правилам и нормам. Постмодернист лишен точки опоры, так как склонен пребывать в разных плоскостях одновременно, не имея какой-то одной, определенной точки зрения. Его художественное сознание раздвоено, сдвинуто по типу шизофренического. Эта особенность дала повод Л. Фидлеру назвать постмодернистского художника «двойным агентом» [12]. Слюсарчук, разрушая традиционную театральную форму, открывает сознание идеям виртуальности, прокладывая мост в другой мир, из которого вынуто жесткое системообразующее начало. И деструкция формы здесь необходимое звено в передаче содержания.

Постмодернистские эксперименты стимулируют обновление современного театрального языка в разных аспектах. В качестве главного ориентира, провозглашенного художественным постмодернизмом, можно отметить программный плюрализм форм и стилей, отвергающий саму идею культурного канона и призывающий театр к открытости любым трансформациям, к взаимодействию любых стилевых систем. Художественное сознание такого типа, констатируя исчерпанность реалистической формы в ее чистом виде, пытается подключить театр к дополнительному ресурсу производства смыслов. Выход из парадигмы причинно-следственных связей (разрушение принципа структурности художественного мышления) открывает другое измерение мира и соответственно другой способ его интерпретации. В настоящее время уже невозможно отрицать роль постмодернизма в обновлении эстетики театра. Насколько сильным окажется этот импульс и как он модифицирует традиционный театральный язык, покажет время.

Список литературы и примечания

1. Понятие впервые введено в кн.: Derrida Jacques. De la grammatologie. – Paris, 1967.
2. Понятие введено впервые в кн.: Lyotard Jean Francois. La condition postmoderne. – Paris, 1979.
3. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб., 2000.
4. Jenks Ch. The language of postmodern architecture. – London, 1978.
5. Baudrillard Jean. Simulacres et simulations. – Paris, 1981.
6. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Литературные лейтмотивы. – М., 1995.
7. Кант И. Критика чистого разума. – Симферополь, 1998.
8. Кухта Е. Горе от ума ? // Петербургский театральный журнал. – 1997. – № 12. – С. 83–84; Крижанская Д. Черное с золотым // Там же. С. 86–87.
9. Derrida Jacques. La dissemination. – Paris, 1972.
10. Eco Umberto. Opera operta. Milano, 1962; Klotz Volker. Geschlossene und offene Form im Drama. – Munchen, 1975.
11. Deleuze Gilles, Guattari Felix. Rhisome. – Paris. 1976.
12. Fiedler L. A. Cross the Border, Close that Gape. Postmodernism // Playboy. – 1969. – № 12.

И. Г. Яськевич
Новосибирск

«ЖИЗНЬ С ИДИОТОМ» А. ШНИТКЕ НА НОВОСИБИРСКОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ (к проблеме постановки современной оперы)

Освоение современного репертуара творческими коллективами российских академических (не обязательно по званию, но по художественной направленности и месту в социуме) государственных оперно-балетных театров до сих пор остается проблемой. Особенно в провинции, где публика не так многочисленна, менее разнообразна (в основном своя, местная) и традиционно ориентирована на консервативные формы и жанры музыкально-театрального искусства. Если на Западе в последние годы в большинстве театров стала нормой ежегодная премьера современного оперного произведения, чаще всего специально заказанного композитору, то российские подмостки по-прежнему населяют в основном оперные и балетные шедевры XIX века.

Это вполне объяснимо, ведь сегодня коммерческий успех во многом определяет жизнь театра, а неудачная или непонятая постановка неизвестного произведения может провалиться не только сама по себе, но и отвратить от театра в целом часть зрителей-ортодоксов. Руководству театров такой риск может показаться неоправданным, и все-таки находятся смельчаки, которые понимают, что без расширения эстетических представлений о музыкальном театре, без его обогащения новыми художественными принципами, идеями и выразительными приемами движение вперед (в частности, и на международный «рынок») невозможно, и поэтому предоставляют сцены для экспериментов и поисков. Примеры немногочисленны, и все-таки российская публика за последние годы познакомилась с такими новыми оперными произведениями, как «Иван Грозный» С. Слонимского (Самара), «Лолита» Р. Щедрина (Пермь), национальная опера «Кахым-туря» З. Исмаилова (Уфа), «Дети Розенталя» Л. Десятникова (Большой театр).

Новосибирский оперный дважды за последние шесть лет обращался к современным оперным творениям, и оба раза успешно – и «Молодой Давид» В. Кобекина в постановке Д. Чернякова (1999), и «Жизнь с идиотом» А. Шнитке в постановке Г. Барановского (2003) были выдвинуты на соискание национальной премии «Золотая маска» по нескольким номинациям и стали ее лауреатами.

Анализ постановки оперы А. Шнитке «Жизнь с идиотом» в Новосибирске дает возможность сформулировать целый ряд проблем, связанных с выбором современного репертуара для оперной сцены и его трактовкой, ибо, во-первых, это сочинение признанного музыкального гения, во-вторых, оно имеет определенную постановочную историю и, в третьих, его литературное и музыкальное содержание для многих в достаточной степени одиозно. Подобный анализ невозможен без учета всего контекста творчества композитора, его мировоззрения и художественного восприятия картины мира, т. к. от этого во многом зависит понимание темы, драматургии, структуры оперы, ее художественных достоинств и задач, которые ставит партитура перед постановщиками.

Альфред Шнитке, пожалуй, одна из самых крупных композиторских фигур второй половины XX века, причем не только в отечественном, но и в мировом искусстве. Наряду с С. Губайдулиной и Э. Денисовым он стал основоположником музыкального авангарда в бывшем СССР, открыл новые возможности академических жанров. Обращаясь к остросовременным или историческим сюжетам, он всегда наполнял их общечеловеческим и вневременным содержанием. Его художническое мировосприятие было, безусловно, трагическим. Апокалипсические мотивы прони-

зывают подавляющее число произведений композитора, но при этом часто находят непосредственное воплощение в образах гротескных, иронических и пародийных.

Музыкальная стилистика Шнитке формировалась в 50–60-е годы. Композитор внимательно изучал и активно использовал в своем творчестве находки новых музыкально-теоретических систем, средства атональной, додекафонной, серийной музыки, соединяя их с классическими жанрами и стилистическими приемами самых разных эпох и бытовых музыкальных пластов. Его творчество расширяет наши представления о мире и универсальном характере человеческой культуры. Полистилистика, тесно связанная в музыкальной эстетике с понятием постмодернизма, стала для композитора органическим способом воплощения художественного содержания, методом объединения в единое концептуальное пространство полярных качеств и свойств – возвышенного и низменного, трагического и комического, дерзновенно творческого и банального, архаического и авангардного. Ощущение бесконечности, конфликтности и при этом диалектического единства мира пронизывает всю музыку композитора [См.: 1].

При всей философской концептуальности, многозначности и сложности музыке Шнитке органично присуща яркая театральная образность. Поэтому не случайно в его творчестве столь значительное место занимает музыка к спектаклям, кино- и телефильмам. Естественен и интерес Шнитке к собственно музыкально-театральным жанрам – балету и опере, в которых композитор имеет возможность воплотить сценическую образность средствами музыкальной драматургии. Шнитке – автор балетов «Лабиринты» (1971), «Эскизы» (1985), «Пер Гюнт» (1987); опер «Одиннадцатая заповедь» (1962), «Жизнь с идиотом» (1991), «Джезуальдо» (1993), «История доктора Иоганна Фауста» (1994).

Опера «Жизнь с идиотом» по одноименному рассказу Виктора Ерофеева в какой-то степени стоит особняком в его оперном творчестве. Хотя бы потому, что она была создана в тесном сотрудничестве с автором первоисточника, который стал и создателем либретто, поэтому здесь можно и нужно говорить о двух полноправных авторах музыкально-сценического произведения – писателе и композиторе.

Рассказ «Жизнь с идиотом» был написан в 1980 году. Естественно, в то время он не печатался в силу опальности автора и цензурных ограничений. Ситуация, разворачивающаяся в рассказе, мрачна и абсурдна. Главный герой, советский интеллигент, имеющий «новенькую и вполне сносную» Жену – любительницу Пруста, отдельную двухкомнатную квартиру и ведущий нормальную размеренную жизнь, получает некое

возмездие в виде Идиота, с которым он должен жить под одной крышей. Он наказан за весьма абстрактный «недостаток сострадания». Он сам выбирает себе Вову в сумасшедшем доме, а дальше начинается та самая жизнь с идиотом, которая полна неожиданностей, а если говорить конкретно – цепь чудовищных событий, приводящих к трагедии: Вова кухонным секатором лишает Жену головы.

Сюжет фантасмагоричен, но если вдуматься, то он на новом этапе продолжает и развивает идеи и традиции классического мирового искусства. Идиот – это мутант легендарного Мефистофеля или, например, шварцевского Дракона. Это дразнящее, провоцирующее, искушающее и разъедающее человеческую душу начало и в то же время неотъемлемая часть его собственной сущности. Классический дуализм при этом – вполне в русле русской литературной традиции. Ведь главный герой – подчеркнем, интеллигент – наказан, во-первых, за то, что мало болел душой за ближних, а во-вторых, столь исконно российским образом: пойти в «народ», выбрать себе юродивого, облагодетельствовать, холить и лелеять собственное благородство и сострадать.

В рассказе, безусловно, есть и политическая подоплека – идиот Вова с его разрушительной энергией и размышлениями о судьбах России вызывает определенные ассоциации с образом вождя мирового пролетариата, а саркастичное изображение социального фона, на котором разворачивается повествование, – своего рода разоблачение неприглядных реалий обыденной жизни советских граждан того времени.

Задолго до создания своей оперы «Жизнь с идиотом» Шнитке восхищался творчеством Ерофеева. Он говорил, что при знакомстве с его книгами «…вы сразу испытываете тот двойной эффект соприкосновения с издавна знакомым, но совершенно небывалым, то потрясение от встречи с адом и одновременно раем, совершающееся внутри каждого из нас, ту абсолютную непостижимость чего-то, казалось бы, совершенно избитого и банального… Все прочитанные и усвоенные оценочные стереотипы немедленно вянут от терпкой атмосферы этой жестокости, почти садистской правды, в своем правдолюбии избегающей грубого правдоподобия и интеллигентной антиинтеллигентности» [2, с. 184]. По этому короткому высказыванию уже можно судить, насколько близк**о** отношение двух художников к миру и творчеству. Так же, как и Шнитке, Ерофеев ищет новые пути в искусстве, одновременно развивающие и ниспровергающие академические догмы и идеалы. Смелость в выборе тем и образов, виртуозное владение словом, игровое начало, остроумие, сплав философичности и едкой сатиры органично присущи его писательскому стилю. Творческое родство двух художников вызвало к жизни удиви-

тельно цельное в идейном и эстетическом плане музыкально-драматическое произведение.

Создавая литературную основу для оперы, Ерофеев не пытался «причесать» свой рассказ, как-то облагородить и смягчить его, пощадить стыдливость публики. Он сохранил его атмосферу, основные сюжетные линии, повествовательный тон (сюжет рассказан от имени героя Я), но внес в либретто новые детали, необходимые для музыкально-сценического произведения: в частности, он создал новый персонаж – Марселя Пруста, значительно сократил текст, ввел в него необходимые повторы.

Одновременно с работой Ерофеева над либретто Шнитке приступил к написанию партитуры и закончил ее в 1991 году. Вскоре опера «Жизнь с идиотом» была поставлена в Амстердаме, дирижер М. Ростропович, постановщик Б. Покровский [См.: 3].

Партитура Шнитке – яркий образец музыкального постмодернизма. Она изобилует скрытыми и явными цитатами, признаками самоцитирования и отзвуками стилей композиторов разных эпох. Цитирование простирается от Баха до Мусоргского, Шопена, Малера, Шостаковича. Композитор использует мелодии революционных гимнов и песен – «Интернационал», «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка»; элементы народных песен – «Славное море, священный Байкал», «Во поле береза стояла», аллюзию шлягера советской массовой песни и танго 30-х годов. Музыке, так же как и либретто, органично присущи ирония и гротеск – неотъемлемые признаки эстетики постмодернизма, а пародийные и парадоксальные смысловые «перевертыши» придают ей мощный потенциал остроумия, который может послужить постановщику отправной точкой для создания сценической концепции. Так, например, в атмосферу безумия, хаоса сумасшедшего дома и душевной энтропии удивительно и странно вклинивается великолепное танго – жанр, изначально очень точно структурно и ритмически организованный.

Музыка оперы лишена явно выраженной психологичности. В ней главенствует стихия игры – стилями, образами, музыкальными символами. Всем персонажам присуща яркая характеристичность, нашедшая воплощение в контрастных приемах. Естественно, в опере нет классических арий и ансамблей. Вокальные партии, положенные на сложный прозаический текст, изломанны, скорее речитативны, чем напевны. Солисты то поют фальцетом, то переходят на говорок, то берут запредельно высокие ноты, с которых «падают» в самый низкий регистр. Оркестр, усиленный электроорганом, расширенной группой ударных и функцией клавишных (рояль и челеста), также весьма экспрессивен.

Структурно опера состоит из целого ряда довольно коротких эпизодов, которые мгновенно переносят слушателя в разные временные и пространственные пласты. В некоторых сценах оперы присутствует полифоническое развитие сюжетных и музыкальных линий, когда действие одновременно происходит в разных местах и временных отрезках – например, в Прологе, который начинает действие с конца (мы видим итог всей истории, далее она будет развертываться ретроспективно), повествование Я пронизывают реплики Жены, которая к тому времени уже убита. Подобное построение вполне укладывается в принцип клипового монтажа эпизодов, столь характерный для постмодернистского художественного высказывания.

Цементирующим началом партитуры, безусловно, является хор. Роль его в опере настолько велика, что придает этому музыкально-сценическому сочинению некоторую ораториальность. Хор присутствует практически во всех сценах, причем в разных «обличиях». Можно выделить три его функции: комментарий, эмоциональный отклик и непосредственное участие в сюжете в качестве действующего лица.

Несомненные достоинства оперы «Жизнь с идиотом» обеспечили ей достаточно успешную постановочную судьбу, редкую для современного оперного сочинения. Пережив целый ряд сценических воплощений в разных театрах Европы и России (в частности, в Московском камерном музыкальном театре), «Жизнь с идиотом» в 2003 году увидела свет на сцене Новосибирского государственного академического театра оперы и балета. Над спектаклем работала международная постановочная группа: режиссер Генрих Барановский (Польша), музыкальный руководитель и дирижер Евгений Волынский (Россия, Новосибирск), сценограф Давид Боровский (Россия, Москва), художник по костюмам Нина Лепилина (Германия), хормейстер Вячеслав Подъельский (Россия, Новосибирск), хореограф Сергей Грицай (Россия, Санкт-Петербург).

Второй раз в истории Новосибирского театра оперы и балета публику пригласили занять свои места не в зрительном зале, а на сцене (первый – на спектакле «Молодой Давид»). На ней хватило места и для подмостков, и для импровизированной оркестровой ямы, и для двух–трех сотен зрителей. Понимая, что спектакль может шокировать определенную часть публику откровенностью и жесткостью высказывания, обилием, откровенно говоря, нездоровых сексуальных мотивов, неформальной лексикой, сложностью и кажущимся неблагозвучием партитуры, наконец – самой темой, театр заранее предупреждает (и правильно делает) своих зрителей – «Осторожно! Это не для всех!». На афише спектакля написано «Только для взрослой публики», а в качестве буклета

зрителям предлагают газету «Правда» на восьми полосах форматом А3, в которой подробнейшим образом написано об авторах, произведениях, исполнителях и приводится пересказ либретто, впрочем без имеющихся в нем «забористых» пассажей.

Приглашенный для постановки польско-германский режиссер Г. Барановский так представил свое понимание оперы: «Это непривычный оперный спектакль! «Жизнь с идиотом» – просто авангард, новое понимание и новая философия оперного спектакля …продукт музыкально-вербально-театральный... Я думаю, что в нем очень жестокая правда о нас. Тяжело, но это переживаешь как катарсис. Да, здесь не все аспекты жизни показаны. Вообще-то, в «Жизни с идиотом» много лирических, красивых моментов. Но опера о другом – о том, что мы дураки. И загнали нашу цивилизацию туда, откуда и выхода уже никакого нет… Я ни в одной опере не встречал такой жесткой связи между либретто и музыкой, такой жестокой связи между спектаклем и реальностью, такого внедрения в самую глубину лжи и мистификации» [4, с. 7].

Сценическая концепция Г. Барановского в первую очередь подчеркивает в опере мотивы отрицания тоталитаризма, мотивы низвержения советских вождей и вообще советского образа жизни и мыслей. Мы видим на сцене и «Брежнева», целующегося со своим коллегой на праздничной трибуне, и отрезанные головы вождей – Ленина, Сталина, Хусейна, Арафата, Буша-младшего, Кастро Руса, поставленные на бревнышки-плахи наряду с отрезанной головой Жены. И наконец, сам образ Вовы-идиота абсолютно смыкается в сознании постановщика с образом вождя мирового пролетариата. Грим исполнителя этой партии придает ему черты несомненного портретного сходства с его «прообразом», а режиссер доводит намеки до логического конца, превращая в финале Вову в золотой памятник Ильичу с традиционной кепкой (но, правда, без головы) и окружая его документально жизнеподобным почетным караулом.

Постановщики спектакля пользуются приемами, ныне весьма распространенными театре драматическом и постепенно затрагивающими и оперу. Концентрация всех компонентов театрального представления, включая публику, на сцене – факт не только организации пространства, но и режиссуры. Зрителей максимально приближают к происходящему на «сцене», концентрируют их внимание так, чтобы они ни на секунду не смогли «выпасть» из процесса. Сначала ведут по темному закулисью, подсвечивая пол и ступени фонариками, затем рассаживают на скамейки без спинок – такое отсутствие привычного оперного комфорта не дает расслабиться. Появляется оркестр – он совсем рядом, почти часть публики, и вальяжно расположившиеся музыканты в ожидании маэстро

читают все ту же газету «Правда». Дирижер в клоунском фраке выходит как хозяин, раскланивается со знакомыми, а в течение действия открыто общается и с актерами, и с музыкантами, и со зрителями.

Барановский тщательно поработал с солистами и хором, который точно выполняет заданный пластический рисунок и прекрасно танцует танго, ловко манипулируя столами и скамейками. По-своему хорош и каждый исполнитель сольных партий, что в самой большой степени способствует окончательному успеху спектакля.

Интересны и вокально и актерски оба исполнителя партий второго плана: Иван Потрицаев – Сторож и Сергей Захаров – Марсель Пруст. Они – на разных полюсах жизни: Сторож – грубый мужлан, упивающийся властью над беспомощными психами, олицетворение тирании на бытовом уровне; Пруст – ирреальная декадентская фигура, призванная возвышать над обыденностью. Их поединок условен, но тем не менее он прочитывается в спектакле.

Солистка Ольга Колобова, исполняющая партию Жены, наделила образ своей героини ярким темпераментом, нашла очень точные и остроумные детали, не жалела свой голос, при необходимости максимально форсируя звук. Во многом благодаря ей спектакль получился таким динамичным, легким и даже смешным.

Александр Лебедев в партии Я создал интересный сценический образ, в котором удивительно органично сплавились драматизм и гротеск. От исполнителя роли Вовы требовалось в большей степени владение актерским мастерством, чем широкие певческие возможности, так как развернутой вокальной партии у этого персонажа нет. Фарит Хусаинов трактовал своего героя как простодушного идиота, который сам не ведает, что творит. Он мягок и вкрадчив, от него трудно ждать злодеяний. Тем парадоксальней и страшнее выглядит его герой в финале.

Успех спектакля «Жизнь с идиотом» на сцене Новосибирского оперного, конечно, нельзя назвать однозначным. Далеко не все зрители, попавшие на представление, были готовы принять столь несвойственные для оперы литературный и музыкальный тексты, погружаться в мрачную дисгармоничную атмосферу действия, разбираться в его непростой структуре – даже после всех предупреждений театра. О диапазоне реакции публики можно судить по одновременным крикам «Браво!» и «Позор!» после премьерного спектакля.

И тем не менее театр имел полное право на подобный эксперимент, и эксперимент этот оказался удачным, а смелость театра в выборе произведения для постановки оправдалась. Во-первых, были удовлетворены запросы и потребности той части публики, которая открыта новому и

приходит в театр не только отдохнуть, но и задуматься. При этом остросовременный и в определенной степени эпатажный спектакль соседствует в репертуаре театра и с очаровательно-архаическими версиями балетов «Коппелия» и «Дон Кихот», переносящими нас в очень достоверно реконструированную атмосферу театра середины позапрошлого века, и с неожиданно решенными классическими шедеврами «Кармен» и «Аида», и с вполне традиционными и предсказуемыми «Евгением Онегиным» и «Мадам Баттерфляй». Для репертуарного театра, существующего в условиях ежедневного проката разных спектаклей и не имеющего «конкурентов» внутри своего ареала (обширного и по площади, и по числу населения), подобная репертуарная политика наиболее оправданна и выгодна.

Во-вторых, спектакль сделан очень профессионально. Он логичен, строен, в нем нет проходных или невнятных эпизодов, действие развивается динамично, мизансцены продуманны и точны по рисунку. Даже в самых рискованных сценах, в изображении физиологических проявлений, режиссеру не изменяет чувство меры, и спектакль, к счастью, лишен пошлости. Он даже по-своему эстетичен, несмотря на полностью заклеенные газетой «Правда» стены, обилие натуралистичных халатов и телогреек сумасшедших из психушки и малопривлекательное нижнее белье главных мужских персонажей.

В-третьих, высокое и уже неоднократно проверенное качество оперы «Жизнь с идиотом», а также «компактность», камерность его постановки позволяют рассчитывать на успешную гастрольную и фестивальную жизнь спектакля. Этот расчет уже оправдался [См.: 5, 6, 7]. Опера с большим успехом прошла на фестивале «Золотая маска» в Москве и получила три премии в номинациях «Лучший оперный спектакль», «Лучшая оперная партия» (Александр Лебедев) и «Лучшая сценография в опере» (Давид Боровский); затем в феврале 2004 года была показана в нескольких немецких городах в рамках Дней российской культуры в Германии – и опять восторженный прием; наконец, в декабре 2004 года оперу не без опасений повезли в Италию – «колыбель» классического оперного искусства – и Рим принял «Жизнь с идиотом» безоговорочно.

И в-четвертых, чтобы принять к постановке столь сложную для исполнителей оперу, театр должен обладать труппой, в которой певцы будут готовы не только выучить и органично усвоить сложнейший для вокализации музыкальный текст, но и справиться с виртуозными актерскими задачами. Новосибирская оперная труппа показала высокий класс, создав произведение поистине музыкально-сценическое, преодолев все традиционные оперные условности и комплексы артиста-вокалиста.

Конечно, чтобы этот спектакль полюбить, к нему нужно привыкнуть. И тогда за жесткой нелицеприятной формой высказывания откроется его глубокий и даже сокровенный смысл, его музыкальная красота и тонкая ирония, его вечная вневременная философия: ведь Идиот – это обобщенный символ зла, которое не только рядом с нами, но и внутри нас, и нужно стремиться убить Идиота в себе. Каждому. Тогда, может быть, и не придется обезглавливать тиранов.

Список литературы

1. Холопова В. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. – М.: Сов. композитор, 1990.
2. Беседы с Альфредом Шнитке. – М.: РИК «Культура», 1994.
3. Покровский Б. Что, для чего и как? – М.: Слово, 2002.
4. Буклет к спектаклю «Жизнь с идиотом». – Новосибирск, 2003.
5. Бедерова Ю. Рядовой авангард. «Жизнь с идиотом» // Время новостей. – 2004. – № 45.
6. Потапова Н. И жутко, и смешно // Музыкальная жизнь. – № 12. – 2003.
7. Третьякова Е. Когда смешно и страшно // Петербургский театральный журнал. – 2003. – № 3.

В. А. Киселева
Кемерово

ОТ СЦЕНИЧЕСКОЙ ПЛОЩАДКИ – К ЖИВОМУ ПРОСТРАНСТВУ СПЕКТАКЛЯ

Понятие «сценическое пространство» более обобщенное, свободное по отношению к фиксированной форме и типу сцены. Как термин «возникло в процессе эстетической революции, начатой натуралистами в прозе и на театре» [1, с. 148]. Сценическое пространство – «это реальное пространство сцены, где действуют актеры…» [2, с. 258]. Именно это понятие позволяет совмещать разные типы и формы площадок, придумывать свою собственную материально организованную среду.

Прародитель сценического пространства современного спектакля – место проведения обрядовых действ. В них материально организованная среда определялась рамками обрядового действа. Уже к V–VI векам до н. э. складывается форма сценической площадки открытого типа в виде сцены-арены. В эпоху Средневековья сценическим пространством ли-

тургической драмы был храм, затем в XII веке она «выходит» на паперть, где выстраиваются специальные подмостки. Пространством же мистериального спектакля был весь средневековый город. Мистериальное представление проходило на помостах. Организация сценических подмостков осуществлялась тремя различными способами: кольцевым, беседочным, передвижным. В эпоху Возрождения появляется пространственная сцена. Задняя часть такой сцены имела архитектурное завершение в виде небольшого замкнутого пространства, которое выполняло функцию постоянного фона. Она относилась еще к категории открытых сцен, а вот уже к XVII веку складывается форма сцены закрытого типа, получившая название сцены-коробки.

В настоящее время режиссер свободен в выборе формы сценического пространства. Оно может быть открытое – сцена-арена, пространственная сцена либо закрытое – сцена-коробка и т. д. Впрочем, в современном театре сцена-коробка все же доминирует над всеми остальными формами. Но это не значит, что сценическое пространство спектакля будет заключено в четырех стенах.

В нашей статье мы будем говорить о сценическом пространстве сцены-коробки и о попытке ее трансформации, а также процессе модификации представлений об архитектуре и технике сцены и включении их в живое пространство спектакля.

В XX веке определение типа и формы сценической площадки было обусловлено художественными задачами, который ставил перед собой режиссер. М. Рейнхардт в своей творческой деятельности в начале XX века использует возможность расширения материальной сценической среды. Он переносит свои постановки в различные помещения. Например, в цирк, а иногда и под открытое небо: «Эдип-царь» Софокла – Гофмансталя с Сандро Моисси в главной роли он впервые показал в берлинском цирке Шумана. Позднее Рейнхардт организует фестивали в старинном городе Зальцбурге. Здесь он продолжит свои эксперименты: будет осваивать легкие подмостки, выстроенные под открытым небом на улицах и площадях.

Форма и тип архитектурного сооружения – малоподвижный компонент сценического действия. Тем более в XX веке, когда основной формой площадки является все же сцена-коробка. Поэтому одной из главных задач режиссера сейчас является организация пространства спектакля, находящегося внутри архитектуры сцены.

Материально организованная среда должна теперь подчиняться художественным задачам автора постановки. Можно сказать, что режиссер, совместно с художником создавая сценографической облик спектак-

ля, организует в сценическом полотне мир, художественно обрамленный. Ведь для создания сценографического образа можно искусственно сузить или расширить архитектуру сцены: увеличить авансцену, построить подиум, поднять пол, при помощи одежды сцены срезать углы, уменьшить портальное отверстие и т. д.

Взять, к примеру, такое техническое средство сцены, как вращающийся круг. Рейнхардт первым применил вращающийся круг, который разворачивался за занавесом. Таким образом режиссер сокращал время на перестановку картин во время антракта. Однако же не только вопросы материального оснащения спектакля заботили его. Рейнхардт использовал само движение круга как художественный принцип спектакля, т. е. смена сценического облика происходила на глазах у зрителя. Сценическое пространство в результате этого решения способно было выполнить и художественную задачу – вращающийся круг стал творить вместе с актерами, нести некий смысл и оживлять спектакль [См.: 3].

Мы можем также говорить об уникальной работе Юрия Любимова в Театре на Таганке, где сценография выступала составляющей драматического действия и принимала участие в организации сценического пространства. Использование различных средств, относящихся к технике сцены в спектаклях Ю. Любимова, является для театра ключом в живое пространство спектакля. Занавес в «Гамлете», «…будто играя с героем, то обозначал место действия (дворцовые стены, королевский трон и т. д.), то вводил мотив противостоящей герою силы, воплощая образ жестокости времени, рока, судьбы…» [4, с. 180]. «Преступление и наказание» Ю. Любимова еще одно свидетельство действенного, драматического участия технических средств сцены. Режиссер не просто вводит Раскольникова в сценическое пространство спектакля. Это оборачивается целым представлением. Появляются актеры. В руках у них квадратные прожекторы, которые, казалось бы, по природе своей стационарны и должны находиться в осветительной ложе. Однако световая техника становится участником театральной игры. Обыденные для зрителя черные шнуры, соединяющие прожекторы с электроэнергией, «выползают» на планшет сцены. Слепящие лучи прожекторов смело ощупывают все прилегающее к сцене пространство, включая в свою орбиту и зрительный зал. Прием внедрен в сценическое действие так, словно *герой не сам приходит* в сценическое пространство спектакля, а наоборот неожиданно, внезапно *героя вводят* в пространство спектакля, создавая ему тем самым парадоксальные и максимально конфликтные предлагаемые обстоятельства. Такими техническими средствами режиссер выражал свои художественные идеи, задачи. Изначально статические технические

средства, которые призваны лишь «озвучивать спектакль за кадром», активно взаимодействовали с актерами, придавая дополнительную динамику действию.

В представленных нами примерах видно, что техника сцены выступает не только как материально организованная среда внутри сценической площадки. Она является также и участником драматического действия, несет на себе черты действующего лица, взаимодействует с актером. То есть принимает художественно окрашенное участие в спектакле**.**

Целостное художественно выстроенное сценическое пространство спектакля зависит не только от выбора формы и типа архитектуры сцены, использования внутри нее находящихся технических средств, но и от сценографии спектакля. Сценография (другими словами, сценическое письмо) как отдельный род деятельности в театральном искусстве появляется в начале XX века в режиссерском театре. До этого пространство сцены оформлялось декорацией, которая служила лишь фоном для игры актеров. В настоящее время сценография, как и актер, играет драматическую роль. Она призвана создавать художественную картину мира, порой взаимодействовать с актером, иногда выступать в какой-либо роли, нести философию спектакля. Сценография служит проводником режиссерской концепции – представляет собой драматическое видение спектакля.

Художник, придумывая сценографический образ спектакля, использует приемы, существующие в живописи. Безусловно, говоря о живописных приемах, мы не должны забывать о таких характеристиках сценического пространства, как форма, границы, перспектива, направление, композиция, место действия, равновесие, напряжение (отклонение от центра), контраст, вес, величина, пропорция, (а)симметрия и т. д. При помощи них мы можем создавать, анализировать любую сферу сценического пространства внутри обрамленного архитектурного образа. Режиссер в спектакле каждый раз по-новому качественно наполняет и конструирует сценическую площадку. Автор постановки укладывает их в полотно сценического мира в соответствии со значением, т. е. в соответствии с идеями и выбранным материалом.

Ярким примером такого рода деятельности в театре явилось творчество Вс. Э. Мейерхольда. В частности, в спектакле «Горе уму», художником которого был В. Шестаков, сценическую площадку с двух сторон обрамляют лестницы. Лестничные конструкции являются устойчивым принципом организации сценического пространства в театре Мейерхольда. Лестница, по мнению искусствоведа первой половины XX века Н. М. Тарабукина, была не только «самая живая, эластичная и многообещающая форма на сцене», она еще и выполняла различные функции в спектакле – от изобра-

зительной формы, очерчивающей сценическое пространство, до создания динамики действия и выразительности мизансцены. Совместная деятельность Вс. Э. Мейерхольда и В. Шестакова находила «для вещественного оформления сцены удачную форму, которая своими конструктивными устоями и симметрией подчеркивает статические моменты в замысле спектакля, своими архитектурными деталями, вроде “ампирной” двери, придает “исторический аромат” зрительным впечатлениям. Устойчивое равновесие, созданное симметрическим членением сценического пространства, представляет собою архитектонический фон для скульптурно изваянных пластических поз, которыми в этом спектакле во многие моменты его подменена текучесть движения» [5, с. 83–84]. Приемы сценического «живописания» выполнены в этом спектакле средствами конструктивизма. Та точность, графичность, геометричность, пластичность, которая необходима конструкции, были присущи этому спектаклю. Учет такого вида характеристик способствует созданию необходимой динамической формы в драматическом действии спектакля.

Необходимо упомянуть о конструктивизме как о методе «оживления» сценического пространства, который предполагал не отображение жизни, а ее «строительство». Конструктивисты утверждали, с одной стороны, парадоксальное: «Мы – конструктивисты – отрицаем искусство, так как оно нецелесообразно: оно всегда было и есть достояние немногих. Искусство по своему существу пассивно, оно только отражает действительность». С другой стороны, они направляли свой метод в русло некоей действенной схемы, которое решало многие практические задачи: “Конструктивизм активен, он не только отражает действительность, но и действует сам”» [Цит. по: 6, с. 92]. В этом отношении конструктивистские установки функционировали именно в русле действенной структуры спектакля. По мнению современного исследователя конструктивизма Г. В. Титовой, это театральное направление выявляет художественно-интеграционные тенденции и вскрывает некоторые факторы формирования современных сценографических решений. Она считает: «Осознание функциональности сценографии состоялось с помощью конструкции, и только потом ее наличие стало необязательным» [6, с. 116]. И в этом Г. В. Титова видит влияние театрального конструктивизма на дальнейшее развитие представлений о сценическом пространстве. Титова указывает на то, что конструктивизм Вс. Э. Мейерхольда повлиял на искания современных театральных художников, выдвинувших «концепцию трансформирующейся игровой площадки, понимающих сценическое пространство как образное воплощение действия» [6, с. 231].

Вмещая в сценическое пространство спектакля актера, Мейерхольд и здесь пользовался конструктивистской методологией. Актер – «материал», который должен функционировать в полотне сценического мира. Отсюда появляется и «биомеханика» Мейерхольда. Внедряя новую технику игры, он приравнивал искусство актера к своего рода «пластическому искусству». Поэтому в методе работы Мейерхольда важную роль для актера играла «форма». Жест, положение корпуса, ракурс – всему этому была подчинена душа актера.

Другой взгляд на сценическое искусство высказан Н. Я. Берковским, знаменитым исследователем творчества К. С. Станиславского: «Театр – искусство антропоцентрическое, и это в большей степени, чем какое-либо другое из искусств» [7, с. 324]. Действительно, актер оказывается основополагающим жизненным основанием такого театрального искусства. Он является носителем, центром, сутью сценического бытия, всего сотворенного в пространстве спектакля. Поэтому организация режиссером пространства спектакля подразумевает развитие полотна сценического мира из актера ради того, чтобы вскрыть суть, по словам К. С. Станиславского – «жизнь человеческого духа», выразить духовный строй действующих лиц.

К примеру, постановки А. Эфроса отличаются сценографией определенной качественной наполненности: в них преобладает неподвижность, замкнутость декораций, а также общая статичность сценографической формы. Но вместе с тем мы выпукло видим актера, его рельефную, тонкую, филигранную игру. А. Эфрос через актера доносит суть сценического пространственного образа. «Одна из постоянных примет сценографии, сопутствующая искусству Эфроса, – единая установка… Эта установка у Эфроса являла собой “сочиненную”, единую для спектакля пластическую среду, выступающую как эквивалент драматургической идеи, несущую в себе образную формулу всего действия. Эфросовская единая установка, как правило, объединяла собой общую композиционную очерченность, коробчатую замкнутость и наличие центрального сценического сооружения, стягивающего к себе действие и сообщающего ему центростремительную энергию» [8, с. 9].

Однако, несмотря на внешнюю статичность визуального образа, сценография спектаклей Эфроса ориентирована на внутреннюю глубину, динамику. Через вещи, находящиеся внутри сценической среды, режиссер решает образно-смысловые проблемы спектакля. Центральное сооружение в спектакле определяет композиционный строй эфрософских спектаклей. Это опорный предмет, к которому чаще всего стягиваются мизансцены. «Три сестры» А. П. Чехова в постановке А. Эфроса на Малой Бронной представили нам это напряжение, заключенное между

актером и центральным предметом: «…пустое сценическое пространство с широкой тахтой у самой рампы, а в глубине, у самого задника, стоящее на полу, словно вешалка для одежды, прямое тонкое “дерево” с редкой кроной из золотых листьев…» [9, с. 82]. Это претворяло в жизнь драматическое напряжение. Эфрос во всем шел от сути, от зерна существования в сценическом пространстве, в актерской игре. Он писал, что «важна сердцевина, точечка внутреннего напряжения. И ради этого можно забыть другие подробности быта и жизни. Проскочить мимо того, что не нужно, и попасть в сердцевину» [Цит. по: 9, с. 83].

Выбор формы и типа сценической площадки помогает режиссеру в воплощении своего режиссерского замысла. Техника сцены способна выполнять художественные задачи и быть одним из действующих лиц спектакля. Несмотря на сухие метрические законы сценографической геометрии, пространство спектакля становится оживленным, философствующим. Оно оживает под искусной кистью режиссера и художника. Мы попытаемся посмотреть с этой точки зрения на некоторые спектакли камерных театров, в частности кемеровского театра для детей и молодежи «На Весенней» (главный режиссер И. Н. Латынникова) и Кемеровского областного театра кукол им А. Гайдара (главный режиссер Д. С. Вихрецкий). Умение оживлять сценическое пространство спектакля, по нашему мнению, главное качество этих режиссеров.

Наполнение сценического пространства у Д. С. Вихрецкого выделяется из ряда других, прежде всего своей спецификой. Жизнь сцены этого театра во многом зависит от его главного действующего лица – куклы. И это еще одно свидетельство того, что все, по своей природе неодушевленное, находясь в полотне сценического мира, должно быть одушевлено. Все в сценическом пространстве спектакля пробуждается через художественные задачи, которыми наделяет вещественно-предметный мир спектакля режиссер.

Спектакль «Пер Гюнт», поставленный в этом театре по одноименной драматической поэме Г. Ибсена, заставляет задуматься. Мы видим на сцене круглый помост, накрытый холщовым полотном. На нем появится жизнь, которую зритель сможет видеть всю «как на ладони». Находящийся в центре сценической «коробки» стол выглядит устойчивым, уравновешенным, обладающим центробежной силой. Поэтому он становится некой архитектурной надстройкой. Автор спектакля таким образом установил «сцену в сцене», чем определил сценическое пространство куклы и актера. Кукла рассказывала историю, актер же был бытийным, философским пределом спектакля. Жизнь кукол заключена в границах этого стола, актеры же, как невидимые силы, обрамляли их жизнь.

Актеры вносили в полотно сценического мира различные вещи, которые определяли место действия: кровать в комнате Озе, египетская маска сфинкса, корабль и т. д. Место действия очерчивала также и пластика актера: вы «видели» горы, деревья, море, птиц, ворота, тюрьму… Метаморфозы, происходившие с актерами, придавали сценическому действию динамику.

Режиссер театра «На Весенней» И. Н. Латынникова стремится к метафорическому выражению пространственной композиции спектакля. Все ее работы обладают особой фактурностью, теплотой и самобытностью архитектоники сцены. Однако самой главной чертой, характерной и проявленной в сценографических образах, является внутренняя динамика и напряжение элементов сценического пространства. Режиссер умело, уверенно ломает статичные, устойчивые, четкие линии, тем самым придавая сценическому пространству динамику. Для постановки характерно внутреннее напряжение самих декораций, что ведет к полифункциональности вещественно-предметного мира спектакля.

Возьмем, например, спектакль театра «На Весенней», поставленный И. Н. Латынниковой по пьесе Т. Уайлдера «Наш городок». Предметно-вещественные элементы представленного режиссером художественного мира были не статичны и стационарны, а, напротив, динамичны, действенны и функциональны. Как, например, внутренне оправданная актерами динамика существования столов и лавок в спектакле. Визуальное восприятие стола в спектакле постоянно менялось: он был и обеденным столом, и партой, и балконом, и тумбой. Смена ракурсов предметно-вещественного мира в сценическом пространстве спектакля позволяла вскрывать различные свойства предметов – разделяла пространство, то есть выстраивала перспективу визуального образа, организовывала различные места действия, создавала многоплоскостное сценическое пространство – моделировала сценографическую реальность спектакля.

Вышеприведенный пример сценографического функционирования, однако, не демонстрирует всего многообразия описанных нами элементов. Тонкое понимание психологии и философии человеческого бытия, умение чувствовать это в актере, находить саму природу существования в том или ином литературном материале – это особый дар режиссера. Пространство оживает в спектакле через актерскую игру. Все материальная среда, окружающая персонажей в постановке, является выражением души персонажа, постижение которой идет через мысль и сердце актера-человека.

Архитектура, техника сцены, сценография спектакля – все это способно оживлять сценическое пространство. Вышеназванные компоненты являются источником пробуждения природы визуального мира спектакля.

Архитектура сцены (тип, форма, место расположения) обусловливает пластический образ, объем, масштаб, способ существования актера в пространстве спектакля. Техника сцены расширяет выразительные средства режиссера. Сценография же художественно обрамляет и создает сценический облик спектакля, включает в себя технику сцены и обусловливается архитектурным ликом спектакля. Но главным в театральном искусстве все же остается актер. Его природа сопровождает, сопутствует проникновению «жизни человеческого духа» в сценическое пространство спектакля.

Список литературы

1. Бачелис Т. И. Эволюция сценического пространства: От Антуана до Крэга // Западное искусство. XX век: сб. ст. / отв. ред. Б. И. Зингерман. – М.: Наука, 1978. – С.148–212.
2. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
3. Бояджиева Л. В. Макс Рейнхардт. – Л.: Искусство, 1987. – 222 с.
4. Мальцева О. Поэтический театр Юрия Любимова. Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке. 1964–1998. – СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 1999. – 272 с.
5. Тарабукин Н. М. О В. Э. Мейерхольде / подгот. О. М. Фельдман и В. А. Щербаков. – М.: ОГИ, 1998. – 112 с.
6. Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. – М.: СПАТИ, 1995. – 254 с.
7. Берковский Н. Я. Литература и театр (статьи разных лет) / под ред. Б. И. Зингермана. – М.: Искусство, 639 с.
8. Игнатюк О. Т. Пространственное решение современного спектакля (на материале работ О. Н. Ефремова и А. В. Эфроса (1970-е гг.).: автореф. … канд. искусствоведения. – М., 1988. – 25 с.
9. Бушуева С. К. Анатолий Эфрос (70-е годы) // Режиссер и время: сб. науч. тр. / под ред. С. Болохонцева. – Л.: ЛГИТМиК, 1990. – 144 с.

Л. Б. Фрейверт,
Е. В. Жердев
Москва

АРХЕТИПЫ ТЕАТРАЛЬНОСТИ ПРОСТРАНСТВА В ДИЗАЙНЕ

Художественная деятельность, подобно театру у Шекспира (вспомните знаменитый афоризм «Весь мир – театр»), хотя и по-другому, объемлет собой мир и жизнь современного человека. Поэтому рассмотрение параллелей «театр и дизайн» представляется нам весьма плодотворным.

В данном ключе следует отметить знаковость произошедшей в 1920-х гг. встречи театра и нарождавшегося советского дизайна в его конструктивистском варианте. Это постановки А. Таирова, В. Мейерхольда, сценическое пространство которых проектировали А. Веснин, Л. Попова, А. Экстер и другие корифеи.

Но вряд ли нужно ограничивать связи театра и дизайна областями сценических конструкций, костюмов, постановкой зрелищ и т. д. Встреча этих искусств состоялась уже потому, что их родство не ограничивается данными пределами, а коренится в глубинных слоях архетипического. И прежде чем приступить к анализу этой проблемы, следует выяснить: а) какие архетипические основы, имманентные театру, находят свое применение в дизайне; б) где в дизайнерской деятельности и в бытовании дизайн-объектов находят свое применение архетипы театральности.

Начнем с рассмотрения архетипов театра.

Во-первых, это архетип *жеста* как основы выразительности. В дизайне форма его артефактов является результатом движений-жестов проектировщиков, а они, в свою очередь, косвенно проектируют жестикуляцию пользователей [См. подробнее: 1].

Во-вторых, это архетип многослойности (пьеса плюс спектакль). В дизайне его аналогом является двойная принадлежность объектов дизайна утилитарной и художественной сфере.

В-третьих, это архетип прерывности отдельных линий, при связности целого. Не случайно в старых пьесах выход на сцену и уход персонажа служили границами «явлений». Но, исчезая из поля зрения зрителя, персонаж не рвал логическую нить своей жизни и жизни пьесы, а вновь включался в нее в нужный момент, иллюстрируя на свой лад гештальт-принцип «хорошего продолжения».

В-четвертых, это принцип коммуникативности, прямого или косвенного контакта с публикой.

Подобно театральным персонажам, дизайн-объекты «общаются» с пользователями-зрителями и между собой. Поэтому два вышеперечисленных архетипа в дизайне совмещаются.

Дизайн-объекты должны «уметь» вовремя появиться в жизни пользователя, «сослужить службу», по-дружески попрощаться с ним и вновь возобновить общение как со «старым знакомым».

В-пятых, это сформулированный П. Бруком принцип «превращения невидимого в видимое» [См.: 2], или, иными словами, выражение внутреннего через внешнее.

Здесь мы сознательно ограничиваем себя рассмотрением тех произведений искусства дизайна, которые в самом прямом смысле не только

видимы, но и осязаемы. Их видимый облик является следствием не видимого непосредственно: это функциональные, эргономические требования безопасности, физического и психологического комфорта и т. д. В конечном итоге, перед нами вновь потребности жестикуляции.

Дополним вышесказанное мыслью М. Чехова о том, что, когда жест достигает своей физической границы, его нужно продолжить мысленно. Подобно актеру, дизайнер здесь может выступать в роли такого экстрасенса-ясновидящего [См.: 3, с. 52]. Материализованными следами своих жестов проектировщик побуждает пользователя-зрителя к жестикуляции, которую предвидит и провоцирует.

Пройдя своеобразный виток спирали, начавшийся и закончившийся рассмотрением вопросов жеста, обратимся теперь к другой составляющей нашей проблематики и проделаем встречный путь: от дизайна – к театральности. Между этими многослойными явлениями существует разветвленная сеть аналогий. В дизайне мы сталкиваемся с полиморфной театральностью. Свои «партии» ведут дизайнер, вещь, потребитель, мы также «слышим» их дуэты.

Вещь, или дизайн-объект, как и всякое художественное произведение, обладает не просто собственным бытием, но жизнью и одухотворенностью. Образ вещи живет внутри и выявляет себя вовне, сообщая реципиенту-потребителю о своих материальных, потребительских и художественных свойствах. Вещь заявляет о своем отношении к человеку, играет с ним, тяготея к нему и сопротивляясь манипуляциям и трансформациям [См.: 4, с. 24–25]. Но, с другой стороны, именно «сопротивляемость» вещи и является знаком ее определенности, возможности для восприятия «опереться», воспринять выразительную форму.

Дизайнер, проектируя тот или иной объект, выступает и как режиссер-сценарист, и как актер в нескольких ролях, перевоплощаясь и в вещь, и в ее пользователя и одновременно оставаясь самим собой [См.: 4, с. 25]. В современных дизайнерских методиках активно используется так называемое *сценарное моделирование*, когда проектировщик прогнозирует целостную ситуацию образа жизни потребителя, по возможности конкретизируя его социально-психологический портрет. Нередко создаются не только макеты, но и действующие модели, своего рода «сцены», где имитируются условия потребления.

Дизайнер перевоплощается в потребителя, пытаясь представить себе его желания, которые потребитель обычно не может сформулировать, находясь в плену традиционных представлений и образов уже существующих вещей. Поэтому мысленное превращение потребителя в дизайнера значительно менее продуктивно (вспомним полное фиаско

модели «Форда», выпущенной в точном соответствии с высказанными пожеланиями потребителей).

Проектировщик мысленно превращается в конструируемую им вещь, чтобы лучше чувствовать существо ее формы, свойства материала, среды и т. д. Иными словами, он мысленно проделывает нечто подобное актерскому этюду, «изображая» помаду, ножницы или автомобиль. Создавая объекты для движущегося человека, дизайнер должен всем своим психофизическим аппаратом прочувствовать, что линия – это след жеста.

Именно эти задачи ставил перед своими учениками преподаватель Баухауза И. Иттен. Он требовал от них сначала выразительного жеста, обрисовывающего желаемую форму предмета, и лишь затем позволял воплотить это на бумаге [См.: 5]. На сегодняшний день можно по-разному оценивать утилитаристский пафос сотрудников Баухауза и утопические идеи его многолетнего руководителя В. Гропиуса. Но нельзя не отметить той роли, которую они сыграли в процессе очищения формы от немотивированного произвола, от фальши и мещанства, в признании машинного производства реальностью, подлежащей эстетическо-художественному освоению.

Новое искусство – авангардная «заумь» и практичный дизайн – создавалось одними и теми же людьми. Они провозгласили право художника оперировать формами, далекими от натуралистической подражательности. Такое искусство требует от зрителя погружения в глубины формального смысла. Многозначность этих форм предполагает их способность к преобразованию, к амбивалентности смысла, а значит к игре, к своеобразной театральности. В их пределе любая наполненность различными или неоднозначными смыслами есть трансфигуративность/транспарентность, т. е. просвечиваемость одного через другое и превращаемость одного в другое.

Понятия трансфигуративности (transfiguration – видоизменение, преобразование) и превращаемости этимологически содержат визуально-пространственные компоненты, в которых чувствуется «сценическое» начало: транс – перемещение, фигура – облик, образ, а также риторическая фигура – троп. В русском языке слово «превращение» имеет корень, указывающий на наличие поворота, а в его подтексте – возможность взгляда с других позиций. Приставка «пре-пере» подчеркивает моменты перехода в другое положение-состояние, а также усиления. Превращение-трансфигурация, чтобы восприниматься не как простая замена одного объекта другим, предполагает узнаваемость инвариантного компонента и, при всей неожиданности изменений, их прогнозируемость и оправданность дальнейшим ходом развития.

Форма, порождающая потребность в рефлексии над собой, должна быть неоднозначно-метафоричной. Если бы она была только равна сама себе и не вызывала никаких дополнительных ассоциаций, она выпала бы из всеобщей связи вещей и явлений. Так выявляется архетипический подтекст трансфигуративности. Условно можно говорить о трех ее разновидностях: предметной, формальной и знаковой. *Предметная трансфигуративность* – это метафоричность олицетворений и сравнений, когда в облике предмета «просвечивает» его аналог, двойник или трикстер. *Формальная трансфигуративность* – это двойственность, возможность перемонтирования или иной трактовки элементов и целого. Если знак есть то, что отсылает к иному вне себя, то *знаковость* всегда содержит оттенок превращаемости. Только здесь эти разные сущности совмещаются в одном объекте, когда предмет или элемент переосмысляются при участии внешнего контекста.

Все эти типы трансфигуративности свойственны дизайну: ведь его артефакты поневоле являются не только утилитарными объектами, но и знаками. Дизайн, пронизывающий все сферы жизни, как биологической, так и социальной, призванный усовершенствовать и очеловечить среду, в то же время функционирует и как коммуникативное средство, идентифицируя вещь, создателя и пользователя как индивидуальное и социальное существо. Промышленные дизайн-объекты относительно новы. Сквозь них «просвечивают» образы и прообразы традиционных спутников человека, одушевленных и неодушевленных: ремесленных изделий и домашних животных. Эта транспарентность провоцирует предметную трансфигуративность, которая далеко не всегда демонстрирует самоочевидные решения. Наконец, формальная трансфигуративность, будучи в чистом искусстве элементом элитарного восприятия, является нормой для существования дизайн-объекта. Последний часто подвергается преобразованиям и предназначен для них, будучи включен в реальное жизненное пространство пользователя и делая его участником своего рода многосерийного хэппенинга.

Таким образом, дизайн, с одной стороны, максимально внедрен в быт и в массовое сознание, а с другой – связан с наиболее элитарными формами культуры и использует весь арсенал изысканных приемов художественного авангарда.

Именно дизайн имеет возможность и потребность сделать «прозрачными» границы между искусством и неискусством, находить в других сферах и эпохах источники для заимствований и продемонстрировать, насколько сильно стилистика современности, в отличие от классических эпох, подвержена общественно-политическим, экономическим и другим влияниям.

При создании новых форм дизайнеры апеллируют к самым разным стилям – от заимствования старых элементов, чтобы вызвать у пользователя ассоциативную ностальгию, до приобщения к только что возникшим новым течениям. В дизайне эпохи постмодерна распространены ретростили, эклектика и полистилистика, где прошлое заявлено как живущее в своей фиксированной форме и в настоящее время. Это своего рода костюмированный бал и «тотальный театр».

Весь этот арсенал средств и приемов насыщает промышленный продукт образностью, к которой он «стремится» и которая привлекает внимание пользователя, выступая как гарант успеха. В поисках оригинальных художественных решений, пробуждающих разнообразные ассоциации, дизайнеры обращаются к различным источникам. К таковым можно отнести природу и экологию, предметный мир, религию, философию, социум и культуру, нравственность, экономику, политику, технократические представления.

Природный аспект определяется олицетворением всего сущего в многообразии его форм. Наиболее ярко он проявляется в бионике и биоморфизме (антропо-, зоо- и фитоморфизме). Неживой объект как бы «примеряет» маски живого. Иногда такое олицетворение бросается в глаза. Так, например, фрикционно-винтовой пресс, произведенный в России в XVIII веке, напоминает человека со штангой. Акустическая колонка фирмы «B and W» (Великобритания, 1990-е гг.) в виде морской ракушки вызывает богатые образные ассоциации и оживляет метафору «море звуков» [См.: 6, ил. 23, 71].

Экологический аспект выражается в придании утилитарным вещам мягких, обтекаемых форм, напоминающих флору и фауну и тем самым отрицающих агрессивную монотонность прямых углов. Чтобы пользователь захотел вступить в общение-диалог с данным предметом, его форма должна ассоциироваться с живым, олицетворяющим началом, т. е. быть биоморфной. Такие формы доставляют человеку приятные зрительные и тактильно-кинетические ощущения, пробуждают положительные эмоции, способствуют плавным, физиологически правильным движениям при работе с ними. Они приближают его к чувству гармонии и меры в их качественном смысле. Поэтому проектировщики должны «режиссировать» в первую очередь поведенческую стратегию и лишь затем – сами объекты. Спроектированное таким способом пространство приглашает человека к активности, помогает вписаться в среду. Оно дружелюбно и как бы «не вполне готово к употреблению» (своего рода anti ready made), выполняет как бы роль пьесы – основы для спектакля.

Религиозно-магический аспект – это превращение природных явлений в символы божественных сил (например, утилитарные вещи, выпол-

ненные в виде уток, коней и т. п.), что может придать общению с ними оттенок мистериальности. На сегодняшний день анимистические представления в целом носят рудиментарный характер, что не отменяет действенности этого архетипа и его актуальности для пространственных искусств. Хотелось бы заметить, что сверхприродная, абстрактная символика монотеистических религий «сопротивляется» подобного рода отражениям и делает их по крайней мере маловероятными.

Философский аспект заключается в воплощении закономерностей отношений человека и мира, в отражении фундаментальных принципов бытия в общественном сознании. Общая тенденция переноса акцента с количественных характеристик на качественные позволяет прогнозировать усиление эстетического начала. Художественные, формальные свойства объектов в данном контексте выступают как проводники коммуникативных и мировоззренческих составляющих.

Возможность определить/структурировать пространство, выявить его опорные точки, «узлы и пучности» и выстроить «свою игру» символически выражается в действии расчлененности и слитности. В случае средового объекта – перцептивное и кинетическое нахождение совпадают по смыслу, времени, процессу. Ведь артефакт дизайна воспринимается в процессе пользования им, т. е. отнюдь не пассивно.

Такая деятельность – своего рода размышления об адекватном/неадекватном, мысленное преобразование пространства (или его трансформационный анализ, если воспользоваться термином Н. Хомского). Здесь имплицитно провозглашается единство мира и возможность для человека обрести свое место в нем. А нахождение места для элемента в системе (структуре, схеме) и есть смысловой аналог обретения статуса в его динамическом аспекте, т. е. *роли/ролей* в мире и обществе.

Искусство и, в частности, дизайн-моделирование, обладая большой суггестивной силой, может (хотя бы до некоторой степени) защитить человека от негативных воздействий агрессивной среды.

Ощущение сложности мира и проблематичности нахождения своего места требует определенной психологической компенсации. Наиболее распространенный, однако весьма опасный способ – это преобладание примитивных, упрощенно-схематичных решений. Но изъятие из художественной формы перцептивных конфликтов грозит ей безжизненностью, неполнотой, облегченностью и обедненностью смысла. Такого рода формы воплощают (и символизируют) стремление отгородиться от загадки мира, насильственно упростить его. Здесь философский и нравственно-психологический аспекты неразделимы.

Собственно нравственный аспект заключается в приятии и утверждении добра, истины, красоты, целомудрия и в отрицании зла,

лжи, энтропии, вульгарного эротизма, кича и т. п. Провозглашению этих истин в дизайне угрожают две опасности. Первая из них – прямое морализаторство, несвойственное современной культуре и вряд ли совместимое с трансфигуративностью и любой метафоричностью. Вторая – потакание не самым возвышенным инстинктам потенциального потребителя. Впрочем, вульгарный натурализм в воспроизведении форм женского тела представляет собой демонстративное «морализаторство наоборот», антихудожественное, как и всякая прямолинейность.

Нравственный аспект в дизайн-формообразовании может выражаться через эстетическое совершенство его объектов, утверждающих сложность и богатство внутреннего мира человека. Поэтому в дизайн-проектировании выявлен и нонконформистский протест против власти простейших решений и приемов. Само такое нежелание покоряться им – признак достаточно высокого уровня развития личности. И здесь дизайн имеет возможность пойти навстречу стремлению человека совершенствоваться. Созидание более сложно построенных форм и потребность в их восприятии – это выражение стремления к возможно более адекватному пониманию мира, к преодолению отчуждения. С психологической точки зрения эта структура выражает способность человека избегать авторитарности и вступать в *диалог*.

Эстетический объект должен пробуждать и такую мало исследованную эстетическую эмоцию, как интерес. Он необходимо содержит моменты неопределенности, видимой неупорядоченности. В артефактах дизайна вполне возможны перцептивные диссонансы, элементы дискомфортности, получающие затем удовлетворительное разрешение. Без них картина мира неполна и неправдива.

Политический аспект задействует сферу отношений между социальными группами, классами, нациями. Он имеет два способа выражения. «Чисто» формальный – это выбор или навязывание творцам и потребителям художественного языка, будь то в тоталитарном или рыночно ориентированном обществе. Попытки насильственного упрощения картины мира не случайно свойственны носителям авторитарных идеологий как облеченным властью, так и рядовым членам общества.

Другой способ воплотить политический аспект – это сюжетика. Например, проект светильника «Маяковский» в виде серпа и молота С. Лебедева [6, ил. 111] использует советскую символику, которая к 1996 году уже стала достоянием истории.

Социально-культурный аспект – это отражение в утилитарных объектах форм, символизирующих собой уникальные, широко известные культурные ценности (например, флаконы для духов в виде Эйфелевой

башни или керамический заварной чайник Э. Соттсасса в виде индейской пирамиды [6, ил. 102].

Иногда дизайнеры непосредственно заимствуют интересные идеи, проводят аналогии между формами чуждых друг другу предметов. В этом воплощаются характерные особенности менталитета эпохи. Например, внешний вид автомобиля в «костюме» самолета – знак восхищения идеями скорости и покорения пространства. А узор плетения ковров или циновок на часовых браслетах воплощает противоположную тенденцию: сохранить связь времен.

Весьма символичен и перенос цветовых решений из одной области в другую. Относительно недавно приглушенные тона для окраски автомобилей сменились яркими. Эта своеобразная мода распространяется на другие предметы, включая фотоаппараты, которые традиционно были черными. Тем более парадоксально нанесение рисунков на фотоаппарат, ранее невозможное. Сейчас же это распространено достаточно широко. Никого не удивляют и изображения на креслах, стульях и другой мебели.

Ассоциативность позволяет «поиграть» с пользователем, вызвать у него дополнительные ощущения: можно сесть в кресло и «утонуть» в облаках [6, ил. 78]. Другие эмоции порождает кресло в виде большой автомобильной шины (стиль хайтек) или в виде мешка [6, ил. 83]. Применяются и эпатажные ходы, например табуреты с ножками, похожими на человеческие ноги в джинсах и кроссовках [6, ил. 121].

Если некоторое время назад в промышленном искусстве преобладали рационалистские решения, то сейчас наблюдается общая тенденция к раскрепощению, парадоксальности облика. Аскетически-функциональные формы недавнего прошлого сменились доминирующими пластичными. Иногда, для создания дополнительного напряжения, свободные, иррациональные формы сталкиваются с функциональными, порождая конфликтную, драматическую полистилистику коллажного типа. Намеренное соединение плохо сочетаемых компонентов грозит их взаимоуничтожением, хаосом. Если же в результате такого соединения возникает некая иная форма, то можно говорить о диффузной полистилистике.

Одно из воплощений такого рода полистилистики – появление в бытовых изделиях элементов ювелирной обработки и рождение так называемого ювелирного стиля, чем косвенно утверждается ценность (и драгоценность) данного дизайн-объекта. Особенно характерно это для промышленности Японии. У современной электронной и фотоаппаратуры кнопки, индикаторы и т. п. напоминают кабошоны рубинов и изумрудов. Светящиеся индикаторы цифрового оборудования, информирующие о работе прибора, ассоциируются со сверкающими ювелирными украше-

ниями. В свою очередь, современные ювелиры в поисках новых дизайнерских решений предпочитают не обрабатывать металл насечками, а, напротив, демонстрируют полированные поверхности.

Для привлечения покупательского интереса в мебели используются парадоксальные формы или предельно контрастные материалы. Например, сочетание стекла и металла создает дополнительный психологический эффект хрупкости, а их блестящие поверхности привлекают к себе обостренное внимание.

Здесь уже можно поставить вопрос о восприятии пространства несколькими анализаторами. В данном случае визуальный опыт дополняется накопленным тактильным, суть предмета тесно увязывается с общебытовым контекстом и, обогащенная этим опытом, переносится внутрь объекта. Последний выступает уже в роли зеркала мира или даже «увеличительного стекла» и ставит перед рефлексирующим сознанием проблему отражения. Образ приобретает характер множественности, игры, содержит в себе потенции дальнейших превращений. Все эти возможные трактовки и преобразования соотносятся между собой, что позволяет говорить о формальной, смысловой и формально-смысловой референции. Транспарентность этих вариантов и их единовременное присутствие в восприятии являются признаком формальной трансфигуративности и полифоничности-неоднозначности.

Здесь мы обращаемся к весьма специфическому музыкальному терминологическому гнезду «контрапункт – контрапунктичность». Если в специфическом смысле полифония – это «…одновременное звучание двух или нескольких относительно самостоятельных и равноправных мелодических линий (голосов)» [7, с. 680], то «контрапункт», буквально «точка против точки», выявляет детальность и выверенность этих соотношений. Иными словами, контрапункт не только результат соединения, но и искусство соединения [См.: 7, с. 430]. Поэтому слово «контрапункт» употребимо там, где речь идет не о результате непосредственно, а о способах его достижения. А такие составные термины, как «сложный контрапункт», «подвижной контрапункт», в качестве универсалий могут характеризовать объекты, подлежащие трансфигуративным *пространственным* преобразованиям.

Сложный контрапункт – это соединение, предполагающее другое (другие) сочетание тех же составляющих. Основные его виды – подвижной контрапункт, обратимый (зеркальный) контрапункт и контрапункт, допускающий преобразования. Все виды сложного контрапункта ставят перед созданием объекта и восприятием проблему предвидения – экстраполяции трансфигурационных преобразований.

Приемы вертикально-подвижного, горизонтально-подвижного и вдвойне-подвижного контрапункта имеют прямые пространственные аналоги. Для *вертикально-подвижного контрапункта* важной проблемой является прогнозируемое превращение консонанса в диссонанс, то есть необходимость упредить новые перцептивные конфликты. В визуальных формах возможность иного комбинирования элементов входит составной частью в визуальное восприятие. Частным случаем вертикально-подвижного контрапункта является контрапункт, допускающий удвоения. Прямым аналогом его в дизайне выступает параллелизм – варианты размещения элемента в разных пазах и т. п.

Горизонтально-подвижной и *вдвойне-подвижной контрапункт* также имеют вполне внятные визуальные подобия. Наиболее яркие из них – модели со смещенной верхней частью, спроектированные в Специальной высшей школе в Ганновере [См.: 8, с. 134, ил. 2], а также мебельные секции со сторонами, скошенными на 30^{o} [8, с. 130]

Обратимый контрапункт разворачивает какой-то элемент (или все) в иной ракурс и тем самым изменяет пространственный контекст. В спроектированном К. Прахтом мебельном объекте половинки платяного шкафа повернуты-обращены тыльными сторонами друг к другу, т. е. внутрь, и соединены прозрачным элементом [8, с. 12].

Обращение – частный случай превращения, изменения облика и, следовательно, функции. Наглядную целесообразность превращаемости в дизайне можно продемонстрировать на контейнерных шкафах и комнатах [См.: 6, ил. 80–82], где в самом деле элементы, изначально предназначенные для многофункционального использования, поворачиваются разными сторонами.

Один из вариантов трансфигуративности – переход количественных изменений в качественные. Увеличение-уменьшение размеров отдельных элементов подобно контрапункту, допускающему ритмические преобразования. Но когда перед нами гипертрофированные ножки мебели или удлиненные столешницы, это «производное соединение» *играет* с нашим восприятием, побуждая его к сопоставлению представленной формы с первоначальным эталоном – обычным визуальным образом.

Здесь мы имеем дело с еще одной особенностью, сопоставимой с приемами сложного контрапункта. Многие его виды пишутся в так называемой «технике мнимой строчки», когда написанное имеет два варианта целостности. В каждом из них реально звучит только одна из заменяемых строк, сочетаемых с остальными, а «полная» запись для звучания не предназначена. Таким образом, перед нами – образ парадоксальной трансфигуративности, архетипическая модель «гиперреального» симулякра.

Обратимся к конкретному дизайн-объекту. В модели стола, созданного в Италии в 1990-е гг. [6, ил. 124], стеклянная масса «превращается» в гибрид столешницы и скатерти. «Мнимые строчки» дерева и ткани остаются в подтексте, но определяют целостное впечатление.

Сегодня промышленное искусство ориентировано на значительно большую свободу приемов, среди которых и «откровенная цитатность», и дерзостная эвристичность. Более того, эти явления образуют сложнейшие полистилистические сплавы. Они возможны еще и потому, что эстетика трансфигуративности становится качественно новой реальностью духовного (игрового!) пространства, оригинальным материально-духовным воплощением новых тенденций, обладающим художественной ценностью и значимостью для человека и общества.

В этом можно увидеть символическое выражение сути современного дизайнерского творчества, и не только: здесь перед нами – включенный в жизнь, согласно классификации П. Брука [См.: 2], Священный театр, Грубый театр, Живой театр, Мертвый театр и *Театр дизайна* как таковой.

Список литературы

1. Фрейверт Л. Б. Жест и движение как универсальные понятия художественного формообразования // Искусство и искусствознание: теория и опыт. – Кемерово, 2004. – Вып. 3. – С. 156–164.
2. Брук П. Пустое пространство. – М., 1976.
3. Федоров М. В. Дизайн и бизнес: Как создать конкурентоспособный товар. – М., 1997.
4. Методика художественного конструирования. – М., 1983.
5. И. Иттен. Искусство формы.- М., 2001.
6. Жердев Е. Метафорическая образность в дизайне. – М., 2004.
7. Музыкальный словарь Гроува. – М., 2001.
8. Прахт К. Мебель и архитектура. – М., 1993.

Раздел 3
ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО СИБИРИ

А. И. Бураченко
Кемерово

ФЕНОМЕН «НЕСТОЛИЧНОГО ТЕАТРА» В СОВЕТСКОМ ТЕАТРОВЕДЕНИИ

Русское театроведение в некотором роде – детище XX века. Отделившись от филологии и пройдя бурные и плодотворные 20-е годы прошлого столетия, эта наука, как и все другие в Советской стране, в 30–40-е была «укрощена» государством.

В периодизации развития данной научной сферы мы выделяем три периода. Первый, *осевой (20-е годы)*, связан с генезисом московской и ленинградской научных школ. Второй, *советский*, приходится на 30-е – конец 80-х годов, когда в науке в качестве философской базы утвердился марксистско-ленинский подход. Последний период развития театроведения, *современный (с 90-х годов)*, связан с обретением театроведением свободы от всяких идеологических догм, с формированием нового его качества – разновекторного развития изучения специфики театра. Для этого периода характерен пересмотр методологических основ данной сферы, приобщение к зарубежным школам, реанимация теоретического богатства 20-х годов.

В данной статье мы рассматриваем особенности статуса нестоличного театра в театроведении советского периода. Наиболее плодотворным подходом в его определении, по нашему мнению, является *анализ точек зрения* исследователей (летописцев) на нестоличный театр в культуре России. Поэтому мы попытались представить эволюцию восприя-

тия нестоличного театра в советское время, для чего необходимо было выявить специфику театроведения того периода.

У нас нет намерения ниспровергать советское театроведение, его научные основы. В те годы соответствие единственно возможному научному направлению (базирующемуся на марксистско-ленинской идеологии) все же позволяло создавать высоконаучные труды по истории и теории мирового театра, а отсылка к научной доктрине помогала «прохождению» трудов через «тенета» цензуры. Например, в семитомной «Истории русского драматического театра» (1977–1987) одним из требований выдвигался «подлинно научный, марксистский подход к изучению театра как одной из специфических форм общественного сознания, тесно связанной со всей жизнью общества и занимающей важное место в идеологической борьбе» [1 с. 8]. Также важным для исследователей стал принцип историзма (не утративший значения и в современной науке), рассматривающий «процесс развития русского театра в тесной связи с узловыми проблемами жизни русского общества, в свете ленинской концепции истории освободительного движения в России» [1, с. 10]. Для исследователей движущей силой развития дореволюционного театра России становится борьба «демократической культуры с культурой господствующих классов», в процессе которой преодолевалось такое положение вещей, когда «государство делало все, чтобы подчинить театр своим охранительным политическим и идеологическим целям» [1, с. 10]. По мысли авторов, только такой подход «позволяет раскрыть внутренние закономерности и противоречия развития театрального искусства; показать его место в художественной и – шире – духовной жизни общества в каждый данный период; обнаружить его многообразные и меняющиеся от этапа к этапу взаимосвязи с другими искусствами и с другими формами общественного сознания» [1, с. 10].

Авторы семитомника рассмотрели развитие дореволюционного театрального дела в возможной полноте. Им удалось достичь цели, которая была ими сформулирована во введении, – «дать читателю представление о менявшемся типе спектакля, проследить развитие режиссуры в русском театре от ее зарождения до высших достижений начала XX века в связи с проблемой художественной целостности спектакля и ансамбля, показать эволюцию принципов постановочно-декоративного решения и музыкального оформления» [1, с. 13].

Следует отметить, что эта коллективная монография по своим научным достижениям даже вышла за пределы заявленной цели. Рецензия на данное издание отмечает наличие «в этой протяженной работе единой

концепции, сущность которой – последовательное выявление тесной связи театра с действительностью, с общественным сознанием и мироощущением зрителя» [2, с. 98–99]. При этом автор рецензии Н. Королева отмечает, что «подведение научных итогов предшествовавшего этапа развития театроведения в области истории русского театра состоялось» [2, с. 103]. То есть неважно, какая из целей – теоретическая или идеологическая – в большей степени реализовалась в данной и других работах по истории театра, а важно, что была предложена жизнеспособная концепция развития театрального искусства России. Таким образом, советское театроведение создало определенную традицию изучения своеобразия театральной жизни страны на разных исторических этапах.

Рассмотрение советского провинциального театра советскими учеными занимало особое положение в науке того периода. Этот театр признавался *периферийным*, и статус «периферийности» нестоличного театра не изменялся до 90-х годов XX века. Изучение развития советского театра, находящегося в обширном культурном пространстве страны, не предполагало рассмотрения специфики этого театра как такового, с ориентацией на сложившуюся культурную традицию, особенности зрителя того или иного региона, соответствие его запросам, а проводилось через сравнение с деятельностью столичных театров. Так, в первом капитальном труде по истории послереволюционного театра, написанном в 50-е годы прошлого века («Очерки истории русского советского драматического театра»), в частности, сказано, что проблемы развития «местных» (периферийных) театров «в истории театра не получили до сих пор необходимой научной разработки» [3, т. 1, с. 5]. Поэтому в работе показывается «общий процесс развития театров на местах, устанавливаются основные проблемы его развития, а фактический материал приводится лишь для подтверждения общих закономерностей историко-театрального процесса» [3, т. 1, с. 5]. Правда, в выяснении данных закономерностей, по мнению авторов, «на первый план должна быть выдвинута деятельность крупнейших русских театров (столичных. – А. Б.) …которые явились живыми носителями традиций передовой русской культуры» [3, т. 1, с. 5]. В этой установке сказалась та система связей столицы и регионов, которая была характерна и для деятельности советского театра, и для исследовательского подхода в советском театроведении. Тут же можно привести мысль исследователя дореволюционной театральной жизни И. Петровской. В 1978 году, давая рецензию на книгу В. Кригера «Актерская громада. Русская театральная провинция», она сказала, что «еще звучат отголоски мнения, наиболее безапелляционного, выражен-

ного В. Н. Всеволодским в 1929 году: “Художественного значения провинциальный театр не имел”» [4]. Понятно, что автор рецензии говорил о дореволюционном театре, но здесь озвучено характерное отношение к театрам вне столицы и в советское время.

Само понятие «провинциальный театр» требует уточнения. Определение «провинциальный», как географический показатель, возникло задолго до революции и означало театральную жизнь вне столиц. Как свидетельствует И. Петровская, «провинция – это вся Россия, кроме двух точек: старой столицы Москвы и новой – Петербурга» [5, с. 5]. Автор провел детальный документальный анализ театральной жизни провинции во второй половине XIX века и, ссылаясь на данные переписи того времени, сделал вывод, что «в понимании большинства граждан обширной империи провинция и была Россией» [5, с. 5]. То есть статус провинциального в те времена не давал никакой оценки деятельности театров, он лишь обозначал их местоположение.

Существенным образом меняется статус провинциального театра в общественном сознании на рубеже XIX – XX веков. Видный театровед, исследователь дореволюционного театра С. С. Данилов, хотя и рассматривает развитие провинциального театра этого периода как «процесс обновления русской сцены», заявляет, что «вплоть до революции сам термин “провинциальный театр” сохраняет оттенок синонима художественного штампа» [Цит. по: 6, с. 419-420]. Один из авторов упомянутой нами семитомной «Истории русского драматического театра» О. М. Фельдман, анализируя состоянии дел в провинции в 80-е годы XIX века, отмечает, что как раз тогда понятие «провинция» «приобретало не столько географический, бытовой, культурный, сколько социальный смысл. Оно стало обозначать ту второразрядность и второсортность, которые возникали как следствие политической и духовной несамостоятельности, послушной оглядки на столичное начальство» [1, т. 6, с. 292]. Как раз на рубеже веков возникает отсталость провинциального театра в сравнении с бурно развивающейся театральной жизнью двух русских столиц, утрачивается своеобразие театров вне столиц. Как известно, в этот период в столицах возникает новый тип театра – режиссерский. По отношению к процессам утверждения новой театральной эстетики провинциальный театр действительно выглядел как периферийный. Отношение к дореволюционному провинциальному театру в научной литературе советского периода часто менялось вплоть до противоположного.

Второй причиной появления полюсов в театральной культуре стала особая политика Советского государства в области театра. Так, в одном

из первых декретов «Об объединении театрального дела» (1919) театры подразделялись на государственные, автономные и неавтономные (последние в большей части находились в провинции) и устанавливалась специфическая система по финансированию и контролю за их художественной деятельностью [См.: 7, с. 26–28].

Показательно предисловие к сборнику 1937 года, когда система управления театрами уже устоялась: «У нас нет провинциального театра. Великая пролетарская революция уничтожила его, как уничтожает противопоставление города деревне, умственного труда физическому… В национальных братских республиках, в краевых, областных и районных центрах, на новостройках и в колхозах – растет и крепнет мощная сеть молодых советских театральных организмов, профессиональных и самодеятельных. *Российскую глухую провинцию сменила советская культурная периферия* (выделено мною. – А. Б.)» [8, с. 7]. Прокомментировать это заявление можно мыслью, оформившейся в наше время. Автор-составитель словаря по культуре и культурологии в определении советской провинциальной культуры рассматривает ее как «в чем-то ущербную, неразвитую, неполноценную или отсталую культуру» [9, с. 698]. Сформировавшаяся до революции как отличная от культуры столичных центров, именно в советские годы она стала считаться периферийной, и «разрыв между культ[урным] уровнем столичных и провинциальных городов, особенно средних и малых, достиг опасной черты» [9, с. 698]. Таким образом, термин «периферийный», отличный от дореволюционного термина «провинциальный», в советский период сравнялся со значением термина «провинциальный» и обозначал негативную оценку деятельности нестоличного театра.

Такое отношение к театральной жизни провинции существовало на протяжении всего развития нестоличного театра советской эпохи. Попробуем проанализировать особенности изменения статуса нестоличных театров, понять, как противостояние центра и периферии, усилившееся к 80-м прошлого столетия, разрешилось в театроведческой науке.

Наш анализ мы начнем с данных из статьи Г. Штайна, написанной им в 1944 году [10]. Согласно его подсчетам, удельный вес профессиональных провинциальных театров в СССР в то время составлял 85 % (!). Исходной мыслью в его рассуждениях о нестоличном театре является критика позиции многих театральных деятелей, заключающейся в том, что «периферийный театр никакой самостоятельной творческой роли не играет» [10, с. 100]. Предвоенный смотр творческих коллективов, как утверждает автор, поразил «культурой их (периферийных театров. – А. Б.) спектаклей, оригинальностью репертуара и особенно высоким мастерством… актеров» [10, с. 100]. Своеобразие современной Г. Штай-

ну культурной ситуации виделось в том, что «в каждом крупном периферийном театре они (актеры. – А. Б.) образуют сейчас уже подлинный ансамбль», и это приводит к созданию «спектаклей, выдерживающих сравнение с премьерами столичных театров, спектаклей, не являющихся эпигонскими по отношению к столице» [10, с. 102]. Необходимо проанализировать, насколько соответствуют реальности представленные факты. Что имеется в виду, когда говорится о «полноценности» спектаклей периферийных театров? Это действительно признание уровня периферийного театра либо следование характерной для советского времени тенденции рассмотрения любого деяния в области культуры как особенного и являющегося следствием «правильной политики партии»? К тому же в столице предвоенных лет проводилась крупномасштабная театральная репрессия и любое «удобное» явление театральной жизни приветствовалось, как подтверждение правильности проведенных «чисток» в сфере культуры. И в конце концов, может быть, на данную статью повлияла возникшая в военный период ситуация, когда под влиянием приближающейся победы многими деятелями культуры предполагалась смена культурной политики государства, возвращение к многообразию театральной жизни? Все эти сомнения приводят к выводу, что объективно выяснить по этой статье Г. Штайна качественное своеобразие театра провинции и отношение к нему в те времена не представляется возможным.

Подтверждение нашим выводам дает и анализ статьи В. Залесского [11]. Он в 1948 году заявил: «Театральная провинция кончилась!» [11, с. 114]. Аргументируется это следующим: «Провинциальные театры Российской империи целиком и полностью зависели от частной капиталистической инициативы» [11, с. 89], «театр был во власти капиталиста-эксплоататора, с одной стороны, а с другой – царской полиции как высшей идеологической и политической «инстанции»» [11, с. 90]. Поэтому, по мнению автора, не правы многие деятели, считавшие «золотым» веком театра России дореволюционный театр провинции: «Иной стала жизнь... всей широкой театральной провинции» [11, с. 95], где «изменение условий деятельности театра определяется политикой партии и советского правительства» [11, с. 95], обеспечившей «расширение театральной сети, возникновение новых театров в провинции и на далеких окраинах» [11, с. 96]. Поэтому, как утверждает автор статьи, «нередко на периферийной сцене мы видели спектакли, не уступавшие своим качествам московским» [11, с. 103], «многие периферийные театры проявляют самостоятельность и смелость в выборе пьес и нередко ставят новые драматические произведения раньше московских и ленинградских театров» [11, с. 103]. Подводя итоги, В. Залесский говорит, что театр «все больше и

дальше уходил от своих провинциальных масштабов, все больше превращался в Театр с большой буквы» [11, с. 107].

Конечно, в подтверждение слов автора цитированной выше статьи можно привести сложившиеся особые отношения столичных и периферийных театров в годы Великой Отечественной войны. Как известно, многие столичные театры были эвакуированы глубоко в тыл, что привело к непосредственному творческому обмену. Как отмечают авторы обзора деятельности театров во время войны, «высокий художественный уровень московских и ленинградских спектаклей вызвал стремление к творческому соревнованию у местных театров; общаясь с мастерами столичной сцены, артисты периферии совершенствовали свое искусство, ставили перед собой новые, более сложные задачи» [3, т. 2, с. 719]. Это было поистине и единение против врага, и решение задач повышения художественного уровня провинциальных театров. Этот процесс происходил стихийно, государство не планировало данное мероприятие, но оно дало результаты, сказавшиеся на качественном изменении художественной деятельности периферии.

Вместе с тем у нас возникает ряд возражений относительно утверждений В. Залесского. По нашим предположениям театр, не уступавший своим качеством столичным, в то время мог означать театр, отвечающий государственному заказу, а не тот тип художественного, экспериментаторского театра, который является показателем насыщенности творческой жизни того или иного театрального пространства. Не случайно то, что оценка провинциального театра обозначилась после постановления 1946 года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» и акцент делается на репертуарной, а не на творческой самостоятельности театров. Кроме того, подход В. Залесского к деятельности театров периферии, как мы выше показали, базировался на принятой в то время позиции по отношению к дореволюционной культуре как буржуазной, упаднической. В одной из первых советских книг, посвященных дореволюционному театру, можно найти такое высказывание: «Общее падение культуры в России конца XIX века, обусловленное политическими и хозяйственными причинами, привело к сильному падению и театрального дела» [12, с. 353]. Этот же автор, определяя ситуацию в провинциальном театре XIX века, назвал ее первобытной [12, с. 346], и вообще в то время «провинциальные театры… стоят на последних ступенях сценического искусства» [12, с. 348]. Так что, наверное, мы вправе не доверять хвалебным статьям о расцвете периферийного театра. К тому же в то время не было специфической культуротворческой ситуации, позволившей резко изменить качество деятельности театров провинции.

В упоминавшейся уже нами работе [3] подробно рассмотрена специфика российской провинции в советское время, но театры называются не провинциальными, не периферийными, а местными. Определение «местный» не расшифровывается в данной работе. Поскольку, по мнению авторов, основная особенность театров провинции после революции заключалась в переходе их «в руки местных Советов» [3, т. 1, с. 141], то мы можем считать, что определение «местный» свидетельствовало лишь о смене хозяина провинциальных театров.

Данная работа прослеживает реализацию государственной политики в сфере театра. Рассмотрены проблемы национализации, стационирования театров, отмечены художественные результаты провинции. Но вновь эти достижения относят на счет «верной политики партии в сфере искусства», а также влияния столичной театральной культуры. Не преуменьшая значения этих факторов в развитии послереволюционной провинции, надо остановиться на отношении исследователей к периферии.

Важным для нашего анализа является характерное для того времени указание В. Д. Кузьминой, что именно политика государства меняла «укоренившееся представление о разрыве между центром и периферией. Театральной провинции приходил конец» [3, т. 1, с. 732]. Это, однако, подтверждалось не тем, что возрос художественный уровень деятельности театров и возникли сценические явления общесоюзного значения, а тем, что «лучшие театры страны делились своим опытом с местными театрами», «многие столичные режиссеры ставили спектакли в местных театрах» [3, т. 1, с. 732]. Причем отмечалось, что благодаря организационным изменениям, осуществленным советской властью, для столичных режиссеров работа на периферии была привлекательной: «Выдающиеся художественные деятели столицы становятся участниками строительства периферийного театра» [3, т. 2, с. 404]. Уже к концу 30-х годов, как отмечает М. Б. Левин, осуществляются «выезды периферийных театров в Москву, а также обменные гастроли между периферийными городами» [3, т. 2, с. 404]. В приведенных высказываниях, как мы видим, рост театров относился на счет влияния столицы, то есть самостоятельности в формировании театрального пространства у периферии не было.

Но тем не менее авторы глав о периферийных театрах показали начало автономизации нестоличных театров. В последнем томе «Очерков…» (1961) важно замечание, что «судьбы советского театра уже давно решаются не в одних столичных театрах» [3, т. 3, с. 509], о чем свидетельствует представленный в «Очерках…» анализ деятельности провинциальной сцены после войны. Одним из проявлений автономности периферии от центра стала постановка пьес местных драматургов. Как отме-

чает исследователь, «для того чтобы появился “местный” драматург, должна была сложиться на периферии литературная и театральная общественность» [3, т. 3, с. 521]. Если раньше «репертуар местных театров планировался и утверждался в центре», а «вся деятельность, связанная с созданием новых пьес, сосредоточивалась в Москве и Ленинграде» [3, т. 3, с. 522], то после войны формирование репертуарной политики отдавалось на усмотрение местных театров. Это стало свидетельством творческой зрелости театров, налицо был «идейно-художественный рост периферийной сцены», ставший возможным благодаря тому, что театры «уже могли принять новые организационно-творческие формы, диктуемые новым содержанием работы» [3, т. 3, с. 522]. Отмечается также расширение форм театрального обслуживания театров периферии – «систематические выезды крупных областных театров в сельские районы области и коллективные посещения городских спектаклей колхозниками, специально приезжающими в областной центр» [3, т. 3, с. 531].

Как видно по «Очеркам…», переломным моментом в восприятии нестоличного театра стало послесталинское время. Немаловажную роль в росте провинциальных театров сыграла «хрущевская оттепель» в Советской стране, положившая начало процессу децентрализации театральной жизни. Нестоличному театру в 60-е стали уделять больше внимания. Многим театрам провинции дается звание академических, как знак признания их творческих достижений. В специализированных журналах («Театр», «Театральная жизнь») появляются регулярные отзывы о деятельности провинциальных театров. Так, обзор одного гастрольного лета периферийных театров сопровождается высокой оценкой, в первую очередь основанной на откликах в прессе. Рассуждая о причинах успеха многих периферийных театров, автор одной из рецензий отмечает, что «речь идет о театрах, которые когда-то назывались “провинциальными”» [13, с. 37]. В этом же номере журнала «Театр» видный столичный критик И. Вишневская в своей рецензии на гастроли Владивостокского театра в Москве в 1966 году отдает должное творческому почерку театра, в котором «режиссеры и актеры не списывают на манжеты тексты и мизансцены московско-ленинградских спектаклей, как делали некогда». По ее мнению, «хорошо, что минули и другие, уже более близкие времена, когда лишь сыгранная в Москве пьеса приобретала права гражданства на театральной периферии» [14, с. 3]. Однако этот же автор отмечает определенную художественную несостоятельность театра, «несколько искусственное, нарочитое бережение от моды», которые «делают театр чем-то вроде академии, где все прилично, музейно и скучновато. Режиссерские приемы, актерская манера исполнения как будто застывают и

начинают неуловимо расходиться с ритмами и красками сегодняшнего дня» [14, с. 4]. Мы видим, что в основе размышлений о периферии лежит не местоположение театра, а его соответствие современным художественным требованиям. То есть провинциальные театры начинают рассматриваться как включенные в единое театральное пространство.

Показательна в этом плане аналитическая статья И. Скачкова о состоянии театров РСФСР (1971). Он отмечает ряд проблем, характерных для многих периферийных коллективов, и заявляет, что преодоление недостатков ему видится «в сокращении разрыва идейно-художественного уровня спектаклей театров столичных городов и периферии» [15, с. 4]. В этом мешает особенность местных театров, которая заключается в том, что спектакли «предназначены в основном лишь жителям того города, где стационирована труппа» [15, с. 4], в результате складывается «известная ограниченность театрального искусства, его "местный" характер, его уязвимость в соотношении с иными средствами массовой коммуникации» [15, с. 4]. Необходимо, по мнению И. Скачкова, приложить силы «к улучшению пропаганды как театрального искусства в целом, так и конкретных спектаклей в частности» [15, с. 4]. Соответственно, это «при планировании деятельности каждого театра выдвигает проблему внедрения научных принципов руководства» [15, с. 8], в частности «создание на общественных началах социологической службы театра на местах» [15, с. 9]. Мы видим, что изменение статуса провинции уже произошло, театру дана возможность самому решать проблему эффективного функционирования. Одновременно автор статьи отмечает, что в жизни театра «существенную роль играют культурные традиции города, уровень эстетического сознания его жителей и характер театральных традиций» [15, с. 4]. Также он заявляет, что «нужны единые критерии идейно-художественных достоинств спектаклей *без скидки на периферийность и отдаленность того или иного театра от столицы и объективную ограниченность его творческих и материальных возможностей* (выделено мною. – А.Б.)» [15, с. 6]. То есть творческие, а не географические критерии становятся важными для оценки театров советской провинции.

Свою роль в этом сыграло изменение в 1970-е годы отношения к дореволюционной провинции. Еще в 1957 году С. С. Данилов в небольших по объему обзорах о театральной деятельности провинции заявил: «Значение провинциального театра даже на ранних этапах его существования для общего развития русской театральной культуры не может быть, однако, преуменьшено. Содействуя оживлению общественной жизни в провинции, он вместе с тем внес свой вклад в общее дело строительства

русского театра» [16, с. 16]. Также автор останавливается на факте актерского взаимообмена столицы и провинции. Главный вывод заключается в том, что к середине XIX века провинциальный театр «стал уже крупным явлением русской театральной культуры» [16, ч. 2, с. 154]. А уже в 1975 году исследователь особенностей дореволюционной критики Ю. К. Герасимов отмечал, что «столичная критика и критика провинциальная при всех их различиях образовывали единство, обеспеченное определенным единством русской театральной, а также и художественной культуры, ходом социально-исторического развития России» [17, с. 314]. В общем, исследователь констатирует, что в конце XIX века в провинции «отставание от столичной художественной жизни, которое прежде было обычным, теперь сокращается» [17, с. 289]. Причина бурного развития театральной провинции в конце XIX века автору видятся в том, что «происходит рост театральных городов, который… был в целом для России проявлением процесса децентрализации» [17, с. 291]. Хотя творческое начало театра стало «концентрироваться в столицах, провинция же, тоже участвуя в его создании, проверяла все новое на себе, сохраняя ценное и отбрасывая случайное, наносное или не соответствующее российской действительности» [17, с. 290].

В другой работе данного периода, семитомной «Истории русского драматического театра» [1], впервые рассмотрен провинциальный театр как часть общей картины развития русского театрального искусства. Актуальность исследования провинции для авторов монографии заключалась в следующем: возраст театра в провинции равен возрасту русского национального театрального искусства, его аудитория необъятна и, что немаловажно, «из недр театральной провинции пришли в столичные театры многие корифеи сцены» [1, т. 1, с. 13]. Исследование представило процесс развития дореволюционного русского провинциального театра в целом. И уже в последнем томе «Истории…» (1987) глава о провинциальном театре отсутствует. Это связано с тем, по нашему мнению, что художественная жизнь провинции рассматривается на равных со столичной, при этом отмечается ее, провинции, своеобразие. Как отмечает Т. М. Родина, в провинции «замечается усиление художественной инициативы… в противоборстве с крепко укоренившимися навыками доансамблевого театра, театра гастролеров и постоянно перетасовывающихся трупп проявляется интерес к режиссуре спектаклей, к созданию прочных коллективов, объединенных художественными задачами», что «не может восприниматься в качестве явления случайного для театральной периферии данного периода» [1, т. 7, с. 28].

Другой важной характеристикой изменения общего статуса советской провинции стало появление ряда книг о нестоличных театрах. В то

время изучение истории советской театральной культуры отдельно взятого региона считалось непопулярным: такого рода исследования выполнялись по негласному госзаказу, открытий здесь не предполагалось, поэтому театральные исследования проводились «местными» силами, т. е. не всегда специалистами в области театроведения, а историками, журналистами, актерами и др. Интересна рецензия кандидата искусствоведения М. Порватовой. Объектом рецензирования стали книги, посвященные истории того или иного нестоличного советского театра. Отмечая многие изъяны театроведческой мысли на периферии, автор тем не менее основным недостатком «местного» театроведческого исследования считает отсутствие у авторов «определенной и значительной цели – “сверхзадачи”, которая обусловила бы отбор материала и принцип его построения, сообщила бы смысл перечислению фактов, придала бы завершенность всей работе» [18, с. 106]. Поэтому для таких исследований характерно «стремление написать обо всем и обо всех, неумение “стереть случайные черты” и отобрать главное, обобщить, осмыслить факты» [18, с. 107], тогда как первостепенным должно быть желание «вскрыть глубинную связь явлений русской культуры, выявить подлинное своеобразие данного театра, обогатить историю родного края, историю русского театрального искусства» [18, с. 108].

К началу периода гласности театр вне столиц начал рассматриваться как имеющий свою особую природу, базирующийся на специфике того или иного региона, на связи театра со своим зрителем. Для театроведческой мысли стало важным не соответствие того или иного театра вкусам и пристрастиям столицы, а выявление насущных проблем театров, живущих в жестких условиях перехода к рыночной экономике и падения зрительской посещаемости. В «Театральной жизни» стали появляться рубрики «Провинциальный ангажемент», «Письма из провинции», проводиться социологические исследования театральной жизни провинции, рассматриваться проблемы «второй провинции» – театров, расположенных не в городах областного (краевого) значения.

Стоит остановиться на узловых моментах рассуждений о театральной провинции тех лет. Наш обзор мы начнем с первой страницы одного из номеров «Театральной жизни» за 1987 год. Местоположение статьи, где прежде печатались очередные манифесты руководящих органов культуры и искусства о целях и задачах театрального искусства, сразу объявило проблему периферийности темой дня. Особенностью статьи стало манифестирование стирания географической границы между понятиями «столичный» и «периферийный театр»: «Справедливо ли считать, что нет никакого отличия между театрами столицы и прописанными в

городах России, в ее областных и районных центрах?!» [19, с. 1]. И дальше: «Зачастую границы “периферийного” мышления проходят как раз по столичным залам (!), а новые театральные идеи порой возникают вдали от Садового кольца…» [19, с. 1]. И разговор в таком ракурсе ведется в официальном советском театральном журнале! Наверное, здесь впервые заговорили о части театров на периферии, «работающих серо, творчески и граждански безынициативно, привычно укрывающихся за словами – не в столице живем» [19, с. 1]. В вину этим театрам (составляющим большую часть театров страны) ставится как раз то, что столице отданы все права на интенсивную театральную жизнь: к столичному «центробежному движению театральных идей давно привыкли и перестали замечать, что обратный поток – от периферии к центру – с годами заметно обмелел, обнищал, что настрой на творческое иждивенчество лишает сил театры периферии» [19, с. 1]. Правда, далее последовал типично советский призыв к действию, к участию во всесоюзной театральной реформе по возвращению театру творческого облика. Но джинн из бутылки был выпущен, и проблемы нестоличного театра стали активно обсуждать в столичной прессе.

Спустя год В. Бондаренко на страницах того же журнала задается вопросом: «В силу чего произошла у нас сверхцентрализация театральной жизни страны?» [20, с. 4]. Бондаренко пытается развести понятия «провинциальный» и «периферийный». По его мнению, провинция – «чистое, звучное русское слово», которое является определением территориальной единицы страны и ни в коем случае не выступает показателем значимости культурных событий. Периферия же, напротив, – это «удаленность от центра, второстепенная часть, окраина» [20, с. 4]. Другими словами, по его мнению, в сознании большинства людей понятия «провинция» и «периферия» слились с преобладанием последнего значения. При всей различности проблем и забот столиц и периферии, продолжает автор, этот разрыв установился вопреки творческим показателям деятельности коллективов. Причину сложившейся ситуации В. Бондаренко видит в особенностях деятельности столичных режиссеров. Они, будучи приглашенными в нестоличный театр, во-первых, переносят хиты столичной афиши в репертуар периферийного театра, а во-вторых, своим отношением «к подработке» на периферии влияют на качество постановок, которое оставляет желать лучшего. Далее, недоумение автора вызывает тот факт, что в культуре необъятной России имеются различные общности, взращенные на оригинальных культурных ценностях, но все они почему-то ориентируются «на одни и те же культурные стереотипы, определяемые массовой культурой Москвы» [20, с. 4]. Он предлагает

создать «духовные культурные центры развития, в том числе театральные, исходя из условий жизни края, опираясь на неизбежную бытовую, психологическую, историческую, нравственную специфику» того или иного региона [20, с. 5]. Тогда и возникнет крепкая провинциальная культура, на равных питающая столицу и подпитывающаяся ею.

В полемику по проблеме провинциальности/периферийности в театре вступил В. Гульченко. Согласно его точке зрения, провинция начинается там, где «под знаком просвещения буйствует невежество, серость или, хуже того, мракобесие» [21, с. 5], и как реальный факт она, провинция, «наличествует (или отсутствует) в душе творца, в его деяниях независимо от места жительства и прописки» [21, с. 6]. Также он заявляет, что «провинциализм текущего театрального момента, например, проявляется прежде всего в отсутствии художественного обаяния в нем» [21, с. 5]. Предметом спора в современном ему театре, по его словам, стал не спектакль, а появившаяся на волне демократии проблема власти внутри коллектива так называемых единомышленников. В процессе выяснения отношений театры утратили важную составляющую творческого процесса – доверие, ими утеряно коллективное вдохновение, дающее возможность свершаться чуду на сцене. Чтобы преодолеть такую ситуацию, нужно всего лишь «вернуться к практике создания спектаклей именно **общими усилиями**» [21, с. 5].

С. Лобозерову, известному драматургу, в свое время руководителю любительского театра в Улан-Удэ, театральное пространство России представляется как «некий уродец, с огромной головой и хилым полуомертвелым тельцем. Голова – это театры московские, а тело, естественно, все остальные» [22, с. 18]. В тельце этого монстра – «головастика» – «едва пульсирует кровь (т. е. зритель)… а отсутствие у него крепких мышц заставляет ее пребывать то ли в состоянии постоянной глубокой задумчивости, то ли просто в полусонном» [22, с. 18]. Вся проблема нынешней ситуации, подчеркивает он, заключается в том, что «все начинается Москвой, Москвой и кончается» [22, с. 18]: профессиональные режиссеры сформированы вкусами Москвы, ориентированы на афишу Москвы; отсюда режиссер, приезжающий на периферию, не имеет определенной репертуарной политики и четко выраженных программ театра. Решение этой проблемы С. Лобозерову видится в создании сибирского театрального центра, в котором бы выковывались театральные специалисты для работы в сибирских же городах. Через пятнадцать лет его идея воплотилась в жизнь: в Новосибирске, негласной театральной столице Сибири, открылся театральный институт, где набираются курсы актеров, планируется набор студентов для обучения профессио-

нальной режиссуре, а также предполагается открытие театроведческой специальности.

В статье режиссера Ю. Погребничко [23], знающего перипетии нестоличного театра не понаслышке, рассматриваются не просто организационные, а даже можно сказать, (без)духовные проблемы провинциального театра. По его мнению, все невзгоды периферийного театра заключены в том, что он «в гораздо большей степени, чем столичный, превращен в департамент» [23, с. 8]. Такое устройство работает слаженно, с одной стороны, а с другой, в силу «закрепощенности» актера (уйти в другой театр он не может: другого театра, как правило, в этом городе нет), устанавливается диктат не творческий, а административный, когда актер становится зависимым от театрального департамента и, следовательно, занят не творческой самореализацией, а «озабочен своей чиновничьей жизнью» [23, с. 8]. Как точно сказал по этому поводу И. Борисов, «вместо "коллекционирования" возникает "отстаивание", театр становится "отстойником". "Оседает" все, что удобно директору, а еще, бывало, по принципу профсоюзно-партийно-комсомольского лидерства в театре. И ведь талантливых актеров на нашей периферии немало, но "отстойная" среда вырабатывает свою ауру, и в ней все, к сожалению, растворяется-размывается» [24, с. 9].

Другая проблема, связанная с бытованием провинциального театра, заключена в специфике зрителя. «Его воспитывают со школьной скамьи… как надо смотреть и что видеть», его «вообще не интересует театр, хотя он туда ходит» [23, с. 8]. Зритель, по мнению Ю. Погребничко, «знает», что такое театр, и когда возникает что-то непонятное, новое, он раздражается. Поэтому эксперимент провинции противопоказан.

Он также отметил, что никакие реформы театральную провинцию не спасут, так как система стационарного театра, утвердившаяся в провинции, – это беда, преодолеть которую невозможно, поскольку такая форма организации театральной жизни (единственно возможная) уже в крови у актеров, режиссеров, директоров, представителей управления культуры. Далее он говорит, что зрителей также не перевоспитать, потому что, во-первых, некому, а во-вторых, зачем? Опыт ориентации деятельности театра на массы в советский период развратил театр, уничтожил особую расу театралов. Из театра ушла тайна, сакральное улетучилось. Поэтому в начале 90-х годов спасение истинного театра в провинции Ю. Погребничко виделось за счет той небольшой части актеров, для которой «театр будет формой аскезы», которые «будут нищими, но все-таки смогут выжить» [23, с. 9]. Несмотря на такое негативное отношение к театральной провинции того времени, автор статьи, познавший

горести и скитания периферийного режиссера, по-своему прав. Действительно, тогда пытались принять какие-то решения по «реанимации» периферийных театров, и отношение к этому в полной мере проявилось в высказываниях известного режиссера.

Эту же проблему, но в более мягкой форме рассматривает и В. Калиш, крупнейший столичный театральный критик, который отразил опыт «выездной» деятельности в периферийные театры в книге «Театральная вертикаль» [25]. Рассматривая проблемы театров периферии за последние 30 лет советской власти, он видит разрешение кризисной театральной ситуации в необходимости «ориентировать искусство театра на круг его истинных почитателей, на зрителей, любящих театр и понимающих его, а это приходит в противоречие с организацией театрального дела в стране, основанной именно на массовости» [25, с. 256]. Также он апеллирует к такому объективному фактору, значение которого повысилось в той ситуации, – он именуется просто и определенно – «профессионализм, – и особенно в сфере руководства искусством» [25, с. 260].

Важную роль в обсуждении проблем театральной провинции на рубеже последних десятилетий XX века сыграл альманах «Зеркало» [26], в котором явственно вырисовывается картина жизни театров на периферии.

Провинциальный театр в 90-е годы воспринимается уже как самостоятельное художественное явление. Интересно, как выявляет Т. Арзиани [27] особенности нестоличных спектаклей по А. Чехову. Она отмечает, что в этих спектаклях есть восприятие себя, провинциалов, в провинциальных местах действий. Вообще, для автора рецензии провинциальный театр – это «своеобразная заповедная зона. Находясь в определенной удаленности от столицы, он существует по иным законам. Иное ощущение времени, иное восприятие пространства. Иное отношение к творчеству» [27, с. 43]. Как считает автор статьи, столичный зритель избалован постановками Чехова, что «мало-помалу сводит к минимуму индивидуальный опыт постижения мира пьес» [27, с. 43]. Провинциальный же театр «живет своим собственным опытом больше, нежели театр столичный» [27, с. 43] и для него «как будто не существует понятия нового, модного и старого, вышедшего в тираж», но его спектакли дарят «ощущение праздника» [27, с. 46].Точкой в споре о приоритете столицы для провинции и особенностях провинции как таковой можно считать статью Риммы Кречетовой [28]. В 1994 году она обобщает результаты театральной реформы конца 80-х: «… Исчезли единое художественное пространство, жизнетворные контакты не только между различными культурами, но и между так называемыми “регионами” еще вчера единоощуща-

емой России… московский театральный говор в новой ситуации уже не может быть нормой, это всего лишь один из существующих вариантов» [28, с. 2]. С радостью автор отмечает, что «прежде все не только административно, но и психологически были ориентированы на общий центр, на столицу. Теперь – кто куда, полнейший разнобой, произвол, хаос, торжество случайностей, мимолетностей. С точки зрения Москвы – картина, быть может, и печальная. Не так-то ведь просто смириться с потерей статуса “пупа земли”» [28, с. 2]. Как отмечает автор, «слишком долгая и абсолютная ориентация на Москву… вела к оскудению творческой жизни провинции» [28, с. 2]. Теперь же «взамен былых, пролегающих обязательно через центр связей возникает сегодня множество новых, от центра уже независимых», и базируются они на инициативе и деньгах [28, с. 2]. «Скорее всего, в самом ближайшем будущем, – прогнозирует автор, – возникнет новая театральная провинция, способная не только выдержать сопоставление с Москвой, но и в чем-то ее превзошедшая» [28, с. 3]. Р. Кречетова предполагает в дальнейшем слияние театров в единое театральное пространство, где советует «не управлять, но энергично концентрировать в себе информацию о разном. Создавать и поддерживать естественно возникающие плацдармы общения. А главное – содействовать теоретическому скачку в осмыслении происходящих театральных сдвигов» [28, с. 3].

И уже в одном из выпусков «Театральной жизни» за 1996 год часть номера была посвящена «театрам обочины», которые «никогда не определяли, как принято было еще совсем недавно говорить, исторический путь современного театра» [29, с. 30]. Географический критерий рассмотрения художественной состоятельности театра становится неглавным: в понятие «театра на обочине» «входят не только те театры, что возникли как будто сами по себе рядом с маститыми академическими коллективами, благодаря сумасшедшей энергии людей, хотевших и продолжающих хотеть создавать нечто свое, еще не успевшее и окрепнуть по-настоящему. Сюда же можно и нужно отнести театры, что оказались на обочине, сами не успев того осознать» [29, с. 30]. Критерий «соответствие столице» становится неуместным. Таким образом, статус периферийности, как состояние художественной жизни театра провинции по отношению к театрам центра, исчезает, периферийность рассматривается сугубо в культурном пространстве некой локальной общности: и в столице и в регионах есть и передовые и непередовые театры.

Нестоличный театр в постсоветский период обрел новый статус, его можно определить как региональный. Именно регион в данный период во многом определяет условия деятельности театров, находящихся вне

столицы. Даже можно утверждать, что новый статус не содержит в себе оценочности, свойственной восприятию нестоличных театров в советский период. Театр региона существует по тем законам, которые были сформированы тем или иным театральным пространством региона.

Как следствие автономизации регионов от центра, проводятся российские и международные фестивали, причем не по почину Министерства культуры РФ, а благодаря инициативе региональных управлений культуры. Театры, выжившие в экономическом кризисе рубежа последних десятилетий прошлого века, становятся равноправными участниками театрального пространства России.

В постсоветский период проблемы научного изучения провинциального театра интересуют в основном культурологов [См.: 30, 31]. Исследование Н. А. Дидковской [30] позволяет рассмотреть деятельность ярославских театров в историческом и культурном пространстве города. В работе Г. П. Ивинских [31] анализируется динамика театральной жизни отдельно взятого провинциального театра на протяжении 35 лет, что позволяет автору сравнить особенности бытования театра в советскую эпоху и в период становления демократии в России. Таким образом, в науке наметилась тенденция к изучению региональных особенностей провинциального театра.

Анализ литературы по изучению нестоличного театра в советский период позволяет сформулировать следующие выводы.

1. Восприятие нестоличного театра в советском театроведении носит особый характер: отношение к провинциальному театру на протяжении всего советского периода оставалось как к явлению периферийному, ориентированному на культурную жизнь столицы. Изменение статуса нестоличного театра в науке происходило под влиянием процессов, приведших к утрате централизованного управления нестоличными театрами.

2. Советскую государственную политику в области театра можно рассматривать как ножницы: с одной стороны, она помогла транслировать новый тип организации театра, сделать доступным театр широкому зрителю, но с другой стороны, государственные меры не всегда были эффективны, что сформировало отношение к театральной жизни провинции как к периферийной.

3. Можно предположить, что изменение организационной структуры театральной жизни вне столицы на протяжении всей истории русского театра – крепостного, вольного, антрепренерского, государственного (стационарного), регионального – явилось логическим про-

цессом развития нестоличного театра. Сам же статус «периферийного» театра связан с утверждением в культуре XX века режиссерского театра, который требовал особой и творческой, и административной организации деятельности театра.

4. В советский период (особенно в 70–80-е годы) сложились качественно новые отношения центра и периферии: так или иначе, но провинция питала творческую жизнь столицы, помогая столичной культуре преодолевать творческий «застой», тем самым интенсифицируя общий, в масштабе страны, театральный процесс.

Список литературы

1. От редколлегии // История русского драматического театра: в 7 т. / редкол.: Е. Г. Холодов (гл. ред.) и др. – М.: Искусство, 1977–1987. – Т. 1. – С. 5–12.
2. Королева Н. Научная история русского театра // Театр. – 1979. – № 12. – С. 97–103.
3. Очерки истории русского советского драматического театра: в 3 т. / под ред. Н. Г. Зографа и др. – М.: Изд-во АН СССР, 1954–1961.
4. Петровская И. О книге В. А. Кригера // Театр. – 1978. – № 3. – С. 117.
5. Петровская И. Ф. Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX века.– Л.: Искусство, 1979. – 248 с.
6. Варнеке Б. История русского театра XVII – XIX: учеб. пособие для учащихся театральных школ. – 3-е изд. – М.; Л.: Искусство, 1939. – 366 с.
7. Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр. 1917–1920 / отв. ред. А. З. Юфит. – Л.: Искусство, 1968.
8. Русский провинциальный театр: Воспоминания / под общ. ред. С. С. Данилова. – Л.; М.: Искусство, 1937.
9. Провинциальная культура // Культура и культурология: словарь / сост. и ред. А. И. Кравченко. – М.: Академ. проект; Деловая книга, 2003.
10. Штайн Г. Конец театральной провинции // 25 лет советского театра: материалы науч.-творч. сессии / ред. М.С. Григорьев. – М.: ВТО, 1944. – С. 100–121.
11. Залесский В. Конец театральной провинции. Этапы развития русского периферийного театра // Театральный альманах: сб. ст. и материалов / под ред. М. С. Григорьева и др. – М.: ВТО, 1948. – Кн. 8. – С. 89–114.
12. Варнеке Б. История русского театра XVII – XIX: учеб. пособие для учащихся театральных школ. – 3-е изд. – М.; Л.: Искусство, 1939. – 366 с.
13. О. С. Только из газетных рецензий // Театр. – 1966. – № 12. – С. 37–39.
14. Вишневская И. Вопросы есть // Театр. – 1966. – № 12. – С 3–10.
15. Скачков И. Театр и город. Заметки о проблемах театров РСФСР // Театр. – 1971. – № 11. – С. 3–9.
16. Данилов С. С. Русский драматический театр XIX: в 2 т.– Л.; М.: Искусство, 1957. – Т. 1. Ч. 1: 1790-1825 гг. – С. 7-132; Т. 1. Ч. 2: 1825-1850 гг. – С. 133–329.
17. Герасимов Ю. К. Критика в провинции // Очерки истории русской театральной критики: в 3 кн. / под ред. А. Я. Альтшуллера. – Л.: Искусство, 1979. – Кн. 3: Конец XIX-начало XX века. – С. 289–314.

18. Порватова М. На книжной полке // Театр. – 1979. – № 9. – С. 106–108.
19. Прописан на периферии // Театральная жизнь. – 1987. – № 3. – С. 1.
20. Бондаренко В. Провинциальная Россия // Театральная жизнь. – 1988. – № 1. – С. 4–5.
21. Гульченко В. В поисках провинции (Очерк театральных нравов) // Театральная жизнь. – 1988. – № 3. – С. 4–6.
22. Лобозеров С. Головастик // Театральная жизнь. – 1989. – № 1. – С. 18.
23. Погребничко Ю. Пусть будет бедным, но живым // Театральная жизнь. – 1990. – № 11. – С. 8–9.
24. Борисов И. Нужны выразительные и спокойные лица // Театральная жизнь. – 1991. – № 13. – С. 8–11.
25. Калиш В. Я. Театральная вертикаль. – М.: СТД РСФСР, 1991. – 272 с.
26. Зеркало: Театральная Россия: Альманах / сост. А. Заславская и В. Калиш. – М.: Изд-во «Артист. Режиссер. Театр» СТД РСФСР, 1991. – 175 с.
27. Арзиани Т. Опыт любви к провинциальному театру // Театр. – 1993. – № 4. – С. 43–46.
28. Кречетова Р. Странствия – пространствия // Театральная жизнь. – 1994. – № 3. – С. 2–3.
29. Обочина // Театральная жизнь. – 1996. – № 11. – С. 30.
30. Дидковская Н. А. Русский провинциальный театр рубежа XX-XXI веков: Ярославская социокультурная модель: автореф. … канд. культурологии / Ярославский гос. пед. университет им К. Д. Ушинского. – М., 2000. – 27 с.
31. Ивинских Г. П. Театр в социокультурном контексте времени (на примере художественной практики Пермского академического театра драмы. 1967–2001 гг.): автореф. дис. … канд. культурологии / ГИИ. – М., 2003. – 26 с.

Н. Л. Прокопова
Кемерово

ТЕНДЕНЦИИ КОММЕРЦИАЛИЗАЦИИ ТЕАТРА (на материале театрального пространства Кузбасса)

В последние годы в российском театре происходят существенные изменения, касающиеся принципов его функционирования. Прежде всего об этом свидетельствует реальная театральная практика. Кроме того, наличие изменений подтверждается и такими конкретными фактами, как проведение всероссийской режиссерской конференции (по ходу заметим, что такого рода форумы большая редкость – первая и единственная режиссерская конференция проводилась в 1939 году) и, конечно, подготовка театральной реформы. Проведение театральной реформы обуслов-

лено новыми, сложившимися в постперестроечный период экономическими условиями хозяйствования, которые не могли не отразиться на таком концертно-зрелищном учреждении, как театр.

Особенности развития театра в современных условиях обсуждались участниками всероссийской режиссерской конференции, состоявшейся в Москве 7–8 декабря 2002 года. Содержание выступлений указывает на укрепление в театральном пространстве России таких тенденций, как *многоукладность и продюсерство,* отражающих процесс коммерциализации российского театра. На эти тенденции обратил внимание М. Е. Швыдкой (являвшийся до 2004 года министром культуры Российской Федерации, а ныне возглавляющий Федеральное агентство по культуре и кинематографии МК РФ). Выступая перед участниками Всероссийской режиссерской конференции, он отметил: «Можно сказать резко: сегодня продюсерский театр сменяет театр режиссерский, как когда-то режиссерский театр сменил актерский, но к российскому театру это все-таки относится не в такой значительной мере, как к западному. Сегодня можно говорить о многоукладности, которая, кстати сказать, была свойственна и российскому театру XIX века. Как только начало формироваться гражданское общество, как только отменили крепостное право, в России сложился многоукладный театр: императорский, репертуарный по типу Художественного и …антрепренерский. И так было много десятилетий, между прочим. И никого это не смущало. В том, что сегодня разрушилась система советского театра и на ее место пришла многоукладная система, на мой взгляд, ничего страшного не произошло. Это нормальный признак гражданского общества, можно назвать его потребительским – как угодно. И разброс цен на билеты поэтому огромен – от 20 до 1000 рублей. И это будет, потому что общество сегодня многоукладно и жизнь многоукладна по существу. И нам нужно понять, как в этой системе жизни сохранить некую важную театральную миссию» [1, с. 20–21].

Вероятно, в российских театрах каждого региона процесс коммерциализации имеет свои особенности. В этой работе мы предпримем попытку анализа тенденций коммерциализации театра Кузбасса. В связи с этим нам представляется интересным рассмотрение вопроса многоукладности театра Кузбасса.

Здесь следует заметить, что, по сведениям Департамента культуры и национальной политики Кемеровской области, в Кузбассе действуют семь профессиональных театров [См.: 2, с. 4]. Однако в области есть театральные труппы, либо созданные при концертно-зрелищных учреждениях, либо не входящие в структуру управлений и департаментов культу-

ры по причине того, что они являются частными. Например, неучтенным является профессиональный Литературный театр «Слово», функционирующий при Кемеровской государственной областной филармонии. Также неучтенными являются театральные труппы, созданные по принципу антрепризных, о которых, к сожалению, мы не имеем точных сведений. Поэтому в дальнейших рассуждениях мы будем опираться на театральные труппы (самостоятельные или входящие в более крупное концертно-зрелищное учреждение), подотчетные Департаменту культуры и национальной политики Кемеровской области. В связи с тем, что Литературный театр «Слово» входит в состав творческих коллективов Государственной филармонии Кузбасса, а значит, является подотчетным Департаменту культуры и национальной политики Кемеровской области, есть все основания включить его в количественный состав театров Кузбасса. Поэтому автор данной статьи в качестве объекта анализа берет не семь, а восемь театров Кузбасса.

Для выяснения степени многоукладности театров Кузбасса рассмотрим источники их финансирования. Анализ показал, что все профессиональные театры Кузбасса финансируются из регионального (областного или городского) бюджета. Так, например, театров, находящихся на областном финансировании, – четыре. К ним относятся такие, как Кемеровский ордена «Знак Почета» областной театр драмы им. А. В. Луначарского, Музыкальный театр Кузбасса, Кемеровский областной театр кукол им. А. Гайдара, Литературный театр «Слово». На муниципальном финансировании – четыре: Новокузнецкий государственный драматический театр, Прокопьевский драматический театр им. Ленинского комсомола, Новокузнецкий театр кукол «Сказ», Муниципальный театр для детей и молодежи «На Весенней». Профессиональные театральные труппы, которые действуют по принципу антрепризных, в Кузбассе лишь начинают появляться. Труппа подобного типа создана в Новокузнецке (театр «Понедельник», год основания – 2003-й). Таким образом, театры Кузбасса имеют разные источники финансирования. Однако источники финансирования вряд ли можно рассматривать как единственный показатель многоукладности.

Вероятно, многоукладность предполагает не только разный адрес финансовой отчетности (перед федеральными или региональными властями), но и разные формы управления театром, а также различия в концепциях их развития. Несмотря на разницу источников финансирования, во всех театрах Кузбасса одна и та же форма управления, причем все они имеют хозяйственную самостоятельность, то есть право перераспределения заработанных средств. Кроме того, ни один из театров Кузбасса не имеет попечительского совета.

Все решения, связанные с управлением театром, принимает директор. Как правило, директор не только решает финасовые вопросы, но и определяет концепцию художественного развития театра на ближайшее время.

Интересно отметить, что в четырех из восьми театров Кузбасса директор совмещает должность художественного руководителя. Полагаем, что этот факт скорее закономерность, чем случайность. Причем закономерность, общая и для российского театра. Подтверждение этому находим в высказываниях разных деятелей театра. Так, например, в интервью с заслуженным деятелем искусств РФ, художественным руководителем Самарского академического театра драмы им. М. Горького В. А. Гвоздковым, опубликованном в газете «Театральное дело» (январь, 2005 г.) читаем: «Сегодня большинством театров управляют директора. Хорошо, если это человек, который действительно понимает театр, разбирается в нем. А если он просто выступает в качестве менеджера, это очень опасный путь. От этого и идет коммерциализация театра» [3, с. 12]. В приведенной цитате достаточно отчетливо обозначено не просто единичное мнение, но, вероятно, сформулирована позиция всего режиссерского корпуса российских театров. Анализ специальных изданий, проблематикой которых является театральное искусство, указывает на развитие противостояния между корпусом директоров и корпусом режиссеров. Задачей данной работы анализ этой проблемы не является, поэтому вернемся к ранее высказанной мысли и попытаемся найти объяснение закономерности совмещения должностей директора и художественного руководителя театра. Одну из причин этой закономерности раскрывает директор Музыкального театра Кузбасса В. И. Юдельсон: «Очень важно, чтобы в театре был главный режиссер, и я бы с удовольствием расстался с частью своих властных функций, если было бы на кого их переложить. Главный режиссер в театре, безусловно, нужен, но очень сложно найти лидера, который был бы артистам “папой и мамой”. Мы ищем, но не можем найти главного режиссера. <…> Конечно, многие режиссеры сегодня принципиально не хотят возглавлять театр» [4, с. 4].

На наш взгляд, в ответе В. И. Юдельсона достаточно объективно оценена ситуация, сложившаяся в последние десятилетия на российском рынке режиссерских кадров. На самом деле, режиссерская профессия, возникшая в конце XIX столетия, к концу столетия XX перестала быть редкой. Петербургский и московский театральные вузы ежегодно выпускают специалистов с квалификацией «Театральный режиссер». При этом половина из них, как правило, находит свою нишу во многих творческих сферах, но не остается в сфере театральной режиссуры. Так, например, из четырех выпускников последнего режиссерского курса А. А. Гончарова

(РАТИ) в качестве главного режиссера работает один выпускник (в Смоленском государственном драматическом театре) и в качестве очередного режиссера – также один выпускник (в Российском молодежном театре, г. Москва). Большая часть выпускников театральных вузов не стремится работать в качестве главных режиссеров в нестоличных театрах и дает согласие лишь на разовые постановки. Эту тенденцию отмечают и театральные практики, и театральные педагоги. В уже указанном интервью с режиссером, художественным руководителем Самарского академического театра драмы им. М. Горького В. А. Гвоздковым находим: «Как правило, сегодня молодые режиссеры не хотят ехать в провинцию, брать на себя ответственность за театр. А ведь только в определенном театре на собственном опыте и победах формируется лидер» [3, с. 13].

Известный театральный критик и педагог А. М. Смелянский в своей книге, посвященной жизни русского театра второй половины XX века, отмечает, что современные режиссеры не стремятся к созданию своего театра, так называемого театра-дома. Но вместе с тем А. М. Смелянский находит и оправдание этой тенденции: «“Рождение театра-дома” в России – дело чрезвычайно редкое (за весь XX век таких театров было, может быть, не больше десятка). В сущности, это событие национальной культуры» [5, с. 261]. Однако отсутствие у режиссеров установки на создание своего театра (театра-дома) вряд ли можно рассматривать как позитивную тенденцию в развитии современной театральной культуры.

Эти размышления позволяют нам сделать вывод о том, что при определении стратегии и тактики развития театра право окончательного решения чаще всего имеет директор театра. В Кузбассе именно директора принимают не только решения об организации обменных гастролей, участии в фестивале (или его учреждении на базе своего театра), но также и решения, связанные с художественным руководством театра. К решениям такого рода относится приглашение на постановку спектакля того или иного режиссера или вопросы репертуарной политики театра. И при этом такой принцип функционирования театра определяется вовсе не муниципальной или областной принадлежностью, а стихийно сложившимися особенностями распределения обязанностей между членами административного корпуса театра. В свою очередь, причиной указанной стихийности, на наш взгляд, является отсутствие сильных режиссерских личностей.

Таким образом, в Кузбассе муниципальная или областная принадлежность театра не отражается на принципах его управления. В этом смысле систему театров Кузбасса вряд ли можно считать многоукладной.

Для выявления характера многоукладности кузбасских театров необходимо соотнести формы их управления и концепции развития, определенные руководством театра.

Анализ интервью с директорским корпусом театров Кузбасса показал наличие общих позиций в концепциях их развития. Думается, что основу концепции любого театра составляют избранные курсы внешней и внутренней политики.

Одной из важнейших составляющих внутренней политики театра (а значит, частью концепции развития) является его репертуар. Как правило, основу репертуара всех без исключения театров Кузбасса составляют комедии и мелодрамы. Причем на формирование репертуарной политики театра влияет не принадлежность к муниципальным или областным учреждениям культуры, а зрительские потребности. Так, например, театр для детей и юношества «На Весенней» (финансируемый из городского бюджета) и областной театр драмы им. А. В. Луначарского (финансируемый из областного бюджета) отдают предпочтение жанру комедии и мелодрамы. И этот выбор продиктован не источником финансирования, а интересами зрителей.

Кроме того, общей тенденцией в репертуарной политике театров Кузбасса можно считать внимание к современной драматургии, что характерно и для всей российской театральной культуры (учреждение всероссийских фестивалей современной пьесы).

Принадлежность к разным по статусу учреждениям культуры (муниципальным или областным) не мешает также и укреплению такой общей для всех кузбасских театров концепцептуальной позиции, как установка на вхождение в российское театральное пространство. Она проявляется, в первую очередь, в стремлении театров участвовать в фестивалях, а также учреждать фестивали на собственной базе, что вполне объяснимо. В последнее десятилетие фестивали стали играть важнейшую роль в развитии российского театрального искусства. В условиях отсутствия гастрольных поездок именно фестивали решают задачи школы профессионального мастерства, обмена творческими идеями. Фестивали – это возможность обретения панорамного взгляда на поиски и открытия современных театров, возможность консолидации своих сил для решения профессиональных проблем. Общей тенденцией театров Кузбасса можно считать не только стремление участвовать во всероссийских и региональных фестивалях, но и желание учреждать свои театральные форумы. И эта тенденция является также общей позицией в концепциях театров Кузбасса, несмотря на их разницу в укладе.

Нам удалось выявить, что к проведению фестивалей на базе собственного театра относятся благосклонно директора всех кузбасских

театров. Однако именно в вопросе учреждения собственного фестиваля можно увидеть различия между муниципальным и областным театром: учредить свой фестиваль значительно легче театру, находящемуся на областном финансировании. Так, из всех кузбасских театров это удалось лишь Кемеровскому областному ордена «Знак Почета» театру драмы им. А. В. Луначарского. Православный театральный фестиваль «Кузбасский ковчег», учрежденный Кемеровским театром драмы (Кемерово, 3–8 ноября 2003 г.), можно рассматривать как одну из попыток решения проблемы дегуманизации современного искусства. Учредители фестиваля стремились привлечь театральных деятелей к проблемам возрождения православных традиций русской культуры. Фестиваль вызвал большой интерес со стороны православных деятелей культуры России и зрительской аудитории Кемеровской области.

Отметим, что установка директоров кузбасских театров на проведение фестивалей, а также имеющиеся сложности в их учреждении свидетельствуют о наличии определенных сдерживающих факторов. Следует сказать, что в постперестроечный период в сфере культуры сложилась ситуация, чрезвычайно благоприятная для творческой самореализации. По сути дела, любой творческий проект не встречал препятствий со стороны государства. Успех его реализации зависел лишь от таких факторов, как творческий потенциал, уровень менеджерского профессионализма, возможности материальных ресурсов заявителя проекта. Вместе с тем при решении масштабных проектов (к которым относятся и фестивали) приоритет (в отношении финансовой помощи) имели областные театры. Но при этом вряд ли можно говорить о планомерной, последовательной их поддержке со стороны федеральных органов власти. Это наглядно демонстрирует российское фестивальное движение последних лет, отличающееся стихийностью в учреждении и реализации творческих проектов.

Так, по информации, размещенной на интернетсайтах, за последние четыре года в театральном пространстве Сибири учреждено семь фестивалей [6]. Каждый из фестивалей возникает по инициативе одного из театров и функционирует благодаря одновременной поддержке федерального и регионального финансирования. Комплексного анализа векторов фестивального движения, целесообразности проведения того или иного фестиваля, определения роли каждого из них в театральном пространстве Сибири и России ни на интернетсайтах, ни в профессиональной печати найти не удалось. Это свидетельствует прежде всего о том, что в такой сфере театрального процесса, как фестивальное движение, отсутствует планирование. При этом в водоворот стихийности театры попадают независимо от своей муниципальной или областной принадлежности.

Следует отметить, что вопрос финансирования фестивалей – это показатель того, кто является заинтересованной стороной в развитии культуры Сибири. Анализ интернетсайтов свидетельствует о том, что для проведения театральных фестивалей Сибири большое значение имеет развивающаяся система многоканального долевого финансирования. Практически все театральные фестивали были профинансированы благодаря федеральной целевой программе «Культура России». Здесь необходимо заметить, что получение федеральной поддержки на реализацию проекта во многом зависит от наличия финансовой поддержки региона. Этот факт позволяет сделать вывод об отсутствии размежевания федеральных и региональных властей в вопросах финансирования подотчетных им учреждений культуры. Как правило, регион выделяет средства для реализации того или иного проекта в том случае, если театр получил финансовую поддержку федеральных органов власти, и наоборот.

Таким образом, стремление участвовать в фестивалях можно рассматривать как фактор, свидетельствующий о разомкнутости театров Кузбасса в российское театральное пространство, а также как установку на общую концепцию развития. Однако условия для реализации этой установки у областных и муниципальных театров неодинаковы: театры, находящиеся на областном бюджете, по сравнению с муниципальными театрами имеют большие финансовые возможности для участия в фестивалях.

Тем не менее успешность вхождения в российское театральное пространство не может находиться в прямой зависимости от источника финансирования. Приглашение участвовать в фестивале зависит от профессионализма труппы. Директора всех театров Кузбасса, рассматривая фестиваль как жизненно важное для развития их творческого коллектива условие, отмечают, что выезды на фестивали редки. Они зависят от профессионального уровня (являющегося критерием содержательности творческого процесса театра), который практически не соотносится с такой категорией, как многоукладность. Было бы неверным утверждение, что муниципальные театры менее конкурентоспособны, чем театры, находящиеся на областном финансировании, или наоборот. Так, например, единственным театром из восьми театров Кузбасса, постоянно участвовавшим в фестивалях, до недавнего времени являлся муниципальный Новокузнецкий драматический театр. В последние три года активно принимает участие в фестивалях Кемеровский областной театр драмы им. А. В. Луначарского, находящийся на областном финансировании. Другие театры Кемеровской области участвуют в фестивалях эпизодически. При этом причиной неучастия оказывается вовсе не материальный фактор. Дело в том, что далеко не все театры Кузбасса проходят

отборочные туры, предшествующие межрегиональным, российским, международным фестивалям. Так, например, из восьми театров Кемеровской области на межрегиональный (ставший в последнее время чрезвычайно престижным) фестиваль «Сибирский транзит» попадают, как правило, не более двух театров Кузбасса. В 2005 году экспертный отбор, предшествующий этому фестивалю, не прошел ни один из театров Кузбасса.

Директора театров называют разные причины неудач на отборочных турах. Например, директор Прокопьевского государственного драматического театра им. Ленинского комсомола Л. И. Купцова отмечает: «Заявляемся мы на многие фестивали, но, к сожалению, не всегда проходим экспертный отбор. Например, мы никак не можем пройти отбор на фестиваль "Сибирский транзит". Хотя, я думаю, что наши спектакли не хуже тех, которые попадают на "Сибирский транзит". Полагаю, что наш театр не проходит экспертный отбор во многом из-за несовершенства видеозаписей наших спектаклей (а предварительный экспертный отбор основан на просмотре видеозаписей). Ну, а в качестве второй причины я бы назвала репертуар: очень важно выбрать, угадать пьесу, которая окажется созвучной фестивалю. Именно в связи с этим при выборе пьесы мы в последнее время стали учитывать названный фактор и приглашать режиссеров, способных поставить фестивальный спектакль» [4, с. 4]. Нельзя не обратить внимание на вторую причину, указанную Л. И. Купцовой. На наш взгляд, эта деталь вскрывает очень важную проблему. Ссылка директора театра на имеющиеся сложности в выборе пьесы, созвучной фестивалю, указывает на недостаток информированности, связанной с территориальной удаленностью кузбасских театров от театральных центров России.

Вероятно, территориальная удаленность является помехой не только в вопросах осведомленности в области драматургии, но и в понимании того, какими идеями в области сценических экспериментов «дышит» современное театральное пространство. Так, например, директор и художественный руководитель Кемеровского ордена «Знак Почета» областного театра драмы им. А. В. Луначарского Ю. К. Штальбаум признает, что причиной неудач на фестивалях является профессиональный уровень спектаклей**:** «Вот в 2001 году театр прорвался на фестиваль "Сибирский транзит", получил "фейсом об тейбл", показался очень неудачно и опять залез в свою скорлупу. Уровень художественной, постановочной культуры театра оказался (как говорят театральные эксперты – критики) настолько примитивным, что спектакль даже не обсуждался. Для театра это было трагедией. Труппа театра не поверила и не поняла такой реакции

театральной критики. И это оказалось точкой отсчета – точкой, с которой пришлось начинать. И дальше все было очень сложно: недоверие к театру на всех уровнях. Кемеровский театр драмы воспринимали заведомо как театр нафталинный, ретроградный. Кемеровский театр драмы воспринимался как вчерашний день в театральной культуре. Недоверие сохраняется еще и сейчас. Однако сегодня труппой, администрацией театра делается все возможное для того, чтобы изменить негативное мнение о театре. И добиваемся мы этого через обменные гастроли, через участие в фестивалях, через организацию Первого православного фестиваля. <…> Участие в фестивалях пока что не является нормой для нашего театра. Хотелось бы попасть на популярный "Сибирский транзит", но нас пока на этот фестиваль не берут. Хотелось бы попасть и на такие престижные фестивали, как "Фестиваль современной пьесы". Конечно, мы понимаем, что хороших театров много и попасть в число участников престижных фестивалей не так-то просто. Мы полагаем, что для этого необходимо терпеливо работать и расширять художественные возможности театра, повышать профессиональный уровень труппы. Без этого театр не займет своей ниши ни в театральном пространстве Сибири, ни в театральном пространстве России» [4, с. 4].

Высказывание Ю. К. Штальбаума вряд ли может понравится кузбасским театральным деятелям (начиная с актеров Кемеровского театра драмы и заканчивая актером или режиссером любого театра Кузбасса). Однако описанную Ю. К. Штальбаумом ситуацию с очень большой долей вероятности можно отнести к любому театру Кузбасса. И дело вовсе не в том, что кузбасские театры самые слабые в территориальном пространстве Сибири и России, а в том, что они «болеют» теми же профессиональными болезнями, что и все нестоличные театры. И главная среди них – неинформированность в области возникающих профессиональных идей и направлений. Эту ахиллесову пяту нестоличных театров (и областных и муниципальных) руководители кузбасских театров понимают и пытаются решать.

Таким образом, в Кузбассе многоукладность в области театральных учреждений проявляется в большей степени лишь в источниках финансирования. Вместе с тем, несмотря на разные источники финансирования, кузбасские театры имеют близкие позиции в вопросах стратегии и тактики развития своего коллектива. В связи с этим есть основания предположить следующее: в современных условиях многоукладность кузбасских театров носит во многом формальный характер и не является определяющим фактором для концепции развития театральной труппы.

Однако следует признать, что явление многоукладности имеет тенденции к развитию. Об этом свидетельствует учреждение новых

театральных трупп, не имеющих отношения ни к муниципальной, ни к областной системе финансирования. Например, в Кузбассе учрежден антрепризный театр «Понедельник» (г. Новокузнецк). Современная система управления концертно-зрелищными учреждениями не контролирует деятельность таких театров и не препятствует их возникновению. Для их учреждения необходимыми являются наличие материальной базы и творческая инициатива. Рождающиеся театры, как правило, в отчетах управлений и департаментов культуры остаются неучтенными. Они существуют по принципу частных предприятий.

Таким образом, современные социально-экономические условия, с одной стороны, становятся все более жесткими для муниципальных и федеральных концертно-зрелищных учреждений, а с другой стороны, оказываются благоприятными для развития новых, молодых театров при условии их финансирования со стороны коммерческих структур. Возрастающий уровень влияния частного сектора в российской экономике обусловливает то, что явления продюсерства, спонсорства, коммерческого партнерства могут стать частью российского театрального процесса.

Как известно, явление продюсерства берет свое начало в шоу-бизнесе. Еще до недавнего времени это явление ограничивалось лишь сферой эстрадно-музыкального искусства. Однако в последнее годы появились неопровержимые факты, указывающие на то, что продюсерство как принцип финансирования утвердилось в искусстве кино и телевидения. Кроме того, в последние несколько лет появились и примеры театральных проектов, реализованных благодаря усилиям продюсеров. К ним относятся, например, такие мюзиклы, как «Норд-Ост», «Чикаго» и др. Названные проекты, приведенные в качестве примеров продюсерства в театральном искусстве, относятся к явлениям театральной жизни столицы. Подобных примеров, реализованных в нестоличном театре, нам найти не удалось. Хотя в Новокузнецке создан продюсерский центр, задачей которого является обеспечение финансовой основы постановки театральных спектаклей, однако он не обеспечивает реализации крупных проектов театров Кузбасса. Этот центр поддерживает лишь упоминавшийся нами небольшой частный театр «Понедельник», не входящий в систему театров управления культуры г. Новокузнецка. В связи с этим можно утверждать, что в Кузбассе понятие «театральный продюсер» практически не используется. Нет оснований говорить и об укреплении самого явления продюсерства.

Однако театры Кузбасса предпринимают попытки привлечения коммерческих структур к участию в развитии театрального процесса. У

каждого театра Кузбасса в этой сфере деятельности складывается свой опыт, который начал накапливаться совсем недавно. По-разному оценивают директора театров степень плодотворности взаимодействия с коммерческими структурами. Из пяти опрошенных директоров кузбасских театров лишь один указал на значимость спонсорской помощи в бюджете театра. Это директор Прокопьевского драматического театра им. Ленинского комсомола Л. И. Купцова. Она отметила: «Нам очень хорошо помогают спонсоры. В прошлом году у нас было около 500 тысяч спонсорских средств. Или, например, спонсорами была оказана помощь для организации таких конкурсов, как "Самая театральная семья", "Лучшая публикация о театре, людях театра, жизни театра" и конкурс "Лучшая роль сезона"» [4, с. 5]. Однако Л. И. Купцова одновременно отметила эпизодичность этой помощи, несформированность системы взаимодействия со спонсорами.

Несформированность системы взаимодействия со спонсорами отмечают все директора театров Кемеровской области. Некоторые руководители пытались определить причины такого положения. Например, директор областного театра драмы Ю. К. Штальбаум убежден в том, что «у нас же система привлечения спонсорской помощи держится на личных контактах. Привлечение спонсорской помощи – это процесс сложный, многоаспектный. Казалось бы, Кузбасс – это край богатый. Однако, судя по православному фестивалю, найти спонсоров не так-то просто. Письма-просьбы об оказании помощи Первому православному театральному фестивалю были отправлены двумстам руководителям и владельцам фирм, откликнулись же несколько. Одна фирма оказала помощь в размере 2 тысяч долларов, а остальные фирмы – в общей сумме около 18 тысяч рублей. А это значит по полторы копейки каждый. Руководители коммерческих структур Кузбасса пока что не торопятся расстаться с деньгами, и винить их в том нельзя. Вероятно, они еще присматриваются к театру. Думаю, для освоения системы взаимодействия театра с коммерческими структурами, а также для установления с ними партнерских отношений нужны специалисты. Пока же работа со спонсорами – на уровне любительства» [4, с. 5]. Как видим, в качестве причины несформированности системы работы со спонсорами Ю. К. Штальбаум называет отсутствие в театре специалиста, занимающегося привлечением в театр финансовых средств.

Необходимость учреждения в театре новой должности – заместителя директора по менеджменту обусловлена современными экономическими условиями. Из восьми театров Кузбасса такая должность учреждена лишь в одном из них – Музыкальном театре Кузбасса (причем совсем

недавно – в 2004 году). Результатом деятельности театра в этом направлении явилось подписание договоров о сотрудничестве с рядом коммерческих фирм. Однако это не спонсорские договоры, а договоры о партнерстве, договоры о взаимодействии по ряду вопросов. К таким вопросам относятся: информационная поддержка (договоры с разными средствами массовой информации), обеспечение компьютерной техникой, текстильными материалами (договор с фирмой «МирТек) и т. д. Установленное сотрудничество, безусловно, поддерживает деятельность театра. Но все же такого рода сотрудничество вряд ли решает главную проблему театра – финансирование творческих проектов (спектаклей, гастрольных поездок, фестивалей и творческих лабораторий).

Как известно, одной из самых расходных статей бюджета театра является постановка спектакля, в то время как примеры целевого переведения финансовых средств, направленных на создание конкретного спектакля, в Кузбассе практически отсутствуют. А если имеются, то в качестве продюсера выступает скорее региональная власть, предлагающая коммерческим фирмам помочь в реализации театрального проекта. Так, например, на вопрос, есть ли в репертуаре театра спектакли, которые не могли быть поставлены без спонсорской помощи, директор областного театра драмы Ю. К. Штальбаум ответил: «Такой спектакль есть. Это спектакль “Кони” по пьесе Ю. Мирошниченко (постановка В. Тригубенко). Если бы не Администрация Кемеровской области, мы бы этот спектакль не поставили. Этот спектакль создан к юбилею нашей области. Его постановку совместно с Администрацией Кемеровской области профинансировали и “угольные генералы”, выступившие в качестве спонсоров» [4, с. 5]. В качестве еще одного примера целевой спонсорской помощи, направленной на создание спектакля, можно назвать мюзикл Л. Барта «Оливер», поставленый в Новокузнецком театре драмы.

Таким образом, имеющиеся в Кузбассе примеры взаимодействия театров с коммерческими структурами представляют собой именно спонсорскую помощь. Эта помощь, как уже было отмечено, ограничивается переведением на баланс театра товаров, производством или продажей которых фирма занимается, а также оказанием услуг, которые она может предоставить. Причем администрация театров называет свое сотрудничество с комерческими фирмами партнерскими отношениями, иногда спонсорской помощью, но не использует термина «продюсерство». Важнейшее отличие продюсерства от спонсорства – это целевой поиск и вложение финансовых средств в конкретный творческий проект, в данном случае спектакль. На сегодняшний день в Кузбассе практически отсутствует опыт театрального продюсирования. По данным Департамента

культуры и национальной политики Кемеровской области, «поступления от меценатов и спонсоров составляют 5 %. Даже по организациям, профессионально освоившим технологии фандрейзинга, эти поступления меньше, чем в среднем по стране» [2, с. 9]. Отсутствие подобного опыта имеет объективные причины. На наш взгляд, в Кузбассе еще не сформировались условия для возникновения и развития продюсерства как явления театрального процесса.

Нам видятся две причины создавшегося положения. В качестве первой причины можно назвать отсутствие специалистов, имеющих опыт в сфере театрального продюсерства. Однако эта причина нам не кажется основной. Театральные продюсеры, как и любые другие специалисты, появляются в случае их востребованности обществом. Главная же причина видится в том, что в области не сформирована ситуация, при которой коммерческие структуры были бы готовы вложить финансовые средства в создание спектакля. И на эту причину обратил внимание директор Музыкального театра Кузбасса В. И. Юдельсон: «Установление отношений со спонсорами – достаточно сложный вопрос, потому что у нас нет системы поощрения спонсоров. Иными словами, нет системы взаимодействия с коммерческими структурами, системы установления с ними партнерских отношений. Этой системы нет в театре, этой системы нет в области. Думаю, что механизм этой системы не создан и в России. Многие пытаются копировать западный вариант, однако в России он не проходит» [4, с. 5].

Отсутствие объективных условий для укрепления такого явления, как продюсерство, потребовало анализа имеющихся областных законодательных документов, связанных с вопросами функционирования и развития профессионального театра. Одним из важнейших документов является закон о культуре, принятый Советом народных депутатов Кемеровской области 26 января 2005 года. Согласно этому закону одним из принципов, на основе которого органы государственной власти Кемеровской области участвуют в культурной деятельности, является принцип сочетания государственных, коммерческих и благотворительных начал в финансировании организаций культуры. Интересующий нас вопрос рассматривается в статье 7 (Полномочия Департамента культуры и национальной политики в сфере культуры Кемеровской области). В пункте 5 названной статьи указано, что Департамент культуры и национальной политики Кемеровской области способствует развитию благотворительности, меценатства и спонсорства в сфере культуры [7]. Казалось бы, названный закон создает условия для развития таких явлений, как спонсорство, меценатство, продюсерство. Однако это не совсем так. Дело в том,

что полномочия Департамента культуры и национальной политики ограничиваются контролем учреждений культуры (в нашем случае театров), но не имеют возможности воздействовать на коммерческие фирмы. Это означает, что полномочия Департамента культуры и национальной политики, как последнего звена в цепи процесса привлечения финансовых средств, позволяют лишь не препятствовать поступлению финансовых средств на счета театров. На наш взгляд, в законе о культуре должна быть отдельная статья, посвященная участию коммерческих организаций в развитии культуры области. Эта статья могла бы быть первым шагом для отдельного закона о спонсорстве и меценатстве, который не принят ни в Кемеровской области, ни в России. Без его принятия вряд ли можно рассуждать о создании объективных условий для развития спонсорства и меценатства в сфере театральной культуры.

Таким образом, театры Кузбасса делают лишь первые шаги в области привлечения коммерческих организаций к участию в театральном процессе. Устанавливающиеся партнерские отношения театров с коммерческими фирмами основываются на спонсорской помощи по ряду вопросов, не касающихся, однако, главного направления деятельности театра – финансовой поддержки творческих проектов. Это направление деятельности театра является отражением общего процесса коммерциализации искусства.

По сути дела, коммерциализация российских театрально-зрелищных учреждений – это процесс их адаптации к новым рыночным экономическим условиям хозяйствования, которые подталкивают театры к финансовой самостоятельности и ответственности, ставят их перед необходимостью освоения новой для них функции – коммерческой деятельности. У многих театральных деятелей термин «коммерциализация» способен вызвать реакцию раздражения. Однако театры вынуждены зарабатывать собственные средства. Так, по данным Департамента культуры и национальной политики за 2004 год «из областных учреждений Государственная филармония Кузбасса заработала дополнительно 17,6 млн. рублей, что составляет 64 % от бюджетного финансирования, Новокузнецкий драматический театр – 5,5 млн. рублей (62 %), Музыкальный театр – 5,2 млн.рублей (21 %), областной драматический театр – 2,2 млн. рублей (25 %), Прокопьевский драмтеатр – 1,9 млн. рублей (21 %), областной театр кукол 1,5 млн. рублей (32 %)…» [2, с. 8–9]. Как видим, процент заработанных театром средств различен. Сумма заработанных средств у большей части театров недотягивает и до половины объема бюджетного финансирования. Следовательно, в сегодняшних условиях, оставшись без бюджетного финансирования, практически все

театры Кузбасса не смогут функционировать. Вместе с тем указанные цифры свидетельствуют и о том, что поставленный перед необходимостью самосохранения театр Кузбасса совершает действия, близкие по своей природе действиям коммерческого театра, отличающегося финансовой самостоятельностью и ответственностью.

Кроме того, многие тенденции развития последних лет, возникшие в театрах Кузбасса, спровоцированы именно процессом коммерциализации российского театра. К таким тенденциям можно отнести мобильность элементов структуры театрального пространства, проявляющуюся пока что только в обмене режиссерскими кадрами. Сразу отметим, что речь идет не об официальных договорах между театрами, а о возникшей совсем недавно тенденции. Например, Новокузнецкий театр драмы приглашает для постановки спектакля главного режиссера Кемеровского театра драмы или в Кемеровский театр драмы для постановки приглашается главный режиссер областного театра кукол. Установку административного корпуса кузбасских театров на приглашение режиссеров из своего (сибирского) региона ярко демонстрирует ответ директора Новокузнецкого театра драмы Н. П. Анищенко. На вопрос, отдаете ли вы предпочтение столичным режиссерам, Н. П. Анищенко ответил следующее: «Нет. Например, на следующий сезон приглашены такие режиссеры, как А. Песегов из Минусинска, Е. Ланцов из Кемерова, С. Болдырев из Иркутска. Ни одного столичного режиссера не предвидится» [4, с. 4]. Как видим, в Новокузнецкий театр драмы для постановок сезона 2004/05 года были приглашены лишь режиссеры сибирского региона. Не ожидается постановка столичного режиссера и в других театрах Кузбасса. Такая тенденция обусловлена прежде всего причинами экономической целесообразности: материальные затраты на приглашение кузбасского (или сибирского) режиссера значительно меньше, чем режиссера, приехавшего из столичного театра. Причем речь идет не об оплате работы, связанной с постановкой спектакля, а об оплате командировочных расходов. В условиях территориальной удаленности самой главной статьей расходов является оплата дороги приезжающего режиссера.

Однако директора театров Кузбасса названную нами тенденцию мотивируют причинами не только экономической, но и творческой целесообразности. Так, например, Ю. К. Штальбаум заметил: «В последнее время столица – это не обязательно гарантия качества. И вообще в последнее время все как раз наоборот: если режиссер приехал из столицы – жди какого-нибудь подвоха. Чаще всего это бывает именно так. Мы перестали доверять столичным режиссерам. Раньше Москва и Санкт-Петербург были для нас абсолютными авторитетами. В последние

годы более доверительное отношение сохранилось еще к Санкт-Петербургу. А если касаться московской режиссуры, то необходимо учитывать следующее. Значительные личности (М. Захаров, И. Райхельгауз и др.) в Кемерово не поедут, а персоны второго, третьего или четвертого уровня могут предложить лишь не очень высокое качество спектакля. Режиссура крепкая, мощная, интересная имеет все возможности для реализации в столице – им в провинцию ехать и не надо, у них нет для этого времени. А режиссеры второго, третьего или четвертого уровня – это то же самое, что и наши, только через дорогу. Поэтому предпочтения москвичам не было, нет, да и не будет, потому что все определяется талантом личности, а не географией ее местожительства» [4, с. 4]. Ожидание выгодных предложений, отсутствие постоянной практики не являются, как известно, лучшими условиями для развития навыков профессионального мастерства. Вероятно, это и послужило причиной сложившегося у директоров кузбасских театров мнения о том, что приглашение столичных режиссеров в современных условиях нецелесообразно.

Именно поэтому директор и главный режиссер Кемеровского областного театра кукол (кстати, выпускник режиссерского курса Санкт-Петербургской государственной театральной академии) Д. С. Вихрецкий отметил: «Необходимо сказать, что столица – это не панацея. В провинции значительно больше талантливых режиссеров, просто потому что в провинции режиссеры имеют возможность работать, совершенствовать свое мастерство. В то время как в столице много режиссеров сидят без работы. Режиссеров талантливых, упускающих свое ремесло. Режиссер должен постоянно ставить. И несмотря на то, что “на велосипеде невозможно разучиться кататься”, тем не менее мастерство режиссера может оттачиваться только в том случае, если он постоянно ставит спектакли. И в этом смысле многие молодые режиссеры, оставшиеся в столице, безусловно, упускают свое ремесло. Именно в связи с этим из Москвы просто некого пригласить. А состоявшихся режиссеров, то есть режиссеров с именем, мы не можем пригласить по материальным соображениям. Поэтому, решая вопрос о приглашении на постановку спектакля, мы не отдаем предпочтения столичным режиссерам» [4, с. 4].

Факт обмена режиссерами позволяет сделать вывод о том, что театральное пространство Кузбасса начинает приобретать такое важное в условиях коммерциализации театра качество, как мобильность. В данном случае под мобильностью понимается подвижность элементов структуры театрального пространства Кузбасса. Неофициальный договор о обмене режиссерами для постановок отдельных спектаклей, установив-

шийся сегодня между театрами Кузбасса, свидетельствует о том, что наиболее подвижным является режиссерский корпус.

Здесь интересно отметить, что в современных условиях вряд ли все элементы структуры театра могут быть подвижными. Например, немобилен директорский корпус, потому что в современных условиях именно директор является гарантом стабильности каждого отдельного театра. Однако такой элемент, как труппа театра (т. е. актеры), на наш взгляд, может и должна быть подвижным элементом структуры любого театрального пространства. Хотя разрешение играть в спектаклях разных театров актер может и не получить у администрации своего театра (директора и режиссера), так как на современном этапе развития театрального процесса Кузбасса традиция обмена актерскими кадрами не только отсутствует, но и не приветствуется административным корпусом. И этот факт, на наш взгляд, обусловлен не амбициями администрации театра, а скорее не сложившимися пока для этого в Кузбассе объективными условиями. Вместе с тем уже возникшее движение, связанное с обменом режиссерами, указывает на появляющуюся мобильность общей структуры театрального пространства Кузбасса. На наш взгляд, названная тенденция мобильности свидетельствует о вхождении театров Кузбасса в новый период развития русского театрального искусства, ожидаемый в связи с готовящейся театральной реформой и разрабатываемыми новыми формами управления культурой.

Кроме того, развивающаяся в регионе традиция обмена режиссерами позволяет сделать еще один важный вывод. На наш взгляд, в театральном пространстве Кузбасса укрепляется тенденция самостоятельного, регионально-корпоративного решения вопросов, связанных с созданием спектаклей. Названная тенденция свидетельствует о повышении региональной самодостаточности в сфере искусства и укреплении внутренней региональной консолидации сил, целесообразность которой продиктована не чем иным, как требованием выживания театра в новых экономических условиях.

В качестве второй тенденции, обусловленной коммерциализацией российского театра, следует назвать обменные гастроли, возобновленные в последние годы в театральном пространстве Кузбасса. Причем на эту деятельность театра не влияет разница в источниках финансирования, что говорит о согласованности руководства театров Кузбасса в вопросах гастрольной политики. По причинам территориальным и экономическим обменные гастроли кузбасских театров, как правило, организуются между творческими коллективами внутри Кемеровской области и Сибири. На наш взгляд, общее мнение относительно гастрольных

поездок отражено в высказывании директора и художественного руководителя областного театра кукол им. А. Гайдара Д. С. Вихрецкого: «Обменных гастролей с театрами европейской части России наш театр не имел, потому что это очень дорого. Но, в принципе, обменные гастроли с театрами европейской части России возможны. Такой цели мы, собственно, перед собой еще не ставили, потому что далеко не со всеми театрами Сибири мы имели обменные гастроли. Вот когда этот круг замкнется, мы попробуем и организацию обменных гастролей с театрами европейской части России. Иными словами, театральное пространство Сибири (западной, центральной, восточной) нашим театром пока что вряд ли можно считать освоенным (во всяком случае, в смысле организации обменных гастролей). Когда это произойдет, можно будет прорываться в театральное пространство России. Творческих препятствий для прорыва в театральное пространство России я не вижу. Полагаю, что любой театр может быть одним из значительных элементов театрального пространства России. Сегодня театральное пространство России открыто для того, чтобы принять любой театр из провинции. Для того, чтобы это произошло, нужны лишь хорошие спектакли и, конечно, определенная материальная поддержка» [4, с. 5]. Мысль Д. С. Вихрецкого о неосвоенности театрального пространства Сибири и о необходимости его освоения указывает на понимание важности укрепления корпоративных связей.

Подведем итоги размышлениям, предпринятым в этой статье. В преддверии реформы театры Кузбасса пытаются адаптироваться к сложившимся в последние годы новым экономическим условиям. Являясь разными по своему укладу (областные, муниципальные, антрепризные), театры Кузбасса видят решение проблемы самосохранения в повышении уровня профессионального мастерства, укреплении своих позиций в театральном пространстве Сибири и России, в отработке технологий взаимодействия с коммерческими структурами.

Указанные пути решения проблемы самосохранения театров Кузбасса, вероятно, во многом близки всем провинциальным театрам. Поэтому, если брать в общем, то обозначение проблем театров Кузбасса – это обозначение проблем всех провинциальных театров. В связи с этим в сложившихся современных условиях есть основание говорить о необходимости решения такой проблемы, как сохранение традиционного русского театра в провинции, что невозможно без научно обоснованной концепции устойчивого развития театрального искусства провинции вообще и концепции устойчивого развития театрального искусства Кузбасса в частности.

Список литературы

1. Стенограмма Всероссийской режиссерской конференции (Москва, 7–8 дек. 2002 года). – М.: ВТО СТД РФ, 2002.
2. Региональная политика Кемеровской области в сфере культуры, искусства и национальных отношений в 2004 году: Ежегодный доклад начальника Департамента культуры и национальной политики Кемеровской области Л. Т. Зауэрвайн. – Кемерово, 2005.
3. Сокур Г. Предлагаемые обстоятельства // Театральное дело. – 2005. – Январь.
4. Театральная семья Кузбасса: векторы развития // Культура Кузбасса. – 2004. – № 10 (октябрь).
5. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999.
6. www.bankfax.barrt.ru/arhiv/92/cul/cul2.htm,www.sfo.nsk.su/culture,www.omsknet.ru/5thTheatre
7. Закон о культуре // Кузбасс. – 2005. – 2 марта (№ 35).

С. Н. Басалаев
Кемерово

МОДЕЛЬ ЛЮБИТЕЛЬСКОЙ СТУДИИ В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РЕГИОНА

Студия – это то развитое сознание человека, где идея любви к искусству, становясь руководящим началом, ставит всех общающихся с ним не в сухое – от мозга напряжения, а от философических исканий – единение, где простое знание красоты в себе дает знание ее в каждом и вводит во взаимное уважение и доброжелательство.

К. Е. Антарова

Размышляя о заполненности театрального пространства Кузбасса, его ритме и качестве, стоит определить изначально, что есть театральное пространство, так как трактовки данного многомерного понятия весьма размыты и неопределенны. В театральном словаре одного из основателей французской лингвистическо-семиотической системы театрального действа П. Пави находим: «Понятие пространства имеет свою историю не только в театральной теории, но и в других науках… Выделить и определить различные виды пространства – безнадежное дело» [1, с. 258]. Тем не менее, проводя параллели с философским понятием пространства [2, с. 369-370; 3, с. 555], можно интерпретировать театральное пространство как форму всех явлений социально-культурной деятельности,

связанных с театральным творчеством, лежащим в основе данных явлений, как ровный, невзрачный, однородный фон, определяющий систему взаимоотношений, а также принципы, правила, способы театрального творчества в контексте определенной эпохи.

Первичный уровень взаимодействия в театральном пространстве обусловлен смыслом театрального творчества. Он заключается в трансформации, очищении и расширении сознания активно действующего зрителя, в побуждении его к жизнетворчеству за счет соприкосновения со смысловой глубиной Образа-символа. Театральное действо изначально есть лишь инструмент трансформации сознания зрителя, возникший из мистерий посвящения и существующий по законам, лежащим в основе этого творчества. Нарушение данных законов или изобретение новых смыслов использования театрального действа есть уход от смысловых измерений театрального творчества.

Следует отметить существование постоянно меняющегося динамического аспекта театрального пространства, зависящего от общей культурной, социальной, экономической, политической и других ситуаций в целом. Данный аспект должен выявлять актуальные для эпохи разные измерения театрального творчества. Возникновение чего-то необычного, неординарного, меняющего качество заполненности пространства, через какое-то время усваивается этим пространством и объективно становится его однородной и неотъемлемой частью, независимо от того, созидательное или разрушительное воздействие оказывает данное явление на «культурные» поля, заполняющие театральное пространство. Любое движение меняет не только качество заполненности театрального пространства, но систему взаимоотношений, влияющих на виденье идеальной модели будущего театрального искусства. Часто данные модели как «фантазмы» и мечты возникают не из изначального смысла театрального искусства, обусловливающего первичный уровень взаимодействия, а из того, чем на данный момент заполнено театральное пространство, то есть из театральных традиций региона. Столичные театры собирают лучших актеров провинций, а в столичные театральные вузы поступают лучшие провинциальные юноши и девушки, воспитанные на театральных «региональных традициях». Можно ли говорить о традициях провинциальных театров, если даже в столичных театрах традицией часто считается устоявшееся общественное поведение театра, заменившее собой представления об истинном смысле творчества? Адаптированные менталитетом региона, эти не всегда верные представления становятся стереотипами, которые нивелируют первичный уровень взаимодействия, подменяя его собой и вновь формируя театральные традиции региона.

Театральное пространство – это то место, где встречается мечта художника, образ его идеального будущего и реальная повседневная жизнь зрителя. Переживание разницы между ними определяет будущее направление изменения сознания зрителя, а глубина переживания определяет силу трансформации этого изменения. Именно это изменение, по мысли основоположника русского символизма А. Белого, есть побуждение к «жизнетворчеству» [4, с. 122]. Как и многие русские мыслители Серебряного века, в нем он видел смысл искусства.

Театральное искусство XX века стало искусством режиссерским. П. Пави акцентирует внимание на том, что значительная часть сценического творчества, проявляемого через вымышленное бессознательное персонажа, исходит из подсознания режиссера [1, с. 260]. В свою очередь, подсознание режиссера, на наш взгляд, наполняется и определяется фоном театрального пространства в целом и общей социально-культурной ситуацией региона. Режиссер, как художник, заполняет своим творчеством пространство, а заполненность пространства, в свою очередь, определяет подсознательную мотивацию его творчества. Данный замкнутый круг свидетельствует о консервативности того, что находится в пространстве, еще раз подтверждая, что формальные свойства театрального пространства не зависят от субъективного опыта и даже изначального смысла театрального искусства и творчества в целом.

В настоящее время система взаимоотношений и принципы творчества в театральном пространстве практически любого региона обусловлены перестановками и перемещениями творческого человеческого потенциала, имеющегося в наличии. Но качество данного заполнения, как правило, имеет мало общего с первичным изначальным уровнем взаимодействия в театральном пространстве, зависящим от смысла искусства и творчества в целом. Как указывал французский теоретик и практик театра А. Арто [5, с. 43], на той стадии, на которой мы находимся, мы утратили какой бы то ни было контакт с истинным театром, поскольку ограничиваем его областью, доступной нашему обыденному сознанию.

В современном театральном пространстве так называемый постмодернизм как мироощущение, как специфический способ понимания качественно нового состояния современности, смешав элитную культуру с массовой, стерев грани дозволенного и недозволенного, включил в искусство как равновеликие величины творца и воспринимающую его «толпу». Как отмечает современный исследователь проблем эстетики А. Гулыга (6, с.10), постмодернизм отменил «стены», отделявшие «высокую» культуру от «низкой», искусство от неискусства, чтобы не

исключать из сегодняшней культуры никого. Данным оправданием постмодернизм утверждает рост вкусовой неразборчивости как у создателей спектаклей (производителей), так и у зрителей (потребителей), втягивая их в рыночные отношения, при которых оказывается возможным и полезным определять ценность произведений искусства по той прибыли, которую они дают. Данный подход позволяет примирить даже самые противоречивые тенденции в современном театральном пространстве.

Бесспорно, что качество заполненности театрального пространства формируется и окрашивается неотъемлемым его компонентом – мнением зрителя, его оценкой происходящего, но данное мнение выражено весьма разносторонне и нечетко, зависит от менталитета региона и реализуется благодаря самопроекции. Если театр пытается удовлетворить спрос «публики», привыкшей к общему ровному фону театрального пространства, то возникает опасность, потеряв многомерность, попасть в вышеуказанный замкнутый круг и работать в плоскости «злободневности» – на «потребу» общей массе зрителя, то есть толпе, не касаясь первичного уровня взаимодействия. Так часто и происходит, если театр не руководствуется высокохудожественной идеей. И чем более устоялся фон театрального пространства, тем стереотипнее представления о «традициях» региона, тем меньше шансов «взрыва новой звезды» на общепринятом привычном и «застывшем» фоне данного пространства. Но если все же происходит такое рождение, то оно становится феноменом не местного значения, а явлением всего театрального пространства в целом.

Количественное заполнение театрального пространства, бесспорно, обусловливают профессиональные театры. Но при их «конвейерном воспроизводстве» спектаклей практически не остается возможности для лабораторных исследований, тогда как появление нового и неординарного возможно лишь в условиях экспериментальной лабораторной работы.

Качественные изменения в театральном пространстве происходят в основном за счет экспериментальных исследований, которые ведутся преимущественно в любительских студийных коллективах. Но лишь в тех, где постоянно присутствует внутренний поиск других смысловых измерений театрального пространства, где любой спектакль – это всего лишь результат (но результат очень важный) этого творческого исследования.

Любительская студия как спутник профессионального театра не всегда является подражанием ему, а зачастую наоборот выступает как альтернатива того, что на взгляд руководителя и участников студии является привычным стереотипом восприятия театральных традиций как в данном профессиональном театре, так и в театральном пространстве в

целом. В основе студии практически всегда находится идея какого-либо эксперимента-исследования, идея, опровергающая и устраняющая в творческом процессе какой-либо стереотип, иногда даже идея, приближающая творящих к первичному уровню взаимодействия в театральном пространстве и к смыслу творчества. В то же время студия существует, прежде всего, для воспитания «своего» студийца, как человека и единомышленника, по присущим только данной студии правилам, через, а не для постановки спектаклей. Студия весьма подвижна из-за неудовлетворенности культурной ситуацией региона, она мгновенно резонирует на качественные изменения в театральном пространстве, чутко откликается на любые движения в его действенном заполнении. Например, произошедшие в результате смены идеологии (или ее потери) изменения в жизни общества практически впервые были отражены именно в спектаклях любительских студий и лишь через несколько лет – в спектаклях профессиональных театров. Данные изменения выявляются не только в репертуарной политике, но и в профессионально-этических взаимоотношениях как внутри коллектива, так и между театром и зрителями, критиками, чиновниками.

Следует согласиться с тем, что в наше время многие (и не только театральные) формирования создаются в основном для обеспечения досуга населения или для самоудовлетворения своего, так сказать, вдохновения. Нам же хотелось поразмышлять о театральной студии, где люди могли бы заниматься настоящим, неподдельным творчеством.

Обратившись к истокам создания театральных студий, попытаемся определить, что такое студия и зачем они организовывались в начале XX века, в свете уже имеющегося опыта и знаний, оставленных мастерами-теоретиками театрального искусства – К. С. Станиславским, М. А. Чеховым, Л. А. Сулержицким, Е. Б. Вахтанговым и другими «великими умами», а лучше сказать – «великими сердцами», которые воссоздали основные принципы театрального искусства. Ими были сформированы учения, в которых давались не только комплексы упражнений для повышения технологического аспекта актерского мастерства как средства передачи сути переживаний, мыслей и чувств персонажа, но и системы мышления в целом. Большинство театральных школ, взяв лишь технологическую часть учений, оставили в стороне духовно-нравственные и этические аспекты воспитания (а не обучения) актера-художника, что привело к недоступности понимания первичного уровня взаимодействия театрального пространства и отразилось на качественной его заполненности.

Как указывал Л. А. Сулержицкий, театр является искусством коллективным и необходимым для творчества условием, в нем должен быть

ансамбль единомышленников, то есть наличие единой идеи творчества, ради которой и собирается коллектив. Только там, где профессия не затмевается личностными отношениями, где общение строится на духовно-нравственной основе, появляется некая общность единомышленников. Только в такой среде можно, внутренне открывшись, воссоздать на сцене ту самую «жизнь человеческого духа» и «истину страстей» через жизнь человеческого тела.

Составляя вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко правила поведения во МХТе [7, с. 703–705], К. С. Станиславский определял театр как любимое место ежедневной работы, куда каждый приносит все самое лучшее и светлое, что в нем есть, где радостный совместный труд возможен только тогда, когда его участники спаяны большой художественной идеей, общими творческими принципами, доверием друг к другу, железной дисциплиной.

Театральная студия задумывалась изначально как место экспериментально-исследовательской работы и осмысления молодыми творцами (с помощью более опытных коллег, ведущих эксперимент) смысла искусства и творчества, как место поиска адекватных ему средств выражения. Театральная студия – «…это не готовый театр и не школа для начинающих, а лаборатория для опытов более или менее готовых артистов» [8, с. 281]. К. С. Станиславский указывал, что студия должна «открывать возможность своим членам проявлять себя в творчестве. Она должна облегчить сценические пробы и эскизы артистов, режиссеров и других творческих деятелей театров… В этих практических пробах – пропаганда отдельных направлений, почва для сближения, когда оно возможно, и лучший способ изучения и понимания искусства» [9, с. 30]. К условиям творчества в студии предъявлялись более жесткие требования, чем в профессиональном театре. Ученица К. С. Станиславского, актриса Большого театра, участница первой студии при оперном театре К. Е. Антарова полагала, что студия – это место, где человеку надо научиться наблюдать свой характер, свои внутренние силы, где идет воспитание студийца как человека, как гражданина, как будущего художника, который будет формировать образ «светлого» будущего в сознании народа и указывать направление движения к нему.

Данную мысль можно обнаружить в размышлениях о «театре будущего» практически у всех мыслителей Серебряного века (Ф. Степун, В. Иванов, А. Белый, М. Волошин), она не имеет отношения к идеологической классовой борьбе той эпохи, а скрыта гораздо глубже – в религиозном смысле творчества [10, с. 321–331]. Студия предполагалась как начальный этап, где должны быть собраны люди, совершенно сознательно

отдающие себе отчет в том, что вся жизнь человека – его собственное творчество и что этого творчества он хочет для себя только в театре. «Человек-артист должен понять, что нет извне действующих и влияющих на творчество причин, а есть только один импульс творчества – это каждым в себе носимые творческие силы» [11, с. 27]. Обобщив опыт К. С. Станиславского и Л. А. Сулержицкого, К. Е. Антарова обращает внимание на то, что студиец – это тот, кто в своем искусстве видит дело своей жизни, тот, для кого студия – семья. Приходящий на занятия студиец «не может думать о своих личных делах, неудачах и испытаниях дня; он, уже подходя к студии, должен переключиться на мысли о своей работе и стремиться прочь от всякой другой жизни. Входя в студию, он должен заключить себя в круг красоты, высоких, чистых мыслей о своей работе и радоваться, что есть место, где он может объединиться с такими же стремящимися к красоте людьми, как он сам» [11, с. 47]. Излагая свой опыт, полученный в общении с К. С. Станиславским, К. Е. Антарова указывает на то, что студиец должен понять, что вообще нет жизни, не заключающей в себе творчества.

Анализируя творчество Е. Б. Вахтангова, его современник П. Новицкий отмечал, что Е. Б. Вахтангов в своих взглядах на искусство как на таинство очень глубоко проникся идеями Л. А. Сулержицкого, который указывал, что «цель искусства – заставить людей быть внимательными друг к другу, смягчить сердца, облагораживать нравы. Не только зрелище, не только художественное воспроизведение и не только красота, – у театра есть и должна быть еще одна цель – бог. Актер не только художник, но и священнослужитель» [Цит. по: 12, с. 114], Е. Б. Вахтангов полностью с ним соглашался, акцентируя внимание на том, что театр должен иметь более высокую, вне его лежащую цель – цель религиозно-моральную. Он указывал, что данной миссией является осуществление учения и идей Станиславского, «единственного сейчас на земле художника театра, имеющего свое “Отче наш”, жизнью своей оправдавшего свое право сказать: “Молитесь так”» [Цит. по: 12, с. 114]. Вахтангов глубоко проникся этическими аспектами возникающего учения Станиславского, несмотря на их принципиально разные подходы и методы в технологиях создания театрального действа.

Исходя из мистических представлений об искусстве, Е. Б. Вахтангов превращал студию в монастырь, а студийцев – «в замкнутую религиозную общину, спаянную общностью тайны и веры, в уединенный остров, затерянный в волнах житейского моря» [Цит. по: 12, с. 114–115]. Вахтангов указывал на то, что не каждый достоин вступить в студию, а те, которые вошли, должны пройти ряд ступеней нравственного самоусо-

вершенствования, чтобы достигнуть звания полноправного члена студии. Он вводит понятие студийности. Сущностью студийности, заключающейся, по его мысли, и в художественной, и в этической, и в моральной, и в духовной, и в товарищеской, и в общественной жизни каждого студийца, можно овладеть, пройдя определенные стадии служения. Как указывает П. Новицкий, Е. Б. Вахтангов считал, что студия должна быть избранной аристократической группой, способной на тончайшее познание тайн мастерства, свободной от вульгарности землячеств и пошлости богемы, «чистой перед богом искусства». Он выступал против раскрытия режиссерских и преподавательских тайн, снижения моральных требований к членам студии и широкого «демократизма», появившегося после революции.

Стоит отметить, что Е. Б. Вахтанговым были разработаны и самые строгие правила существования студийцев, которые (как и у К. С. Станиславского) должны беспрекословно соблюдаться не только в стенах театра, но и в жизни. Но при этом, по мнению Б. Е. Захавы [См.: 12, с. 117], настроение мягкой жалостливости и всепрощения, излучение душевного тепла было моральной атмосферой студии Вахтангова. Самосовершенствование в избранном творчестве, служение искусству, ласка, нежность друг к другу и забвение обид царили в живом быту коллектива.

Исходя из вышеизложенного понимания театральной студии, можно предположить, что в таком коллективе изначально и всегда неотъемлемой частью творчества является экспериментально-исследовательская работа. Именно она поможет, абстрагировавшись от современного качества заполненности театрального пространства, вырваться из замкнутого круга его формальных свойств и, проникнув на первичный уровень его взаимодействия, обнаружить исконный смысл театрального творчества.

С одной стороны, можно рассматривать вышеизложенное понимание театральной студии, *как* должно быть в идеале, и к этому *как* нужно стремиться всю жизнь. Но с другой стороны, переосмысляя уже имеющийся опыт основоположников театральных систем и их последователей, а также опыт современной режиссуры, мы склонны утверждать, что без полного и безоговорочного соблюдения принципов существования театральной студии подлинное творчество невозможно. Это *как* – основа, «нулевая точка», с которой может начаться настоящий творческий процесс. Для того чтобы стать основной характеристикой качества заполненности театрального пространства, данные принципы должны соблюдаться не только во время репетиций, но в жизни, не только любительскими, но и профессиональными коллективами.

В начале XX столетия начали организовываться театральные студии, которые стремились существовать по вышеизложенным принципам,

что вполне закономерно привело к расцвету русской «школы переживания» на несколько десятков лет. Основоположники студий и их ученики, продолжая данные традиции, сохранили устои студийности до середины тридцатых – начала сороковых годов, а в центральных театральных вузах – до конца шестидесятых – начала семидесятых годов. Но вследствие послереволюционной политической ситуации в стране и в связи с бурным развитием пролетарского самодеятельного движения, агитбригад и трамов элитность и аристократизм студийности постепенно «растворяется» в идеях атомизма и в массовом рабоче-крестьянском представлении о театральном искусстве.

* * *

Анализируя современную театральную жизнь нашего региона, можно с уверенностью сказать, что количественную заполненность театрального пространства Кузбасса, бесспорно, обеспечивают восемь профессиональных театров, каждый из которых выпускает в среднем 3–5 новых и отыгрывает примерно 250–400 спектаклей в год. Любительские театральные образования Кузбасса создают 1–2 новых и играют в среднем 20–50 спектаклей в год.

В настоящее время принято ссылаться на плохую финансовую поддержку со стороны государства, но, по данным 2004 года, предоставленным нам ГУК «Кемеровский областной центр творчества и досуга», в Кузбассе имеются 592 любительских театральных образования, расположенных на 36 территориальных единицах Кемеровской области и финансируемых Департаментом культуры (см. табл.).

Год	Всего		В сельских районах		В городах	
	формирований	человек в них	формирований	человек в них	формирований	человек в них
1999	513	6849	390	4625	123	2174
2000	587	7898	421	5185	160	2713
2001	578	7464	424	5110	154	2354
2002	580	7579	419	5070	161	2509
2003	592	7582	346	4159	246	3423
2004	592	7533	349	4262	243	3271

В это число входят весьма разноплановые коллективы – от команд КВН и агитбригад до народных театров. Кроме того, по сведениям 2004 года, имеется 36 театральных формирований, финансируемых Департаментом образования, куда входят Дворцы творчества и Центры дополнительного образования, детские школы искусств, эстетические гимназии, в которых есть театральные классы.

Выяснить число любительских коллективов, находящихся при производствах и финансируемых профсоюзом области, нам не удалось. Но, по нашему мнению, их в области наберется не более десяти. Итого в целом на начало 2005 года в Кемеровской области насчитывалось около 640 любительских театральных формирований, в которых занимаются около восьми тысяч человек.

Как видно из таблицы, наблюдается стабильная ситуация с театральными формированиями и даже рост количества их участников. В 2001 году Администрацией области была предпринята попытка классификации театральных формирований и выявления студий, что привело к уменьшению количества формирований и количества участников в них.

В Кузбассе двадцать народных коллективов, что значительно превышает количество народных коллективов в Красноярском крае или Новосибирской области. Это число велико даже в сравнении с европейской частью России. Например, в Псковской области звания народного коллектива имеют восемь театральных образований, в Крыму и Ставрополье – двенадцать. В Омской области данный показатель выше, чем в Кузбассе, но и количество населения также намного выше.

В Кемеровской области много интересных любительских театральных коллективов, но на данный момент в нашей области не выработан подход к классификации любительского движения. Ю. К. Штальбаум в своей книге [13], вышедшей в 2000 году, раскрыл особенности и закономерности этапного исторического развития любительского и профессионального театров Кузбасса, исследовал их репертуарную политику, но автор не ставил задачи классифицировать любительское движение.

На сегодняшний день театральной студией считается образование с конкурсным отбором его членов, где не только обеспечивается досуговая деятельность, но и ведется учебный процесс не менее чем тремя педагогами, которыми преподаются не менее двух специальных предметов, и где существует результат совместной коллективной творческой деятельности. Театральная студия создается прежде всего для воспитания ее членов, а спектакль рассматривается всего лишь результатом воспитания (но не обучения!). В свете последних реформ в системе образования студиец должен получить документ об окончании курса обучения (стоит отметить, что данный документ не имеет никакой особой ценности и не дает

никаких льгот при поступлении в вуз). Исходя из данного определения, в Кузбассе из шести с половиной сотен театральных образований не насчитается и десяти коллективов, которые можно назвать современными театральными студиями (!).

На наш взгляд, к студиям в Кузбассе можно отнести следующие шесть коллективов:

- народный коллектив «Театр пластических импровизаций» при Кемеровском государственном университете культуры и искусств (КемГУКИ), г. Кемерово;
- народный театр-студия «Встреча» при Кемеровском государственном университете (КемГУ), г. Кемерово;
- театр-студия «Фаэтон» Новокузнецкого государственного педагогического института (НГПИ), г. Новокузнецк;
- театр детского творчества «Юность» при Новокузнецком драматическом театре, г. Новокузнецк;
- народный театр «Желтое окошко», г. Мариинск;
- народный театр «Тет-а-тет», г. Междуреченск.

Во всех вышеперечисленных коллективах, на наш взгляд, ведется экспериментально-лабораторная работа (возможно, какие-то студии, не попавшие в поле данного исследования, нами не упоминаются).

Думаем, именно студии обеспечивают изменение качества наполнения театрального пространства региона, спасая его от застоя. В данном исследовании мы предприняли попытку отыскать причины того, что не позволяет студийному движению Кузбасса развиваться, усиливает явления застывания театрального пространства в регионе.

Обобщая результаты опроса руководителей народных театров и других любительских театральных объединений Кузбасса, в которых ведется (или когда-либо велась) студийная работа, можно установить факторы успешности существования театрального коллектива в нашем регионе (представим их в порядке значимости для руководителей коллективов).

Первым условием эффективного существования театра практически все руководители называют *наличие своего помещения.* Свое помещение имеют такие коллективы, как: народный театр «Желтое окошко» (г. Мариинск), народный театр «Тет-а-тет» (г. Междуреченск), народный театр-студия «Встреча» при КемГУ (г. Кемерово), театр «Ложа» при Кузбасском государственном техническом университете (КузГТУ; г. Кемерово), детский театр «Бемби» (г. Кемерово), театр-студия «Фаэтон» при НГПИ (г. Новокузнецк), театр «Золотое кольцо» (г. Мыски), студия детского творчества «Юность» при Новокузнецком драматическом театре (г. Новокузнецк), детская студия при Прокопьевском драматическом те-

атре (г. Прокопьевск). Так как многие коллективы уже упоминались нами как ведущие студийную работу, то можно сделать вывод, что экспериментальная студийная деятельность напрямую зависит от наличия помещения для занятий.

Следующим очень важным фактором многие из опрошенных называют *существование творческой идеи при создании театрального коллектива.* Данное условие обусловливает репертуарную политику, профессиональный уровень членов коллектива, систему этико-нравственных межличностных взаимоотношений в коллективе. Он зависит от мировоззрения руководителя и, на наш взгляд, является определяющим для успешности лабораторно-исследовательской работы в коллективе.

Значимым фактором, с точки зрения руководителей коллективов (особенно провинциальных), является *культурная политика региона* и личное отношение местных руководителей отделов культуры к данному театральному коллективу и его руководителю, а также политическая и социально-экономическая ситуация не только региона, но и страны в целом.

Практически всеми руководителями студийных коллективов как необходимое условие отмечалось *наличие регулярных занятий и тренингов* по актерскому мастерству, сценической речи, сценическому движению, психологических тренингов, а также непосредственно самой лабораторно-экспериментальной работы, на которую направлены тренинги и упражнения. Указывалось многими и на «вечный поиск» нового на данном этапе в способах подготовки, создания и решения спектакля, принципа его постановки. Данный пункт выступает исходным смысловым положением творческого эксперимента.

Руководители коллективов особенно подчеркивали значимость *человеческого потенциала членов коллектива.* Вследствие особенностей менталитета населения промышленных регионов Сибири (в частности, в Кузбассе каждый третий трудоспособный гражданин отбывал наказание в местах заключения, что делает совершенно непопулярным занятие театральным творчеством, особенно среди мужской части населения) в театральную студию нечасто приходят смелые, с устоявшимся мировоззрением, харизматические личности, готовые к эксперименту. Перед руководителем студии в первую очередь встает задача раскрытия творческого потенциала студийцев и воспитания единомышленников.

Вопросы формирования *материально-технической базы* коллектива также требуют разрешения. Но при этом практически все согласны с тем, что наличие мощной материально-технической базы не является главным условием успешного существования коллектива.

Руководители удаленных от «центра» коллективов акцентировали внимание на местонахождении коллектива: чем более провинциален коллектив, тем меньше оказывается ему помощи от государства и спонсоров; но тем меньше в творческой деятельности коллектива сказывается зависимость от тех же структур в форме социальных заказов, вмешательства во внутреннюю и внешнюю политику студии.

Один из примеров. В ДМШ № 39 поселке Инском велась экспериментальная студийная работа, которой никто не мешал, и как результат появилась редкая постановка – детская опера, профессиональный уровень которой был высоко оценен специалистами. Арендуя помещение у своего же Дома культуры, студия смогла показать эту постановку местным работникам культуры и своим родителям всего лишь один раз (!). Так своего рода шедевр детского творчества остался совершенно невостребованным.

Руководители театральных объединений выделяют объективные причины, тормозящие развитие студийной работы в регионе, которые в основном одинаковы для всех студий. Среди них: отсутствие средств для постановки спектаклей и поездок на фестивали в другие регионы; использование режиссеров театра для производства театрализованных номеров к праздникам; малое количество фестивалей, семинаров и курсов повышения квалификации, на которые не только хотелось бы, но и можно было бы попасть (отсюда возникает застой внутри коллектива, который приводит к малохудожественным спектаклям, а нередко и к профанации театрального искусства); у многих коллективов старая и слабая материально-техническая база.

Педагоги эстетических гимназий и детских школ искусств жалуются на отсутствие финансирования (деньги выделяются только на заработную плату и на коммунальные услуги).

Еще раз подчеркнем, что определяющим условием для жизнедеятельности студии является человеческий фактор. Как только во главе экспериментальной студии появляется энергичная харизматическая личность, для которой студия – ступень, очередной этап жизненного поиска себя, то сразу начинается творческий поиск и эксперимент в условиях лабораторной работы в борьбе с вышеперечисленными «предлагаемыми обстоятельствами». Именно такая личность, вобрав в себя созвучную своей жизни идею, взяв на себя всю ответственность за ее воплощение, как магнитом притягивает к себе группу единомышленников, которые готовы бесплатно (а то и сами платя за свое творчество) работать не ради результата, а ради любви к самому процессу творчества в любительском коллективе (отсюда и название – любительский). В

поисках смысла, а не новых форм редкие группы таких любителей и создают некие качественно новые формы наполнения театрального пространства, близкие к первичному уровню взаимодействия в нем и не противоречащие ему. Но большинство из таких личностей покидают Кузбасс, соблазнившись большими возможностями Новосибирска, Москвы, Санкт-Петербурга или других мегаполисов.

Немаловажную, хотя и опосредованную роль в развитии студийного движения региона играет КемГУКИ, который обеспечивает любительские и профессиональные коллективы своего и соседних регионов квалифицированными кадрами, растит культурного зрителя (что немаловажно для нашего региона). Университет организует и проводит разномасштабные по статусу научно-практические конференции и театральные фестивали, в которых принимают участие театральные коллективы под руководством выпускников кафедры режиссуры театра и актерского мастерства, работающих не только в Кузбассе, но и в других регионах России, а также в ближнем и дальнем зарубежье. Например, всероссийский театральный фестиваль «Надежда России», проведенный КемГУКИ в январе 2004 года, проходил на всех театральных площадках города Кемерово. В нем участвовало 22 театра, среди которых были как любительские, так и профессиональные коллективы. В задачи фестиваля, кроме популяризации, поддержки и активизации творческой деятельности выпускников и студентов КемГУКИ, повышения престижа народного художественного творчества в регионе, входило также формирование и укрепление творческих связей профессиональных и любительских театральных коллективов Кузбасса, обмен творческим опытом, стимулирование творческой инициативы и становление сценической культуры.

Ежегодно выпускники университета образуют несколько театральных объединений, которые существуют недолго – год или два. Руководство учреждений, подчиняясь социальному заказу, не может ждать два-три года (необходимое время для становления коллектива) и зачастую требует от молодых коллективов не полноценных художественных спектаклей, а практически мгновенного результата в виде номеров и сценок развлекательного характера к праздникам, неважно какого профессионального уровня.

Необходимо указать, что театральный вуз – это своего рода студия, задача которой, не теряя смысла взаимодействия на первоначальном уровне театрального пространства, искать его новые измерения. В театральные школы, училища, высшие учебные заведения начинают внедряться проблемы общего фона театрального пространства современного периода, поскольку в них преподают профессиональные актеры

либо выпускники этих же заведений. Это, в свою очередь, углубляет кризис в системе театрального образования и во всех звеньях театрального искусства.

В процессе данного исследования, во время общения с руководителями профессиональных и любительских театральных формирований Кузбасса (кроме того, автор данной статьи семь лет руководил любительским театром-студией «Лада»), неожиданно нами были выявлены закономерности циклов существования и развития театральных организмов. Не претендуя на исчерпывающие обоснования, поскольку данные закономерности требуют дополнительного исследования, укажем на основные из них.

Период «становления» коллектива происходит в течение четырех–пяти лет, за ним следуют период «расцвета» и активной жизнедеятельности, который длится два–три года. После данного семилетнего цикла начинается период реформации, реструктуризации коллектива, связанный, прежде всего, с изменением творческих установок его руководителей. Данный период «угасания» может продолжаться до трех лет, когда коллектив на внешнем уровне все еще продолжает существовать успешно, но на внутреннем возникают непреодолимые противоречия. Нередко после этого коллектив либо перестает существовать, либо реорганизуется в новый, либо входит в состояние «застоя» и существует формально. В результате мы пришли к общепризнанной цифре жизнедеятельности театрального коллектива – десять лет. Например, мариинский народный театр «Шучики» через десять лет своего существования сменил концепцию своего существования, что отразилось в смене названия коллектива – «Желтое окошко», после чего в жизни театра начался новый этап. Кемеровский театр-студия «Лада» прекратил свое существование после седьмого сезона. Семи- и десятилетний циклы наблюдаемы и на истории театра-студии «Встреча».

Видимо, причины слаборазвитого студийного движения (и не только в Кузбассе) находятся намного глубже вскрытых выше проблем, которые нужно рассматривать всего лишь как следствия современного критического состояния культуры в целом. Социальная, как и любая другая, природа вещей подчиняется единым законам, по которым все ненужное, отжившее становиться атавизмом и отмирает. Для образования различных форм театрального творчества основанием выступает первичный уровень взаимодействия в театральном пространстве, зависящий от истинного смысла творчества. С утратой осознания связи с первичным уровнем взаимодействия данные формы студийного движения рассыпаются.

Список литературы

1. Пави П. Словарь Театра / пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.: ил.
2. Краткая философская энциклопедия. – М.: Прогресс-Энциклопедия, 1994. – 576 с.
3. Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. – Минск: Изд-во В. М. Скакун, 1998. – 896 с.
4. Белый А. Смысл искусства // А. Белый Символизм как миропонимание / сост. Л. А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
5. Арто А. Режиссура и метафизика // Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима. / пер. с франц., комм. С. А. Исаева. – М.: Мартис, 1993. – 192 с.
6. Гулыга А. Русская идея как постсовременная проблема // Гулыга А. Русская идея и ее творцы. – М.: Соратник, 1995. – 310 с.
7. Московский художественный театр / отв. ред. Я. О. Боярский. – М.: МХАТ им.М. Горького, 1938. – 756 с.
8. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1959. – Т. 1. – 622 с.
9. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания // Станиславский К.С. Собр. соч. Т.6. 466 с.
10. Басалаев С. Театр будущего в концепциях русских мыслителей начала XX века как преображение жизни в подлинное бытие // «Религиозность в России: социально-гуманитарные аспекты исследования»: сб. ст. по материалам Всеросс. науч. конф. (г. Кемерово, 24–25 ноября 2003 г.) / Администр. Кемеров. обл.; Кемеров. и Новокуз. епархия РПЦ; КемГУКИ. – Кемерово: Полиграф, 2004. – 423 с.
11. Антарова К. Е. Беседы К. С. Станиславского // Антарова К. А. На одной творческой тропе. – М., 1998. – 352 с.
12. Новицкий П. Творческие директивы Вахтангова // Новицкий П. Современные театральные системы. – М.: Гос. изд-во худ. лит., 1933. – 232 с.
13. Штальбаум Ю. К. Театральное искусство Кузбасса: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. – Кемерово: КемГАКИ, 2000. – 156 с.: ил.

А. И. Бураченко
Кемерово

СЕКЦИЯ КРИТИКИ ПРИ КЕМЕРОВСКОМ ОТДЕЛЕНИИ ВТО (ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА 80-х ГОДОВ): ЭТАП СТАНОВЛЕНИЯ

Театральная критика как социальный институт, как своеобразный соучастник театрального процесса в научной литературе исследована достаточно – даже не нужно приводить список источников по данной проблеме, он широко известен [1]. Особо плодотворный период в изуче-

нии театральной критики очерчен рамками 70–80-х годов прошлого столетия. Но даже и в этот период феномен театральной критики исследуется в основном на примерах отражения в печати деятельности столичных коллективов. Это искажает освещение проблемы критики в структуре театральной деятельности советского периода. Утверждение, что советские государственные органы «стремились “подчинить” себе критическое слово, разрушая тем самым его основы» [2, с. 98], выглядит одномерным, поскольку при этом игнорируется оборотная сторона дела – их участие в становлении периферийного театрального пространства.

Суть предпринятого нами анализа – в изучении феномена нестоличного театра, но не с позиций результатов его функционирования (хотя это и не исключается), не как рассмотрение определенного системного образования, исследование подсистем которого позволяет представить конституциональные особенности объекта, а как выявление связи объекта (в нашем случае – секции критики) с обстоятельствами, которые его породили. Первостепенным становится рассмотрение условий возникновения явления, его актуальность для среды (в нашем случае – для театрального пространства Кузбасса). Поэтому нас в первую очередь интересовала ситуация в сфере театральной критики (далее – критики) в СССР в целом и в Кузбассе в частности. Для этого были изучены материалы центральной периодической печати по проблемам критики, архивные материалы Кемеровского отделения ВТО, в которых проблемы критики в общем виде рассматривались через призму деятельности всех театров региона. За пределами нашего анализа остались рецензии, написанные участниками секции критики при Кемеровском отделении ВТО, являющиеся важными источниками в изучении театральной истории Кузбасса, потому как разбор представителями секции деятельности театров в качественном отношении превосходит критические отзывы предшествующих лет. Отсутствие анализа «печатных» результатов деятельности секции связано с тем, что, с одной стороны, изучение качественного своеобразия периферийных критических отзывов может стать самостоятельным исследованием, с другой – наше исследование ограничено объемом статьи, и разговор о таком сложном явлении, как местная печать, предполагает более широкое рассмотрение в историческом плане, а не такое локальное (временное), как в представленной работе . В статье также не отражены результаты интервьюирования представителей критического корпуса Кузбасса, проведенного автором в мае 2005 года, – непосредственных участников деятельности секции критики: И. Бейлина, Г. Жерновой, В. Геращенко, Л. Ходанен, Н. Бровиковой, И. Ляхова. Их взгляд на ситуацию возникновения и функционирование секции помог в

уточнении многих фактов и в дальнейшем может стать ценным подспорьем для изучения критики Кемеровской области. Наша главная задача – рассмотреть обстоятельства возникновения секции критики при Кемеровском отделении ВТО в начале 80-х годов XX века.

Деятельность секции критики, представители которой до сих пор воспринимаются как своеобразные «старейшины» критического цеха Кемеровской области, создавшие традицию объективного профессионального освещения театральной деятельности в местной печати [См.: 3], стала важной для театрального пространства Кузбасса последней четверти XX века. Для дальнейших размышлений необходимо восстановить ситуацию, которая сложилась в период 1970-х – 1980-х годов и в периферийной театральной критике, и в театральной среде Кузбасса. К тому времени театральное искусство региона имело уже более чем сорокалетний возраст, что в определенной степени свидетельствует о зрелости театрального пространства Кузбасса. У каждого театра сложились традиция, опыт, которые требовали углубленного изучения и разработки стратегии дальнейшего творческого развития. Поэтому можно утверждать, что возникшая секция критики стала своего рода показателем солидности театральной сферы Кузбасса, значимости театральной жизни в системе художественной культуры региона.

Можно обозначить три основные предпосылки возникновения секции критики в Кузбассе в 80-е годы. Явной причиной усиленного внимания к критическому корпусу в театре стали постановления государственных органов того времени [См.: 4]. Как известно, в январе 1972 года, с обнародованием постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», началось активное обсуждение проблем критики, в том числе и театральной. По мнению современного исследователя отношений государства и театра Е. Кузнецовой, «в целом, это постановление повторило основные требования в отношении к театральной критике, высказываемые ранее». Также ею подчеркивается, что согласно этому постановлению критикам «предлагалось не выходить за рамки официально установленной трактовки драматических произведений» [2, с. 98]. Стоит отметить некоторую предвзятость цитируемого автора в оценке постановления. Этот же автор, резюмируя свое исследование о советской государственной политике в области театральной критики, заявляет и нечто другое: «Критическая мысль не только отражала ход развития художественного творчества, но и формировала зрительский интерес, его восприятие сценического произведения, его приоритеты и вкусы в этом виде искусства. Кроме того, отзывы критиков, зафиксированные на бумаге, представляли собой летопись культурной жизни страны, ее историю» [2 с. 98].

Если мы будем рассматривать театральную жизнь, которая проходила в соответствии с установленными государством правилами (как ни парадоксально это звучит, но кто платит деньги, тот и заказывает музыку), то своевременность данного постановления (с позиции руководящих органов) не вызывает сомнений. Как известно, период, в который вступила общественная, а следовательно, и театральная жизнь, определяется как застойный (своеобразный «промежуток» в художественной жизни по меткому, задолго до того сказанному слову Ю. Тынянова). Связь состояния театральной критики с новыми веяниями жизни была точно подмечена на V пленуме ВТО (1986) Ю. Лукиным, партийным теоретиком в области художественной культуры: «Не отражает ли критика известное неблагополучие в творческих коллективах, в художественных советах и в творческих союзах? Будем откровенны: разве комплиментарность, художественная невзыскательность и многие подобные негативные явления, в которых справедливо упрекают критику, не проявляются в работе отделений ВТО, в художественных советах и творческих коллективах? Ведь порой именно здесь начинается уступчивость, нетребовательность, которые обнажены наиболее откровенно в театральной и художественной критике в целом» [Цит. по: 5, с. 9]. Поэтому меры, которые предпринимались государством для преодоления сложившейся ситуации в художественной культуре, выковывание ее в соответствие с общей партийно-государственной линией, привели к непредсказуемым результатам. С одной стороны, эти меры, несомненно, были реакцией на бурный период «оттепели» (на чем и настаивает Е. Кузнецова), с другой – они стали своеобразным началом процесса самосознания критикой своего статуса в театральной сфере. Напрашивается предположение, что историю театра этого периода можно будет написать во многом благодаря дискуссиям о театральной критике, которые развернулись тогда на страницах печати.

В основе постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» от 1972 года лежала традиционно советская идея о роли критической мысли не только в системе функционирования художественной культуры, но и всей общественно-политической системы в целом. Как свидетельствует статья теоретико-политического журнала «Коммунист», которую можно и нужно рассматривать как своеобразный итог политики ЦК КПСС в области критики в 70–80-е гг., «в условиях зрелого социализма с присущим ему интенсивным развитием духовной культуры на литературно-художественную критику возлагается задача огромной идеологической, профессиональной значимости. Как никогда прежде, она призвана активно и целенаправленно воздействовать на идейно-эстетическое развитие, последовательно и убеждено проводить линию партии,

бороться за высокий художественный уровень искусства, его верную идейную и политическую направленность» [6, с. 44]. Для управленцев того периода идеалом критики была марксистско-ленинская критика, которая «призвана выступать *полпредом партии* в художественной культуре развитого социалистического общества (выделено нами. – А. И.)» [6, с. 44–45]. Если применительно к столичной жизни в данных административных посылках можно рассмотреть пафос подчинения творческого корпуса идеологическому диктату, то на уровне периферийных театров следует зафиксировать благотворность данных управленческих решений. Особо показательно это положение проявляется в структуре театральной жизни Кузбасса. Можно сказать, что театры Кемеровской области генетически являются истинно советскими: они возникли как следствие политики советского «режима», поэтому здесь всегда была естественной зависимость жизни (и не только художественной) от решений партии и правительства.

В 80-е годы споры о критике затрагивали вопросы как статуса критиков, так и связи критики с театрами и зрителями. К примеру, еще в 1983 году (то есть до начала либерализации общественно-политической жизни страны и изменения направленности театральной критики, выразившихся в переходе от размышлений о театральном процессе до концентрации на своих внутренних проблемах) М. Швыдкой, участник заседаний президиумов Художественного совета по драматическому искусству Министерства культуры СССР и совещаний Совета критики ВТО, высказал горькое сожаление о том, что «на сегодняшний день профессия театрального критика является вымирающей» [7, с. 85]. С одной стороны, театральный критик, по мысли автора, не имеет «сколько-нибудь определенного социального статуса. Мы, занимающиеся театральной критикой люди, делаем это в свободное от работы время» [7, с. 85]. С другой стороны, «критик, который должен писать «правду, и еще раз правду, и ничего кроме правды», оказывается в весьма сложном положении перед лицом театров, учреждений государственных и авторитетных, в которых работают не просто уважаемые, но и любимые народом и сверхпопулярные, что очень важно при выяснении всяческих – и прежде всего творческих – отношений, люди. <…> Критик… по существу, организационно беззащитен» [7 с. 85]. Если при заявленной на июньском Пленуме ЦК КПСС (1983) «необходимости анализировать все явления художественной культуры» [7, с. 86] все же попытаться выполнить это задание, то получится, что критик должен быть погружен в гущу событий культурной жизни, что не представлялось автору заметок возможным. Поэтому решение проблемы защиты критиков автор видел в том,

чтобы скоординировать действия «всех учреждений, занимающихся анализом театральной практики, всех органов печати» [7, с. 86].

Другой ракурс проблем критической деятельности того периода отмечал В. Дмитриевский. В аналитической статье, помещенной в том же журнале, что и выступление М. Швыдкого, он заявил, что «критика мало знакома зрителю, и кредит доверия к ней невысок. В основном зритель видит в критике лишь рекламно-информационную функцию, причем нередко критические оценки воспринимаются им с противоположным знаком. Да и эта функция нынешней критикой выполняется не слишком оперативно. Критику читают мало, знают плохо, к ее оценкам относятся недоверчиво» [8, с. 89]. В. Дмитриевский обращает внимание на бурно развивающегося соперника театра – телевидение, которое берет на себя и часть функций театральной критики: в силу доступности ТВ может предложить зрителям весь спектр информационных услуг, позволяющий театралам быть в курсе театральных событий. Решение проблем критики, считает автор цитируемой статьи, зависит от учета критиками зрителя, ориентации на его потребности, поэтому «самый совершенный анализ спектакля, деятельность сценического коллектива приобретает особую социальную актуальность, когда этот анализ поставлен в контекст взаимоотношений театра и публики, успеха или неуспеха у зрителя» [8, с. 94]. Вообще, в любой рецензии этого периода стало естественным говорить об особенностях рецензентской работы, поэтому весь спектр проблем, который поднимался в печати, невозможно в полном объеме проанализировать в данной статье, это может стать предметом отдельного разговора.

Таким образом, обобщая проблемы, выявленные в результате анализа состояния критики исследуемого периода, в котором она находилась после принятия ряда постановлений партийных и советских органов, можно сделать вывод, что этот период стал переломным для театральной критики – сменились ее приоритеты. Результаты управленческих решений в области театральной критики были более чем революционны. Поначалу возник неподдельный научный интерес к критике как явлению театральной культуры, а затем, в период переоценки советских (тоталитарных) идеалов, критика стала совершенно иной – она, столкнувшись с явлениями гласности и коммерциализации, потеряла свой «обслуживающий» статус. Критики поначалу «погрязли» в выяснении внутрицеховых отношений, перестали заниматься исполнением своих прямых обязанностей (отражать театральный процесс), но, в конечном счете, «смутное» время изменило критику, были сформированы новые принципы критической деятельности. Критика как часть театроведения стала

мыслиться в меньшей степени публицистичной, журналистской, т. е. обращенной к зрителю, и в большей степени наукоемкой, связанной с поиском места того или иного театрального явления в общем культурном контексте [См.: 9].

Отметим также, что процесс реорганизации института критики отразился и на проявившемся внимании к проблемам местной печати – они также активно обсуждались в столичной прессе. Правда, впервые серьезный интерес к периферийной критике был вызван предшествовавшим постановлению «О литературно-художественной критике» выступлением Л. И. Брежнева на XXIV съезде КПСС (1971). Как отмечает статья в центральном журнале, открывающая рубрику по проблемам местной печати, «сегодня можно говорить о серьезных недостатках в таком важном деле, как отражение периодической прессой жизни и работы театров» [10, с. 39]. В редакционной статье отмечаются основные проблемы местной критики, а также представлен первичный анализ сложившейся ситуации. Нерегулярность освещения театральной жизни, некачественный обзор сведений о текущем репертуаре и премьерах, особый пиетет к театрам (о провалах умалчивают и др.) связаны с главной проблемой: «…редакции… не воспитывают… постоянных кадров театральных рецензентов, не собирают вокруг редакции людей «с пером», образованных и любящих театр» [10, с. 40]. Прокомментировать этот «диагноз» можно цитатой 1986 года: «Еще совсем недавно, когда речь заходила о той или иной театральной проблеме, ощущалась определенная отстраненность говорящего от самой проблемы, своеобразная позиция ожидания. Считалось достаточным лишь обозначить проблему да указать, кто ее должен решать» [5, с. 9]. Заявленная проблема, получается, была переложена на плечи местных органов печати. Здесь следует сказать о специфике деятельности театрального рецензента в местной печати. Как правило, заведующий отделом культуры в газете, в обязанности которого входит и отслеживание театральной жизни, по роду своей деятельности должен был оперативно реагировать на все события культурной жизни области, поэтому скрупулезного анализа театральной жизни не могло быть, анализировались в основном премьеры. А если учесть своеобразие условий, в которых протекает деятельность периферийных рецензентов (отсутствие театроведов, например), то и после принятия решений на государственном уровне коренных изменений на местах не последовало.

Анализ статуса театрального критика в советской провинции представлен в статье «Семь проблем» журнала «Театральная жизнь» (№ 18 за 1986 г.). Авторы статьи старались «выявить наиболее типичные и конфликтные» проблемы [11, с. 9], а также способы их решения. Если попы-

таться разобраться в обнаруженных Л. Лебединой и А. Свободиным трудностях местной критики, то получится, что основные проблемы связаны с отсутствием условий для критической деятельности и невозможностью для местного критика осознать культурную ситуацию, в которой пребывает театр. Первой существенной проблемой организации нестоличной критики (которую, вообще-то, надо принять как данность) считалось отсутствие на местах специалистов-театроведов, поэтому «театральные критики приходят из преподавателей гуманитарных вузов… из учителей, из журналистов, так сказать, широкого профиля», для которых «театральная критика – “хобби", увлечение, приложение к другой профессии» [11, с. 8]. Решение второй проблемы – отсутствие постоянного освещения жизни театров – представлялось авторам статьи в следующем: «В штат редакций газет надо ввести должность … критика, то есть узаконить профессию, ее независимость и вместе с тем государственную необходимость» [11, с. 8]. В свою очередь, учет культурной ситуации имеет две стороны: субъективную, выступающую залогом успешности деятельности критика, и объективную, от критика не зависящую и прямо-таки ему мешающую. Первая связана с тем, что в то время произошло увеличение количества адресатов, на которые направлено внимание критика: «В идеале он работает не в два адресата (театр и зритель), но в три! Третий – многочисленные работники культуры и… просто читатели и при этом необязательные зрители» [11, с. 8]. Также в условиях повсеместно распространенной нестабильности режиссерского корпуса анализ творческой деятельности театров является затруднительным, поэтому критикам важно помочь театру в формировании творческого лица. В этой ситуации особо важно не бояться высказать «на страницах газеты правду об уровне зрителя, проанализировать «культурные потоки» города» [11, с. 8], или, другими словами, обратиться к самосознанию зрителя. Это в сложившейся кризисной ситуации может послужить на пользу театрам. Объективный уровень деятельности критика связан со складывающимися отношениями критика с местным управлением культуры, потому как «инстанции, руководящие театром, не находятся на необходимом уровне компетентности» [11, с. 8]. Затрагивается исследователями и мешающее порой обстоятельство непродуктивной деятельности выездных критиков. Побывав раз в театре, столичный критик своей оценкой, не учитывающей культурную ситуацию, может подорвать авторитет и художественного управления театром, и местного критика. Вообще, авторы статьи в заключение выдвигают девиз, декларирующий идеальные условия деятельности критика: «Здоровая конфликтность – вот норма отношений театра и критики» [11, с. 8].

Надо также сказать, что процесс обретения периферийным театром статуса регионального, который в 80-е активизировался, во многом был связан с тем, что деятельность нестоличной театральной критики стала предметом разговора не только в столичной печати, но и заботой ВТО, которое приняло ряд мер: был создан Совет по критике, организованы постоянные лаборатории для критиков на местах, проведены конференции по данной проблеме и др. И, заканчивая анализ по проблемам взаимоотношения государства и критики, стоит отметить, что «командно-административная» политика центра (что мы подтвердим фактами ниже) не стала главным условием возникновения секции критики при Кемеровском отделении ВТО, но создала почву, на которой секция критики на периферии могла возникнуть в 80-е годы.

Второй предпосылкой создания кемеровской секции критики была насущная потребность местных театров иметь объективную, профессиональную оценку своей творческой деятельности. Немаловажным фактором заинтересованности в появлении местной критики стало то, что в этот период снизилась зрительская активность в регионах РСФСР. Так, на одном из заседаний Правления Кемеровского отделения ВТО (1980) поднимался вопрос по зрителю: «Намечается явный спад посещаемости. Вроде бы все хорошо, все работают с отдачей, а зрителя нет» [12, л. 24]. Корень этой проблемы в Кузбассе виделся в слабом освещении деятельности театров в печати.

В прениях по отчетному докладу Правления ВТО на XII областной отчетно-выборной конференции отделения ВТО (состоявшейся в феврале 1971 г., то есть еще до постановления «О литературно-художественной критике») хормейстер театра оперетты И. Юркевич отмечала, что рецензии как своеобразная реклама деятельности театра появляются слишком поздно, деятельность рецензентов не отличается мобильностью (оценивается лишь премьерный спектакль, но не рассматривается жизнь спектакля в текущем репертуаре), рецензии часто полны фактических неточностей [См.: 13, л. 6–7]. Там же заслуженный деятель РСФСР, главный режиссер Театра оперетты Кузбасса Т. Д. Гогава сказала, что рецензенты «статьи пишут не о театре, а про театры» [13, л. 28], то есть ими не анализируются объективные особенности творческого процесса, а представляется пропущенное через закулисную жизнь восприятие спектакля. Конечно, ставить диагноз болезни областной критики не следует сразу, та же Т. Гогава отмечает, что Э. Суворова, заведующая отделом культуры областной газеты «Кузбасс», «очень правильно критикует, находит ошибки» [13, л. 28]. Поэтому не случайно в 1971 году Э. Суворова была назначена руководителем организованной при Кемеровском отделении ВТО секции критики [См.: 14]. Правда, результатов деятельности этой

секции в архивных материалах не обнаружено. Это заставляет высказать предположение, что секция была недейственной. Проблема рецензирования поднималась и позднее. На XIII отчетно-выборной конференции Кемеровского отделения ВТО И. Юркевич и главного художника театра оперетты З. Лейзерука поддержал старший консультант Центрального ВТО И. Гладких, который констатировал, что «областная газета не блещет театральными критическими рецензиями», и, проанализировав одну из рецензий, написанную «литературно», отметил, что «такая рецензия ничего для театра не дает» [15, л. 32].

Предпринималась также повторная попытка организации секции критики, правда, уже на других основаниях, исходя, конечно, из внутренних потребностей театров, но «прикрытая» распоряжением свыше. К примеру, в плане работы на 1976 год говорилось следующее: «Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» ставит конкретные задачи повышения роли и значения театральной критики, способствующей развитию театрального искусства. Исходя из этого, при отделении необходимо создать секцию критики» [16, л. 5]. Тогда руководителем был назначен Ю. Мищенко, директор Кемеровского театра кукол, который к тому же имел и театроведческое образование. При обсуждении планов деятельности ВТО на 1977 год он предложил свое видение решения проблемы: «Деятельность этой секции должна опираться на актив любителей театра, театральную общественность. Работа секции может быть разнообразной. Она должна активно участвовать в проведении всех смотров, конкурсов, в обсуждении спектаклей, должна иметь тесную связь с самодеятельными коллективами, помогать молодежи готовить самостоятельные работы. Работа должна быть постоянной» [17]. Такой запал, однако, не реализовался в полную силу. Планы же, предложенные секцией критики [См.: 18; 19], отвечали всем требованиям продуктивной деятельности; предусматривалась оптимизация деятельности газет. По этому поводу совместно с областным управлением культуры, Кемеровским отделением ВТО, Союзом журналистов, редакцией областной газеты «Кузбасс» были запланированы семинар театральных рецензентов и заседание «За круглым столом». Предполагалось освещение всех примечательных событий в театральной жизни Кузбасса: намечены публикации обзоров деятельности профессиональных и самодеятельных коллективов, портретов победителей внутрикузбасских конкурсов и пр., но реальных результатов не оказалось. В 1978 году представитель ВТО Н. Изотова отметила неудовлетворительную работу всех секций за 1977 год: «Практически ни одна секция не работала так, как должна бы работать. Надо более оперативно откликаться на все новое, быть активнее» [20, л. 89]. Б. Соловьев, главный режиссер областного драмати-

ческого театра, заявил, что в городе плохо с критикой, и внес предложение, чтобы приезжие, т. е. столичные, критики писали в местной печати. Также И. Юркевич предложила приезжим критикам «учить писать критические статьи. Пусть у критиков будет задание – встречаться с нашими критиками и учить их» [20, л. 90].

Последствием этого разговора о местной критике стало назначение режиссера Кемеровского театра кукол В. С. Нагавицена ответственным за секцию критики. Он внес ряд существенных предложений по оптимизации деятельности секции: «Привлекать в нашу секцию компетентных в театре людей, наверняка и среди актеров найдутся люди пишущие. И еще одно важное условие: надо, чтобы для нашей секции был доступ на худсоветы»; «участники нашей секции должны собираться на обсуждение своих вопросов не реже одного раза в месяц» [21, л. 100]. Но деятельность секции не получила широкого резонанса: в отчетах за 1979 появилось лишь упоминание о том, что «прошло заседание секции критики, к работе в которой привлечены и представители молодежной секции» [22, л. 6]. Причин непродуктивности секции критики этого периода много, и главная, по нашему мнению, заключена в том, что секция организовывалась «изнутри», т. е. силами творческих работников театров, что влияло и на отношение коллег к секции, и (в связи с большой загруженностью по основному месту деятельности ответственных за секцию критики) на качество результата – невозможно было полностью отдаться этой непростой работе.

Надо отметить еще один момент, который обнаруживал неподдельную потребность театров в «стороннем» анализе их творческой деятельности. Помимо желания усилить помощь театрам через печать, членами ВТО также выдвигался тезис о взаимопомощи между театрами. Например, при обсуждении планов на 1980 год на заседании Правления ВТО состоялся такой разговор:

Е. М. Лугов: Мы много говорили, что надо ходить на сдачи друг к другу, потом собраться и поговорить о спектакле. Я не знаю, как в драме, но нам такие встречи были бы полезны. Вот сейчас у нас выходит спектакль «Товарищ Любовь». Работа большая, сложная, необычная для нас. И хорошо бы было, если бы режиссеры, актеры из театра драмы посмотрели эту работу, а потом нам сказали, что получилось, а что не получилось у нас.

Е. С. Шокин: Тут разговор разный может быть: официальный, дружеский, за чашкой чая. У нас может быть сложно с этим вопросом, потому что боимся обидеть друг друга, сказать не так.

Е. М. Лугов: Если это будет говориться по-дружески, я думаю, что люди будут только благодарны, со стороны-то всегда виднее.

И. Г. Юркевич: Меня вот, например, беспокоит, что «Любовь Яровая» чуть ли не первый спектакль для нашего главного вообще и в нашем театре его первый спектакль. В Москве шел этот спектакль и в Одессе. Как бы наш не был просто повторением этих спектаклей.

В. С. Нагавицен: Надо собраться, посмотреть и режиссерам высказаться.

Т. Е. Кораблева: Но, по-моему, присутствие наше на сдачах спектаклей просто не реально. Сдачи бывают, как правило, в репетиционный период, мы ведь это время заняты. Мне кажется, надо организовывать в сезон по одному просмотру в каждом театре, на усмотрение администрации театров.

В. С. Нагавицен: Да просто, может быть, это будет встреча за круглым столом с постановочной группой.

Е. С. Шокин: Мне тоже кажется, что такие встречи могут приносить пользу, если они будут носить дружеский, доброжелательный характер и если создатели спектаклей будут в этом заинтересованы [23].

Таким образом, с момента принятия постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» до начала 1980-х годов изменений в театрально-критической сфере Кемеровской области не наблюдалось. Следовательно, как политика правительства не явилась главным фактором продуктивной деятельности секции критики, так и потребность самих театров в объективной картине их деятельности не получила своего удовлетворения, не стала ведущей предпосылкой для создания сообщества критиков.

Важным моментом в формировании секции критики в начале 80-х годов стали выборы председателем Правления Кемеровского отделения ВТО Валентины Алексеевны Литвиновой. Она после своего избрания на первом же заседании Правления (май 1980 г.) заявила: «Нужно создать секцию критики. Это важно» [24, л. 28]. И уже при обсуждении планов работы ВТО на 1981 год в качестве претендента на должность руководителя секции был назван Игорь Яковлевич Бейлин, кандидат философских наук, старший преподаватель Кемеровского государственного университета. Его творческо-административная активность и стала, по нашему мнению, третьей искомой предпосылкой создания секции критики при Кемеровском отделении ВТО. Уже через три месяца на заседании Правления рассматривались план работы и устав секции критики, которые были утверждены, при этом членам Правления предписывалось «уделить как можно больше внимания этой секции, оказывать всемерную поддержку в ее работе» [25, л. 50].

Необходимо было в первую очередь рассмотреть устав и план, предложенный И. Бейлиным. Сам факт возникновения устава секции,

который не считается обязательным для существования секции при отделении ВТО, говорил о серьезности намерений ее руководителя. В нем фиксировались организационные, творческие вопросы существования секции [25, л. 57–59]. Секция критики, руководствуясь Уставом ВТО и согласуя свои действия с Правлением Кемеровского отделения ВТО, «является общественной творческой организацией, объединяющей театроведов, музыковедов, литературоведов, философов, журналистов, завлитов театров Кемеровской области в целях всемерного содействия развитию театрального искусства Кузбасса» [25, л. 57]. Взяв за основу лозунг пропаганды театрального искусства, развития эстетических потребностей зрителей, секция намерена была способствовать «повышению квалификации людей, пишущих о театре», содействовать «появлению качественных публикаций на театральные темы», стремиться к «расширению и укреплению связей с театральными коллективами области» [25, л. 57]. Для достижения этих целей секция предполагала: изучение работы театров Кузбасса, наблюдение за развитием театрального процесса в области, регулярное обсуждение спектаклей театров; организацию конференций, дискуссий, семинаров по проблемам развития театра и театральной критики; создание условий для обмена опытом с театроведами РСФСР, в первую очередь с критиками Сибири; организацию творческих командировок для ознакомления с работой театров в других городах республики; оказание помощи народным и театральным самодеятельным коллективам Кузбасса; учреждение школы молодого критика для обучения заинтересованной молодежи основам театроведения [См.: 25, л. 57–58]. Также проговаривались права и обязанности членов секции, порядок их приема и исключения, организационное построение секции.

В плане секции на сезон 1981/82 года значились следующие мероприятия: теоретические – проведение расширенного заседания секции с участием московского критика, режиссуры и ведущих актеров Театра оперетты «Какой должна быть оперетта сегодня?» (ноябрь), научно-теоретического семинара совместно с Кемеровским государственным университетом и ГИТИСом «Язык современного театра» (февраль 1982 г.); практические – выездное заседание в Новокузнецкий драмтеатр (март), обсуждение творчества актера облдрамтеатра Е. Шокина (декабрь), обсуждение спектаклей театров с участием постановочной труппы (один спектакль – в драме, один – в оперетте), проведение конференции по итогам смотра молодежи (апрель 1982 г.), заседания совместно с Правлением ВТО «Идейно-художественный уровень репертуара драматических театров Кузбасса (по итогам сезона)» (май); текущие – проведение совместно с управлением культуры, Кемеровским отделением ВТО,

Союзом журналистов, обкомом профсоюзных работников культуры конкурса на лучшую рецензию года (сезон 1981/82 г.), участие в процессе подготовки спектакля (лекции, рабочие обсуждения репетиций), обсуждение спектаклей самодеятельных коллективов, подготовка циклов лекций по проблемам театрального искусства, участие в различных мероприятиях ВТО и организация школы молодого критика. При этом по отдельному плану предполагалась работа подсекции музыкальной критики [См.: 25, л. 56].

В творческом отчете Кемеровского отделения ВТО за I полугодие уже было отмечено, что на секции критики «состоялось 4 заседания, на которых был избран председатель секции, бюро в составе шести человек. На этих заседаниях были обсуждены следующие вопросы: «Репертуар облдрамтеатра и его освещение в местной прессе», «Взаимоотношения театра и критики (встреча с режиссурой облдрамтеатра)», «Организация музыкальной подсекции», «Обсуждение плана работы на сезон 1981–1982 г.». Установлены связи с редакциями газет, радио, телевидения. В работе секции принимают участие их представители. Опубликованы первые материалы членов секции» [26, л. 8]. Члены секции принимали участие в театральных неделях (например, «Театр и дети»), включались в состав жюри смотров и конкурсов (к примеру, смотр-конкурс, посвященный 60-летию образования СССР). И. Бейлин был введен в состав художественного совета Кемеровского областного театра драмы.

Сам И. Бейлин озвучивает принципиальное убеждение, которым руководствуется секция критики при разборе деятельности театров: «… Более активное освещение работы театров с позиций доброжелательной мудрости» [27, л. 44]. Такое отношение к исполнению своих обязанностей руководитель секции противопоставлял сложившимся в предшествующие годы административным формам отношений критики и театра. Так, по мнению И. Бейлина, раньше «если театру казалось, что его обидели, следовало обращение в обком, и всякая критика на этом кончалась. Это не могло принести пользу ни театру, ни критике. Многие люди, занимавшиеся театром, просто отошли от этого» [27, л. 44–45]. В нынешней ситуации, продолжает глава секции, «не должно быть критической дубинки, произвола, но быть необъективным, подлаживаться под чье-то мнение критик не должен. И обид здесь не должно быть. Наоборот, мы должны ощущать творческую поддержку, необходимость нашей работы для театра» [27, л. 45]. Также И. Бейлин обращал внимание на то, что требуется терпение театров к первым опытам секции: отсутствие традиции существования такой общественной организации в области предполагает и совершение некоторых ошибок в первых шагах деятельности секции, особенно печатной. Тогда уже одной из проблем секции явился

нетипичный для печати уровень рецензий: они не были адресованы обыкновенному зрителю, читателю газеты – потенциальным адресатом секции оказался преимущественно театр. В. Тюпа, представитель секции, констатировал, что он «не умеет писать очень популярно …а редакция отказывается от таких рецензий», поэтому написанные рецензии, по его предложению, можно просто передавать в театр, что может принести пользу театрам [См.: 27, л. 46]. Таким образом, исходная позиция секции критики базировалось на доброжелательности к театру. С такой позицией согласились и представители Музыкального театра (Г. Пеньков) и работники областного драматического театра им. А. В. Луначарского (В. Гришко, В. Мирошниченко).

Отличительной особенностью рассмотрения репертуарной политики театров секцией критики стало следование следующим принципам:

- раскрытие стилистики пьесы – к примеру, попадание в жанр: мелодрама «Дикарь» А. Касоны в облдрамтеатре не совсем удалась, т. к. «проявилась техническая неоснащенность актеров», их неготовность к работе в таком жанре [27, л. 42], эта же причина повлияла на неполноту успеха шекспировского «Отелло» того же театра – «актеров надо готовить к трагедийному спектаклю» [27, л. 43];
- актуальность спектакля – насколько спектакль пользуется популярностью у зрителя: спектакль «Наедине со всеми» по А. Гельману в областном драмтеатре «ставит острые нравственные, социальные проблемы. Актеры работают с большой самоотдачей», хотя спектакль и «не нашел своего зрителя» [27, л. 42];
- выявление смысловой сути спектакля: например, удачная постановка в Кемеровском драмтеатре «Татуированной розы» Т. Уильямса);
- качественная сторона спектакля: по поводу Музыкального театра было сказано, что складывается «такое впечатление, что спектакли делаются второпях, выпускаются незаконченными» [27, л. 43–44], в Новокузнецком драмтеатре так же обстояло и с детскими спектаклями;
- качество драматургии – соответствие выбранной пьесы современной театральной ситуации: по поводу «Правды памяти» (Новокузнецкий драмтеатр) И. Бейлин сказал, что «не может такая драматургия удовлетворить», т. к. «происходит дискредитация важной общественно-политической тематики… спекуляция на теме» [27, л. 44];
- режиссерская и актерская состоятельность.

Но не только этим исчерпывалась деятельность секции. На Правлении ВТО при подведении итогов театрального сезона 1981/82 года секцией критики был сделан устный анализ репертуара кузбасских театров, выявлены основные проблемы секции критики в отношениях с

театрами. Архивные документы скупо передают мысль членов секции по поводу репертуарного своеобразия театров, но, тем не менее, можно определить позицию критиков в оценке афиши театров Кузбасса того времени.

Например, в облдрамтеатре появление нового главного режиссера, обилие очередных режиссеров не позволяет выявить репертуарную тенденцию театра. Музыкальный театр в силу специфики деятельности требовал, по мнению представителей секции, серьезной критики, потому как «о развитии театра можно говорить, когда в его репертуаре – спектакли с серьезной музыкальной драматургией» [27, л. 43]. Прокопьевский театр «живет трудно», однако в его работе «заслуживает уважения и всяческой поддержки стремление к хорошей литературе», театр «не идет на поводу дурных вкусов публики» [27, л. 44].

Подобный анализ проводился и в связи с тематическим соответствием репертуара общесоюзной тенденции, наличием в афише спектаклей по классическим пьесам и их эксплуатацией [См.: 28]. На том заседании была дана оценка воплощения классики на сцене кузбасских театров – постановка пьесы М. Горького «На дне», по мнению И. Бейлина, представлялась «принципиальной удачей коллектива, интереснейшим спектаклем за последние несколько лет. По проникновению в материал, по режиссерскому решению, по актерским работам» [28, л. 29–30]. Однако после премьеры спектакля управление культуры приняло решение о его снятии, а главный режиссер В. Гришко был отстранен от должности. Секция критики высказала свое несогласие с принятым решением, и, может быть, благодаря такому заступничеству спектакль еще какое-то время оставался в репертуаре.

Такие совместные обсуждения стали обычными для секции критики и Правления ВТО. Также на этом заседании Правления зашел разговор об освещении деятельности театров в печати. Если для критического анализа драматических театров области важны организационные моменты (обеспечение условий присутствия критика в театре, открытость театров для критического анализа представителями секции), то для анализа музыкального спектакля критику надо было иметь соответствующее образование, что сделать нелегко, вследствие чего была налицо беспомощность членов секции в вопросах анализа специфики музыкального зрелища.

На одном из заседаний Правления Кемеровского отделения ВТО секцией критики был представлен анализ отражения гастрольной деятельности театров в прессе принимающей стороны. Рассмотрение данной проблемы в нашей статье мы представляем и потому, что представители секции изучали такую совершенно нетронутую исследователями театральной критики область, и потому, что в этом обзоре проявилась

позиция секции по отношению к критике на периферии. Общие выводы по гастрольной прессе был следующие: «Реклама есть на спектакли, но все порой заканчивается пересказом сюжета, и поэтому сразу видно, что рецензент непрофессионален, иногда нет никакой попытки анализа» (М. Н. Дарвин); «Что мы ждем от рецензии? Во-первых, как изменить художественный процесс театра? Мысли были, но не очень глубокие. Во вторых, как рецензия действует на зрителя. И в этом вопросе авторы не блеснули. В-третьих, мастерство критического анализа. Его нет в рецензиях вообще» (Н. Г. Яшина) [29, л. 55].

Эти выводы вызвали у руководителя секции И. Бейлина ряд предложений: «Может ли быть критик на периферии? Нет. Нужна постоянная работа для тех ребят, которые пишут. В Москве есть люди, которые постоянно этим занимаются, здесь этих людей нет, поэтому в рецензиях – картина стихийности налицо» [29, л. 54–55]. В общем, театр не заботится о гастрольной прессе, «директора – невежды в смысле критики», «они не могут найти правильно даже места в зале для критиков» [29, л. 55], завлит же «должен заниматься рецензированием, т. е. не только писать, но и привлекать людей, которые могут писать» [29, л. 55]. Если говорить современным языком, то идеалом PR-деятельности в вопросе организации гастрольной прессы является Малый театр, бывший в Кузбассе на гастролях и организовавший прессу по такому сценарию: нужно «ехать администратору и организовывать заранее прессу в том городе, где будут проходить гастроли, читать там прессу, знакомиться с местными критиками. Мы должны внушить им, что их мнение (пусть субъективное и негативное) нам важно» [29, л. 55].Так, был предложен вариант эффективной выездной деятельности театров.

Таким образом, возникновение секции критики в Кузбассе, при всей значимости политики государственных органов и потребности самих театров в объективной оценке, связано напрямую с личностью и деятельностью И. Я. Бейлина, сумевшего объединить силы компетентных в области театра людей. В конце 1984 года И. Бейлин покинул Кемеровскую область, и деятельность секции уже не была столь насыщенной. Ее возглавила преподаватель Кемеровского государственного института культуры (ныне Кемеровский государственный университет культуры и искусств), кандидат искусствоведения Г. А. Жерновая, работавшая руководителем секции с 1984-го по 1997 гг. Однако это уже другая страница истории секции театральных критиков в Кузбассе. К тому же изменилась и общая ситуация в стране. В СССР уже начинались процессы либерализации и материальной, и духовной сферы, изменялся сам статус театра в системе художественной культуры.

Список литературы и примечания

1. Список авторов, чьи фундаментальные работы по проблемам функционирования критики значимы, огромен. В нашей статье следует ограничиться упоминанием фамилий авторов, глубоко исследовавших данную проблему (В. Дмитриевский, Н. Гаранина, В. Липская, А. Соколянский и др.), коллективной монографии «Очерки истории русской театральной критики» (под ред. А. Альтшуллера); а также бесчисленного количества статей критиков, обобщающих свой опыт в журналах «Театр», «Театральная жизнь», «Современная драматургия», «Петербургский театральный журнал».
2. Кузнецова Е. И. Государство и театр: экономика, организация, творчество: Середина 1960-х–начало 1980-х годов / Рос. терминологическое общество РоссТерм. – М.: Тровант, 2000. – 154 с.
3. Например, высказывание директора Кемеровского областного драматического театра Ю. Штальбаума об участниках секции: Прокопова Н. Л. Театральный процесс Кузбасса: векторы развития // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Сб. науч. тр. / Редкол.: Г. А. Жерновая (отв. ред.) и др. – Кемерово: КемГУКИ, 2004. – Вып. 3: Театральное пространство Сибири. – С. 70.
4. Здесь нужно указать ряд появившихся в тот период государственных документов, которые в той или иной мере касались деятельности театральной критики: «О литературно-художественной критике» (январь 1972), «О работе с творческой молодежью» (октябрь 1976), «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» (апрель 1979), «О состоянии и мерах по дальнейшему развитию театрального искусства в РСФСР» (март 1981), «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства» (июль 1982), «О работе партийной организации Белорусского государственного академического театра имени Янки Купалы» (февраль 1983), постановление июньского Пленума ЦК КПСС (1983).
5. Белкин А. Время требует // Театральная жизнь. – 1986. – № 7.
6. Высокая ответственность критики // Коммунист. – 1983. – № 18. – С. 43–51.
7. Швыдкой М. Что позволено Юпитеру? Заметки о театральной критике // Театр. – 1984. – № 4. – С. 81–87.
8. Дмитриевский В. Критика и зритель // Театр. – 1984. – № 4. – С. 88–94.
9. Песочинский Н. Критика и критика: две большие разницы // Петербургский театральный журнал. – 2001. – № 23.
10. От редакции // Театр. – 1972. – № 1. – С. 39–40.
11. Лебедина Л. Семь проблем / Л. Лебедина, А. Свободин // Театральная жизнь. – 1986. – № 18. – С. 8–9.
12. Протокол № 12 заседания Правления Кемеровского отделения ВТО от 12 апреля 1980 г. // ГАКО, ф. р-984, о. 3, ех. 11, л. 23–25.
13. Стенограмма XII Кемеровской областной отчетно-выборной конференции отделения ВТО от 22 февраля 1971 г. // ГАКО, ф. р-984, о. 1, ех. 229, л. 1–52.
14. Творческий отчет Кемеровского отделения ВТО за I квартал 1971 г. // ГАКО, ф. р-984, о. 1, ех. 235, л. 3.
15. Стенограмма XIII областного отчетно-выборной конференции Кемеровского отделения ВТО от 12 марта 1973 г. // ГАКО, ф. р-984, о. 1, ех. 272, л. 1–41.

16. Ориентировочный план работы Кемеровского отделения ВТО на 1976 г. // ГАКО, ф. р-984, о. 3, ех. 2. л. 1–6.
17. Протокол № 7 заседания Правления Кемеровского отделения ВТО от 2 ноября 1976 г. // ГАКО, ф. р-984, о. 1, ех. 261, л. 56–60. В оригинале документа в приводимой цитате допущено сокращение слов. Для удобности чтения мы приводим слова полностью.
18. Перспективный план работы Кемеровского отделения ВТО на 1977 г. / Утв. на заседании Правления 2 ноября 1976 г. // ГАКО, ф. р-984, о. 3, ех. 4, л. 1–10.
19. Перспективный план работы Кемеровского отделения ВТО на 1978 г. // ГАКО, ф. р-984, о. 3, ех. 6, л. 1–8.
20. Протокол № 18 заседания Правления Кемеровского отделения ВТО от 8 декабря 1978 г. // ГАКО, ф. р-984, о. 1, ех. 261, л. 88–91.
21. Протокол № 3 заседания Правления Кемеровского отделения ВТО от 28 февраля 1979 г. // ГАКО, ф. р-984, о. 1, ех. 261, л. 96–104.
22. Творческий отчет Кемеровского отделения ВТО за I полугодие 1979 г. // ГАКО, ф. р-984, о. 3, ех. 10, л. 1–18.
23. Протокол № 9 заседания Правления Кемеровского отделения ВТО от 26 декабря 1979 г. // ГАКО, ф. р-984, о. 3, ех. 8, л. 30–36.
24. Протокол № 14 заседания Правления Кемеровского отделения ВТО от 3 мая 1980 г. // ГАКО, ф. р-984, о. 3, ех. 11, л. 27–31.
25. Протокол № 3 заседания Правления Кемеровского отделения ВТО от 30 апреля 1981 г. // ГАКО, ф. р-984, о. 3, ех. 14, л. 46–59.
26. Творческий отчет Кемеровского отделения ВТО за I полугодие 1981 г. // ГАКО, ф. р-984, о. 3, ех. 16, л. 1–19.
27. Протокол № 4 заседания Правления Кемеровского отделения ВТО от 29 мая 1982 г. // ГАКО, ф. р-984, о. 3, ех. 17, л. 41-52.
28. Протокол № 3 заседания Правления Кемеровского отделения ВТО от 5 мая 1983 г. // ГАКО, ф. р-984, о. 3, ех. 21, л. 26–46.
29. Протокол № 5 заседания Правления Кемеровского отделения ВТО от 4 ноября 1982 г. // ГАКО, ф. р-984, о. 3, ех. 17, л. 53–61.

Г. К. Журавлева
Новосибирск

ЗОЯ БУЛГАКОВА – АКТРИСА НОВОСИБИРСКОГО ТЮЗа

С начала 20-х годов – времени возникновения первых детских театров в нашей стране и вплоть до 80-х годов XX века – начала перестройки, принесшей с собою смену социальной реальности, отношение к детскому театру носило характер государственного дела. Театры для детей в советский период являлись одним из важнейших направлений

идеологической и культурной работы в духе идей построения социализма в стране, они занимали важную нишу в ее художественной жизни. Лучшие спектакли театров для детей, актерские работы имели общесоюзное признание.

В последние десятилетия XX века, времени изменения всех структур российского социума, обнажились накопившиеся проблемы и трудности детских театров, которые поставили под угрозу само их существование. С начала 80-х годов все громче стал раздаваться вопрос, нужен ли вообще особый театр для детей. Все чаще слышался ответ, что специальный театр для детей не нужен, что и в театре для взрослых ребенок может получить «эстетический шок» и представление о Театре. Однако «стоило ли, как говорил в свое время А. А. Брянцев, в продолжение двадцати лет бороться за идеалы советского театра для детей, бороться против угрожающего многим ТЮЗам овзросления, быть победителями на этом фронте, чтобы ко дню своего юбилея оказаться перед фактом неизбежного овзросления, то есть потерей всех двадцатилетних завоеваний?» [1, с. 97].

Многие трудности в различных сферах современной общественной жизни объясняются прежде всего неспособностью осуществить связь старого и нового, неумением использовать позитивный опыт в новых структурах. Обращение к творчеству выдающейся актрисы советского театра Зои Федоровны Булгаковой – актрисы Новосибирского ТЮЗа (с 1993 года – Новосибирский академический молодежный театр «Глобус») вызвано попыткой найти аргументы из практики старейшего детского театра в поддержку права существования специального театра для детей в контексте современной культурной жизни.

С именем Зои Федоровны Булгаковой (род. в 1914 г.) связана целая эпоха в истории Новосибирского театра юного зрителя. Войдя в спектакли ТЮЗа в 1931 году, еще будучи студийкой театрально-производственной мастерской при только что создавшемся театре, она навсегда свяжет с ним свою судьбу, пройдя вместе с театром три десятилетия и принеся ему значительные победы, ставшие вехами на его пути. Ей одной из первых в истории Новосибирского театра юного зрителя в 1945 году, наряду с П. В. Цетнеровичем, возглавлявшим театр в годы войны, и легендарным актером Василием Макаровым, было присвоено звание «Заслуженный артист РСФСР».

Имя З. Булгаковой вошло в историю театра. Она относится к той замечательной плеяде актрис-травести советского театра для детей, среди которых В. Сперантова, А. Охитина, К. Пугачева, Т. Волкова, К. Коренева... Подобно тому как Грузинский ТЮЗ выдвинул имя Н. Купрашвили, Харьковский – А. Бурштейн, Тбилисский русский – М. Бубутейшвили,

Горьковский – Е. Ерошенко, Свердловский – Е. Лялиной, Новосибирский ТЮЗ дал З. Булгакову [См.: 2, с. 146].

Зоя Булгакова станет сердцем творческой жизни Новосибирского ТЮЗа на многие годы. Так случится, что именно она бессменно в течение трех десятилетий в своем творчестве будет нести традиции Брянцева, главного идеолога искусства театра для детей в советской стране, народного артиста СССР, организатора и художественного руководителя Ленинградского театра юных зрителей с 1921-го по 1961 гг.

Идеи детского театра как театра «особого назначения», театра педагогического, разработанные Александром Александровичем Брянцевым (1883–1961), она воспримет от его прямых учеников Н. Ф. Михайлова и Е. Г. Агароновой, актеров Ленинградского ТЮЗа, организаторов Новосибирского театра юного зрителя, впоследствии народных артистов РСФСР, ведущих актеров Новосибирского драматического театра «Красный факел». Эти видные деятели искусства являлись сначала ее непосредственными педагогами в годы учебы в театральной мастерской при только что созданном ими детском театре, а затем ее партнерами на сцене. Николай Федорович Михайлов работал с З. Ф. Булгаковой также и как режиссер. В 30-е годы актриса будет занята в 11 спектаклях своего педагога.

Помимо этого, в первое десятилетие своей работы в ТЮЗе Зоя Федоровна Булгакова пройдет школу актрисы-травести театра для детей в спектаклях постановщиков, приезжавших из Ленинградского ТЮЗа. Это актеры из труппы Брянцева, выступившие на сцене сибирского театра как режиссеры: Е. Головинская, Е. Лавровский, а также М. Кисиц и Р. Ландис. Двое последних организовали при Новосибирском ТЮЗе студию кукольников, положившую начало созданию в Новосибирске детского кукольного театра, который откроется в 1933 году, а свой первый спектакль покажет в 1934 году.

А в 1935 году для юной актрисы Зои Булгаковой произойдет памятная встреча с самим, уже признанным лидером детского театра. А. А. Брянцев приедет на генеральные репетиции первой сказки Новосибирского ТЮЗа «Конек-Горбунок» П. Ершова, где она с успехом сыграет роль Конька-Горбунка.

В театре, которому Булгакова отдаст тридцать лет и где происходила частая смена главных режиссеров, она оставалась его завидной в постоянстве счастливой величиной, принося ему победы всесоюзного уровня. Как актриса-травести, обладала редчайшей способностью играть детей в возрасте 7–9 лет. Всего на сцене Новосибирского ТЮЗа ею будет сыграно более 70 ролей.

На ее юбилеи всегда с огромным удовольствием приходят ее бывшие зрители. Среди них старшее поколение артистов – коренных новосибирцев, выросших на спектаклях с участием этой актрисы. Судьба Булгаковой наглядно подтверждает слова А. А. Брянцева: «Актеры ТЮЗа должны помнить, что на их долю выпадает великая честь – подготовить кадры зрителей для будущего русского театра» [1, с. 103].

Сегодня на фоне дефицита художественных лидеров детских театров страны, на фоне переориентации многих коллективов детских театров на «взрослые» и высказываний о том, что специальный театр для детей вообще не нужен [См.: 3], интерес к творчеству этой актрисы становится понятен: в судьбе актрисы счастливо осуществились творческие принципы искусства театра для детей на его определенном историческом этапе. Творческая судьба Булгаковой – яркое доказательство того, что театр для детей необходим, он жизнеспособен, он нужен юному зрителю. Ее творчество стало неотъемлемой частью жизни не только города, но и всего тюзовского движения страны.

«Специфика детского театра – его зритель». Это утверждение А. А. Брянцева, высказанное в его программной статье «Театр юного зрителя. К организации при Секторе социального воспитания особого театра для детей и подростков», написанной в 1921 году [См.: 1, с. 102], базируется на основном законе театрального искусства, согласно которому процесс сценического творчества неизбежно совпадает с процессом театрального восприятия. В разработанной им модели театра для детей цель искусства детского театра определена как воспитание, а средство в достижении цели – искусство. Главными носителями этой идеи в жизнь являются особого типа актеры и особого склада педагоги. На это Брянцев прямо указывает в своей статье: «Здесь должны объединиться художники сцены, умеющие мыслить, как педагоги, с педагогами, способными чувствовать, как художники» [1, с. 103].

Но воспитывать – значит формировать личность сообразно некоему образцу, некоему идеалу, пробуждать желание в растущем человеке стремиться к нему, преодолевать свое несовершенство. Тем самым А. А. Брянцев утверждает созидательную направленность творческого процесса искусства театра для детей. И творчество актрисы З. Ф. Булгаковой, создававшей на сцене образы, которым хотелось подражать, являлось практическим ответом сибирского театра на это программное заявление А. А. Брянцева.

В 30-е годы ядро труппы Новосибирского ТЮЗа составляли актрисы-травести. Среди них В. Афонина, А. Березовская, Н. Никитина, З. Новик-Берендеева, К. Курушкина, В. Толоконникова. Они активно работа-

ли в спектаклях, адресованных юному зрителю среднего и старшего школьного возраста. Отличительной чертой творчества этого поколения актрис-травести была новизна стоящей перед ними задачи – создание образа ребенка на сцене нового театра – театра для детей. То, что с первых спектаклей Новосибирский ТЮЗ оказался нужным детям, любим в городе, подтверждали его полные залы, аплодисменты, отзывы юных зрителей. «Они считали нас то ли своими товарищами, то ли близкими и родными. Им хотелось и ходить на спектакли, и приходить к нам домой, и вызывать нас к себе, когда кто-нибудь из них заболевал», – вспоминала позднее Е. Агаронова [4].

Роль Новосибирского ТЮЗа в эстетическом воспитании юного поколения Новосибирска в 30-е годы по сравнению с последующими десятилетиями была особенно значимой. Это объясняется бедностью культурно-информационного фона, отсутствием кино, телевидения, зрелищных видов массовой культуры – всего того, что придет в жизнь ребенка в послевоенное время, позднее – в период научно-технической и информационной, компьютерной революций.

З. Ф. Булгакова оказалась не только чрезвычайно одаренной натурой, но и вдумчивым психологом. Она всегда стремилась к выявлению неповторимого в характере своих героев, избегать штампа в своей работе. «Я ужасно боялась, – говорила много лет спустя актриса, – узнать, прочесть, что мой герой похож на тех, кого я уже играла. Я стремилась выстроить характер *по жизненной правде* (выделено нами. – Г. Ж.) Обстоятельства, в которые попадает ребенок, – это и есть его характер. И я всегда искала отличительные черты своих героев. Мы в те годы стремились играть, как нас учили, по системе Станиславского. Вот Герда в «Снежной королеве» Е. Шварца и Красная Шапочка в сказке того же автора. Красная Шапочка чуть-чуть младше Герды. Она живет в иной среде и других обстоятельствах. Она наивнее и недальновиднее Герды. Она одна у мамы и немножко эгоистична. Герда воспитывалась без родителей, у бабушки. Ее главная черта – любовь к ближнему» [Цит. по: 5].

Эти сказочные герои пройдут через всю творческую жизнь актрисы. «Красная Шапочка» будет ставиться в 1937-м, 1942-м, 1948-м, 1955-м гг., «Снежная королева» – в 1939-м, 1950-м, 1959-м.

Зоя Федоровна и сегодня продолжает утверждать, что работы ее строились не только на драматургическом материале, но и на материале собственных конкретных жизненных наблюдений. Сила достоверности ее искусства была такова, что частенько дело доходило до курьезов. Так, на одном из спектаклей ее герой шел на сцену через зрительный зал. Зоя Федоровна двинулась по проходу... но была остановлена возмущенными

юными зрителями, ее схватили за края мальчишеской курточки. Зоя Федоровна начала вырываться, но безуспешно. Пришлось в срочном порядке возвращаться вкруговую назад за кулисы.

Система причинно-следственных связей системы Станиславского для Булгаковой была мостиком, трамплином, с которого она озорно устремлялась в стихию театральной игры. Очевидно, поэтому она сама больше всего любила играть в сказках, с их установкой на вымысел, «где выдумка, как таковая, доставляет особое наслаждение» (В. Пропп). Играя Конька-Горбунка, Зайку-Зазнайку, Горе-Злосчастье и многих-многих других, она играла не только оправдывая, принимая, веря в обстоятельства роли, но привносила в них еще один компонент – испытывала удовольствие и восхищение перед сказочными обстоятельствами пьесы (вплоть до их мельчайших подробностей, как, например, огромным размером какого-нибудь плода, растущего в сказочном лесу), как в детстве, на том же эмоциональном градусе, который свойственен ее юному зрителю.

Булгакова интонационно вводила зрителей в атмосферу сказки. Вносила свое личное отношение к происходящему в провисающей и тающей интонации, а в какие-то мгновения – в лукавой отстраненности, словно из-под вислоухой маски Зайки-Зазнайки проглянуло на нас лицо доброго и умудренного опытом человека.

Зоя Булгакова родилась в Новониколаевске в 1914 году. Детство ее прошло на одной из тихих, зеленых окраинных улиц, где у них был собственный дом; там жили ее мать, отец и они – пятеро детей. Отец работал на извозе, держал свою лошадь. Мир природы, животных, поэтический мир цветущей земли, казалось, навсегда опрокинулся в сознание будущей актрисы. Время покажет, что Зоя Булгакова так и осталась человеком и художником, наделенным даром очеловечивания предметного мира, где любое творение имеет собственную душу и свое звучание. Не только на сцене, но даже в жизни, в быту, в частной встрече у нее дома она могла поразить тем, что... разговаривала с окружающими ее предметами, как с живыми.

Цельность восприятия мира художником и человеком З. Ф. Булгаковой как живого, единого организма заставляет вспомнить об одухотворенности как одной из главных черт, свойственных всей русской культуре и русскому национальному характеру, каким он запечатлен в ее истории.

Персонажи актрисы всегда будут находить горячий отклик в зрительном зале, в сердцах юных зрителей. Об огромном воздействии героев Булгаковой свидетельствуют отзывы самих юных зрителей. «Я часто

бываю в ТЮЗе. Этот театр мне кажется родным. Я только здесь себя чувствую легко и свободно. И любимой моей артисткой стали Вы, дорогая Зоя Федоровна! Я очень люблю Вас за то, что, как правило, Вы показываете жизнь какого-нибудь мальчика или девочки, все их горести, радости и обиды. Когда мне было шесть лет, я посмотрела "Снежную королеву". Потом долго воображала себя Гердой. Я даже залезла в сугроб на обратном пути домой, чтобы лучше себе представить, как я иду на север в поисках исчезнувшего Кая. Спасибо Вам. Я никогда не забуду этот спектакль» (Т. Марьясова. 8-я шк**.**) [Цит. по: 6, с. 86].

Органика в сочетании с редчайшими внешними данными делали героев Булгаковой достоверными. «Уже тогда, в тридцатые годы, ликующим шумом встречали мы свою любимую актрису – маленькую, прелестную Зою Булгакову. Она играет мальчишек и девчонок. Зоя ростом мне едва до груди, но сложена она пропорционально, у нее хорошенькое лицо и звонкий детский голос. Но, главное, на сцене она естественна, как сама жизнь. Многие, даже очень хорошие актеры, казались рядом с ней искусственными: они играли, а она жила. Кто из школьников не знал ее?» – так писал в книге воспоминаний «Мои бессонные ночи» новосибирский писатель Илья Лавров [7, с. 231].

В единственной своей «взрослой» роли Снегурочки, героини одноименной сказки великого русского драматурга А. Н. Островского (1940), З. Ф. Булгакова смогла передать всепобеждающую устремленность к вдохновенному состоянию души своей героини, ценою смерти приобретающей опыт выхода из ледяной оболочки – состояния отчуждения и одиночества. Глаза актрисы на фотографии в роли говорят именно об этом. На ней сияние озарения нового состояния души и вместе с тем кроткое предчувствие трагического конца Снегурочки.

Участница многочисленных встреч с детьми в школах и в стенах театра, она использовала эти часы не только как актриса, выступающая с концертными номерами, но и как замечательный собеседник детей, понимающий их интересы. Не случайно в те далекие годы, говоря о З. Булгаковой, добавляли: «Любимица детворы». И это было правдой. Зоя Федоровна любила своего зрителя так же искренно и щедро.

«Открытость» в этом художнике проявляет себя в признании ею важной социальной роли театра в жизни общества, его благотворного воспитательного влияния на молодое поколение. Не случайно первыми словами в ее ответном слове на вечере, посвященном ее 90-летию, который состоялся в Новосибирском Доме актера 10 января 2005 года, стали слова об учителе А. А. Брянцеве и о том, что сегодня детский театр нужен особенно, когда проблема нравственного воспитания детей и добра стоит, может быть даже острее, чем это было в далекие 30-е годы.

«Открытость» – это и одна из сторон дарования актрисы Непосредственность, вера в предлагаемые обстоятельства и органика, поражавшая даже коллег по сцене, всегдашняя ее готовность откликнуться на мир всем звонким строем чувств оказались у Булгаковой редчайшими. Казалось, что природа специально дала ей разноцветную эмоциональную палитру такой свежести и ясности, какие бывают только в детстве, чтобы напоминать зрителю о его собственном солнечном утре жизни, когда во всем его существе ликует радость – «я – живой человек – на живой земле».

Годы, в которые шло становление и творческий рост актрисы, в истории советского театра для детей принято считать его «золотым веком». Однако при всех достижениях «художников сцены, умеющих мыслить, как педагоги», этот «золотой век» был вписан в сталинский каркас эпохи. Эстетическое воспитание в этот период понимается прежде всего как воспитание гражданских чувств, нацеленных на готовность к самопожертвованию во имя советской Родины, на культивирование чувства долга и активное проявление классового сознания. Но вместе с этим, благодаря принципу относительной независимости духовной жизни и ее влияния на материальную жизнь, театр все же остается явлением художественного порядка.

Многие пьесы молодых советских драматургов, пишущих для детей, были тесно связаны с важнейшими датами и политическими кампаниями в жизни страны. В драматургии происходил процесс кристаллизации схем, отличающихся прорастанием обязательной идеологической нормы в художественном произведении. Но в пьесах были мгновения, когда между схемой и жизнью еще не образовалось серьезных разрывов, а потому сама схема несла в себе шифр действительности. З. Ф. Булгакова и играла в этих пьесах тех героев, кто был вовлечен и увлечен идеями построения новой жизни, нового счастливого мира.

Среди первых ролей актрисы – девочка-туркменка Эне Гуль в пьесе советского автора Н. Шестакова, Эльза («Чемодан Клауса Хильснера» Н. Курдюмова), Топси («Хижина дяди Тома» А. Бруштейн), Ахмет в «Винтовке “492116”» А. Крона – пьесе, рассказывающей о перевоспитании беспризорников красноармейцами. Эта пьеса положила начало особому жанру – театральному рассказу о пути юного героя или детского коллектива к новым устоям жизни, к новой социалистической морали.

Да, в ее творческой биографии будут герои, которые наденут шинели, как красноармеец Ефимчик, герой пьесы Б. Горбатова «Юность отцов» – «молодой боец коммуны номер раз», который видит классовые сны и во всем старается походить на взрослых. Или советский мальчик

Саша Бутузов, увезенный в годы войны в Германию (из пьесы С. Михалкова «Я хочу домой»), который, добравшись после долгих мытарств до советской комендатуры, как пишет критик, видит портрет Сталина и «в его глазах радость, счастье: кончилось горькое сиротство». Или другие герои в пьесах советских авторов, имя которых сегодня прочно забыты. И здесь актриса была искренна по отношению к своим героям: детство – часть жизни общества и оно бесхитростно в выражении своих мыслей.

В ее творчестве проявились и две другие характерные черты архетипа отечественного воспитания – опора на традицию и одухотворенность. Напомним, что опора на традицию проявляется прежде всего во взращивании у молодого человека душевной устремленности к идеальным целям, тогда как в основе архитипа западноевропейского воспитания находится достижение прагматических целей, достижения пользы (на что указывал, например, А. С. Хомяков). А одухотворенность заключается в воспитании у юного человека духовности, направленности к сфере абсолютного, вечного, пренебрегающей временным, конечным, в ориентации его на одухотворенное знание, на Дух православия (С. Л. Франк, Л. П. Карсавин, Н. О. Лосский, В. В. Зеньковский). Эта интегральная константа настолько характерна для русского менталитета, что даже при упадке религиозности в стране и отказе от поисков смысла жизни в Боге, смысл жизни обнаруживался в стремлении к социальной справедливости. При этом стремление к «совершенному добру» сохранялось. «Самое главное – мы учили детей понимать, что такое хорошо и что такое плохо. Мы учили любить животных, людей, свои игры, да и вообще всякую «былинку» и живое создание, которое нам предстояло играть. Мы учили детей любить весь мир», – говорит З. Ф. Булгакова [8].

В годы торжества классовой морали актриса разговаривала на языке общечеловеческих ценностей, возможно, неосознанно отстаивая всей своей природой их свободное проявление.

Уже в 1940 году она заявила о себе на первом Всесоюзном смотре ТЮЗов в Москве, получив высокую оценку за исполнение роли Герды в спектакле «Снежная королева» Е. Шварца (режиссер Д. Крамской). А в 1946 году в спектакле «Двенадцать месяцев» С. Маршака (режиссер П. Цетнерович), принимавшем участие в смотре детских театров в Москве, исполнение Булгаковой роли Королевы было отмечено как удача актрисы на общесоюзном уровне. Ее имя вошло во все учебники по истории советского театра для детей, а затем в Театральную энциклопедию.

В 1960 году в последний раз закрылся театральный занавес за Зоей Федоровной Булгаковой. Ее сценический путь был закончен, а в городе продолжает жить легенда об актрисе Зое Булгаковой, чье творчество утверждало право детей на собственный театр, театр «особого назначения».

Список литературы

1. Брянцев А. А. Воспоминания. Статьи. Выступления. Дневники. Письма. – М.: ВТО, 1979.
2. Шпет Л. Г. Советский театр для детей. Страницы истории. 1918–1945. – М.: Искусство, 1971.
3. Реальная переписка о детском театре главного редактора «ПТЖ» Марины Дмитревской и директора фестиваля «Реальный театр» Олега Лоевского // Петербургский театральный журнал. – 2004. – № 1(35). – С. 6–10.
4. Агаронова Е. Г. Воспоминания // Архив Театрального музея Новосибирского отделения «СТД РФ (ВТО)». Фонд Е. В. Шаровой, ед. хр. 6, с. 4.
5. Журавлева Г. К. Первая из первых. К 80-летию со дня рождения заслуженной артистки России Зои Булгаковой // Сов. Сибирь. – 1994. – 9 дек.
6. Афанасьева Т. Б. Расскажем о спектакле сами / Т. Б. Афанасьева, Г. К. Журавлева, В. Н. Лендова. – Новосибирск: Новосиб. кн. изд-во, 1990. – С. 86.
7. Лавров И. Мои бессонные ночи. – Новосибирск, 1977.
8. Личный архив Г. К. Журавлевой. Запись разговора с З. Ф. Булгаковой от 10 дек. 2004 г. – С. 2.

С. А. Звягина
Новосибирск

ИСТОРИЯ РУССКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА ГТРК «НОВОСИБИРСК»

Русский академический оркестр ГТРК «Новосибирск» – один из старейших в Сибири профессиональных музыкальных коллективов и один из четырех в стране оркестров русских народных инструментов со званием «Академический» (наряду с Государственным Академическим русским народным оркестром им. Н. П. Осипова, Академическим русским народным оркестром им. В. В. Андреева, Академическим оркестром русских народных инструментов ВГТРК).

Изучение истории оркестра проводилось на базе материалов архива ГТРК «Новосибирск», Государственного архива Новосибирской области, архива оркестра, личных архивов некоторых артистов и местных печатных изданий.

В истории оркестра можно выделить три периода: I период: с 1927-го по 1941 гг.; II период: 40-е гг. – конец 50-х – начало 60-х гг.; III период: 60-е гг. и по настоящее время.

Рассмотрим каждый из них подробнее.

I период. История создания оркестра неразрывно связана с общественно-политической и культурной жизнью Новосибирска.

20–30-е годы можно назвать временем относительной стабилизации в жизни и культуре не только Новосибирска, но и всей страны. В этот период сформировалась благоприятная среда для активного развития искусства в целом и коллективного народно-инструментального творчества в частности. Традиция ансамблевого музицирования, получившая в это время в народе широчайшее признание, имела беспрецедентное просветительское и социально-эстетическое значение. Исполнительство на народных инструментах быстро распространялось благодаря легкости освоения способов игры и доступности репертуара. Таким образом, осуществлялось массовое приобщение широких слоев населения к музыкальной культуре, готовившее почву для развития профессионального исполнительского искусства.

С конца 20-х годов в сибирском регионе велись интенсивные поиски способов организации концертной жизни. Специальных помещений не было, поэтому концерты обычно устраивались в клубах или театрах. Приоритетное положение занимал в 20-е годы в Сибири драматический театр, который должен был действовать в каждом губернском городе. Так, вплоть до середины 30-х гг. основным художественным центром в Западно-Сибирском крае являлся новосибирский театр «Красный факел», занимавший среди периферийных театров значительное место. Его сцена была практически единственным помещением, где могли проходить в свободное время городские концерты.

К середине 30-х гг. неизмеримо разнообразнее по репертуару становится концертная жизнь молодой столицы Сибири. Выступления местных музыкантов и гастролеров из других городов организовывались Управлением театрально-зрелищных предприятий, Госэстрадой, Сибгосстеатром и другими организациями, действовавшими в условиях жесточайшей конкуренции. Причем право планирования концертно-эстрадной работы в крае имела только одна Госэстрада.

С 1926–1927 гг. в музыкально-просветительскую деятельность активно включается радио. На радио постепенно появляются почти все разновидности исполнительских составов: симфонический оркестр (большой и малый), оркестр народных инструментов, духовой оркестр, симфонический и камерно-инструментальные ансамбли, хор, оперная и драматическая группы, вокальный квартет (квартет русской песни). Также формируется большой штат солистов-вокалистов и инструменталистов (пианисты, гитаристы, баянисты, балалаечники).

Великорусский оркестр 1-й Сибирской широковещательной радиостанции был организован в 1927 году Василием Афанасьевичем Гирма-

ном. Следует подчеркнуть огромную историческую роль как основателя оркестра и первого дирижера. Значение деятельности этого музыканта-энтузиаста в истории музыкальной культуры Новосибирска конца 20-х – 30-х годов не исчерпывается пятью годами руководства оркестром народных инструментов радиостанции. Если рассматривать его творческую активность шире (в том числе за пределами радио), то можно сказать, что организация В. А. Гирманом многочисленных самодеятельных оркестров народных инструментов (ОНИ), его сольная концертная и педагогическая практика подготавливали почву для становления в дальнейшем профессионального искусства игры на народных инструментах в Новосибирске.

С 1932 года оркестр народных инструментов начал работать под руководством Петра Ивановича Панфилова. «Небольшой ансамбль энтузиастов-любителей из 8 человек впервые выступил перед радиослушателями 15 февраля 1932 года» [1]. Это было первое выступление ОНИ как коллектива краевого Комитета по делам радиовещания (организованного в феврале 1932 года на базе радиостудии на основании постановления директивных органов при Запсибкрайисполкоме на правах его отдела). Появление П. И. Панфилова, музыканта-профессионала, весьма знаменательное явление в истории коллектива, поскольку с этого времени начинается первый этап его профессионализации, отход от самодеятельного творчества, обогащение исполнительского репертуара. Эту тенденцию продолжил Николай Михайлович Хлопков (дирижер-симфонист), а затем Сергей Николаевич Тетерин, возглавлявший оркестр до 1941 года. Под руководством этих дирижеров коллектив неуклонно рос, совершенствовался, набирал силу, шлифовал свое исполнительское мастерство и к концу 30-х годов стал квалифицированным, профессиональным оркестром.

Состав оркестра был в это время домрово-балалаечным, без баянов и духовых инструментов. Он включал домры (пикколо, малые, альтовые, басовые), балалайки (примы, секунды, альты, бас, контрабас), а также ударные инструменты. Состав определился с 1927 года, а в последующие годы увеличивалось только количество музыкантов внутри групп. В 1927 году в коллективе было 15 музыкантов, а к 1940 году он вырос до 25 человек. Почти половина из них стабильно работали в оркестре, начиная с 1932–1933 гг. (П. С. Елизарьев, В. Я. Ершов, И. Л. Калинин, Л. Л. Сергеев, В. В. Фоменко, И. М. Гуляев, И. И. Шульгин, А. А. Власов, Л. Л.Тимченко, А. И. Трифонов). В течение всего первого периода, то есть с 1927-го по 1941 гг., в оркестре работали С. Н. Тетерин и А. Л. Струсевич. Наиболее стабильным кадровый состав был в 1940–1941 гг.

В 30-е годы оркестр имел в своем репертуаре до 300 музыкальных произведений почти все – сочинения В. Андреева, а также народные песни и пляски, революционные и современные песни. Много было в репертуаре симфонических произведений в переложении для ОНИ: 7-я симфония Л. Бетховена, «Неоконченная» симфония Ф. Шуберта, 1-я часть 1-й симфонии В. Калинникова, сюита «Пер Гюнт» Э. Грига, «Пляска скоморохов» П. Чайковского из музыки к весенней сказке А. Островского «Снегурочка», «Русская фантазия» для скрипки с оркестром Н. Римского-Корсакова. Оркестр принимал участие в оперных радиопостановках («Мельник – колдун, обманщик и сват» Е. Фомина, «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского, «Черевички» П. Чайковского, «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова, «Фауст» Ш. Гуно и др.). Репертуар оркестра включал также увертюры («Эгмонт» Л. Бетховена, «Цампа» Ф. Герольда, «Люшпиль» Келлер-Бела, «Если б я был король» Е. Адама), вальсы, марши и многие другие произведения.

Об уровне и продуктивности работы оркестра в эти годы говорит тот факт, что коллектив давал от 11 до 15 концертов в месяц при 15–19 рабочих днях, что является очень высоким показателем профессионализма и мобильности коллектива.

Активная творческая деятельность оркестра была направлена прежде всего, на выступления по радио (причем только в эфир, в прямой трансляции, поскольку на радио еще не было техники, записывающей звук на магнитную пленку). Оркестр в пределах каждого своего трехчасового вызова мог быть занят во всех идущих в это время передачах, концертах и радиопостановках. Кроме выступлений по радио, оркестр народных инструментов участвовал в открытых городских и сельских концертах, выступая на любой (театральной, клубной или концертной) площадке.

Кульминационным в деятельности творческих коллективов Радиокомитета, в том числе и оркестра народных инструментов, стал 1940-й год. С началом Великой Отечественной войны многие артисты были призваны в ряды Рабоче-Крестьянской Красной Армии. В соответствии с распоряжением Всесоюзного радиокомитета, в целях экономии государственных средств, а также в связи с уменьшением объема вещания был сокращен аппарат Радиокомитета и состав исполнительских сил. Приказом председателя Новосибирского областного радиокомитета т. Бекшанского № 187 от 25 июля 1941 года был распущен оркестр народных инструментов, причем безо всякого упоминания о дальнейшем восстановлении (в отличие от симфонического оркестра радио). На этом завершился первый период деятельности коллектива.

Становление оркестра народных инструментов Новосибирского радиокомитета явилось образцом формирования профессиональной традиции без достаточной базы, благодаря культурной политике властей, активной творческой деятельности самих музыкантов-энтузиастов и заинтересованной позиции слушателей. В результате оркестр уже в предвоенные годы привнес много нового в музыкальную жизнь города.

II период. Восстановление оркестра началось еще до окончания войны, в 1944 году. С 5 июля 1944 года до 15 октября 1945 года коллективом руководил П. И. Панфилов (он одновременно являлся и солистом-балалаечником Радиокомитета с нормой пять выступлений в месяц), затем дирижером был назначен И. М. Гуляев. После проведенной вскоре (в ноябре 1945 г.) реорганизации ОНИ коллектив был укомплектован 26 музыкантами, многие из которых работали по совместительству, как и в предыдущий период.

По сути дела, рождался новый коллектив с новыми задачами на базе основного довоенного состава, из которого вернулись в оркестр: С. Н. Тетерин, П. С. Елизарьев, А. В. Струсевич, В. В. Фоменко, Л. Л. Сергеев, Е. М. Гуляева, Т. Е. Хмелева, братья В. Н. и А. Н. Зюряевы, А. Ю. Бельский, сестры В. В. и Н. В. Гирман. В ОНИ Радиокомитета пришли также некоторые музыканты, игравшие еще до войны в самодеятельных оркестрах народных инструментов, которыми руководил В. А. Гирман: В. П. Пахмутов (ОНИ клуба им. В. И. Сталина) – артист, ставший ведущим солистом оркестра и концертмейстером группы балалаек; братья А. П. и Н. П. Крыловы (ОНИ клуба «Транспортник»).

Репетиции проводились три раза в неделю по вечерам. С оркестром выступали оперные певцы, в исполнении которых звучали арии и народные песни. Выступали все артисты «живьем», в эфир, как до войны.

Предстоял новый, серьезный этап профессионализации, поиск своего стиля, оригинального репертуара. Уже к концу 40-х годов оркестр добился хорошего ансамбля, слаженности в работе, овладел нюансировкой. Коллектив постепенно пополнял свой репертуар рядом крупных произведений. Некоторые партитуры и музыкальные инструменты были привезены в 1948 году И. М. Гуляевым из Омского радиокомитета, многие инструменты заказывались в Москве.

Коллектив успешно выполнял одну из главных задач областного Радиокомитета – улучшать качество вещания, повышать роль и значение радио в политическом воспитании и подъеме культурного уровня слушателей. Еще в 1944 году в целях улучшения руководства вещанием Новосибирского областного радио был создан художественный совет, в который входили председатель Радиокомитета, главные редакторы, дирижер

ОНИ П. И. Панфилов, а также деятели культуры и искусства Новосибирска: представители Новосибирских отделений Союза писателей, Союза композиторов и театральной элиты города (А. И. Герман, Л. М. Гинзбург, В. П. Редлих, П. В. Цетнерович и др.). Этот авторитетный совет обсуждал общий годовой перспективный, тематический и помесячный планы музыкальной и литературной редакций, анализировал рецензии и давал оценку каждому прошедшему месяцу вещания.

В послевоенное время началось активное сотрудничество оркестра с набиравшей силы сибирской композиторской организацией. Оркестр стал (с момента исполнения произведений В. Левашова и В. Денбского) своеобразной творческой лабораторией сибирской композиторской школы, разворачивающей в этот период активную деятельность. Пропагандируя музыку сибирских авторов, оркестр тем самым поднимал и свой престиж, поскольку был первым интерпретатором интересных, значительных произведений. На долгие годы в его репертуар вошли «Русское интермеццо» Валентина Левашова, сюита «Шумят хлеба» Андрея Новикова, «Сибирская рапсодия» Георгия Иванова. Концертные программы обогатились произведениями и других композиторов-сибиряков – К. Нечаева, М. Невитова, А. Ильина. Исполнение музыки новосибирских композиторов стало важнейшей стороной деятельности коллектива.

В апреле 1951 г. оркестр, впервые в своей истории, с успехом гастролировал в Москве, участвуя в Декаде сибирского искусства. Новосибирских музыкантов заметили, хотя большинство из них были любителями. В апреле 1959 коллектив стал лауреатом Всесоюзного конкурса оркестров народных инструментов.

После появления в Новосибирске студии телевидения решением облисполкома (от 22.03.1958 г.) был создан Комитет по радиовещанию и телевидению. Оркестр вошел в новую структуру. Начались записи на телевидении, а также в Фонд Всесоюзного радио. Перед оркестром встали новые задачи, одна из которых – расширение и упорядочение состава. В частности, в группе домр были исполнители на четырех- и трехструнных домрах, что сказывалось на звучании. Количественный состав оркестра не соответствовал требованиям современных произведений, например, партитуры государственного оркестра приходилось упрощать, переделывать с расчетом на меньшее количество инструментов, что отражалось на качестве звучания. Поэтому руководство добивалось введения дополнительных штатных единиц для ОНИ. В первую очередь требовались исполнители на флейте и гобое.

К 1962 году состав увеличился до 42 музыкантов. С этого времени оркестр был укомплектован только штатными артистами – выпускниками

музыкального училища и Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки, открытой в 1956 году. Повышение профессионального уровня музыкантов способствовало расширению исполнительского репертуара. Если в довоенный период оркестр исполнял те же произведения, что и большинство подобных оркестров страны, то, исполняя музыку сибирских композиторов, коллектив начал обретать собственное творческое лицо, свой оригинальный исполнительский стиль.

III период можно назвать временем творческой зрелости оркестра, связанной с деятельностью двух его дирижеров: И. М. Гуляева и В. П. Гусева.

Иван Матвеевич Гуляев тридцать лет руководил оркестром, привел его к вершинам профессионального мастерства, а в 1977 г. передал дирижерскую палочку своему ученику – Владимиру Поликарповичу Гусеву, ныне народному артисту России, профессору Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки.

Исполнение музыки сибирских композиторов продолжало оставаться важнейшей стороной деятельности оркестра. В золотой фонд оркестра вошли такие оригинальные произведения, как «Осенняя симфония», сюита «Вишневый сад» из музыки к спектаклю А. П. Чехова, «Обрядовые песни» и «Симфониетта» А. Мурова, «Семь пьес для оркестра», «Концерт для оркестра» Ю. Юкечева, «Русские фрески» В. Пешняка, «Симфониетта» С. Кравцова, «Концерт для оркестра», «Юмореска», «Сюита» Г. Иванова. В Фонд Всесоюзного радио записано более 12 часов звучания музыки сибирских композиторов, в том числе в исполнении ведущих солистов Новосибирска – Л. Мясниковой, В. Урбановича, А. Левицкого, В. Арканова, Р. и А. Жуковых, Г. Чернички и др. Оркестром записано более десять пластинок на фирме «Мелодия». В 1981 г. по инициативе шведского продюсера Бенгта Поло Юхансона был реализован проект записи сибирским оркестром произведений шведских композиторов.

Помимо студийной работы, в этот период оркестр осуществлял активную концертную деятельность, занимая важное место в культурной жизни Новосибирска. В феврале 1969 года оркестр выступал на открытии Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах, в 1979 году принимал активное участие в I Всесоюзном конкурсе баянистов, проходившем в Новосибирске. Коллектив постоянно выступал на сцене Новосибирского государственного академического театра оперы и балета, Новосибирской государственной филармонии, в Молодежном театре «Глобус» и на других площадках города, принимал активное участие в пленумах сибирских композиторов, в различных фестивалях («Новосибирская осень», «Покровская осень», Международный Рождественский фестиваль).

Кроме этого, коллектив осуществлял успешные гастрольные поездки по городам Урала, Сибири, Забайкалья и Дальнего Востока. В июне 1966 года оркестр совершил поездку в Омск на празднование 250-летия Омской области, где выступал в объединенной концертной бригаде артистов из Москвы, Львова, Омска и Новосибирска. В мае 1971 года коллектив принимал участие в Фестивале музыки сибирских композиторов, проходившем в Омске, в 1977 году совершил концертную поездку по городам Дальнего Востока в рамках фестиваля «Огни магистрали», в 1979 году посетил с концертами города Кузбасса, в апреле 1980 года выступал в городах Урала в рамках фестиваля «Уральские зори». В 2000 году оркестр принимал участие в I Сибирском фестивале оркестров народных инструментов в г. Красноярске, а весной 2001 года осуществил сразу два грандиозных гастрольных проекта: в марте в Красноярске состоялся праздничный концерт, в котором приняли участие три коллектива – красноярский, новосибирский и кемеровский народные оркестры, в сопровождении объединенного оркестра выступали ведущие солисты сибирских оперных театров и филармоний; в апреле оркестр совершил длительную гастрольную поездку в Забайкалье на традиционный фестиваль искусств «Цветущий багульник», приуроченный к празднованию 150-летия Забайкальской области.

Знаком оркестр и зарубежным слушателям. Осенью 1988 г. коллектив побывал в Польше, где проходили Дни российской культуры.

В разные годы с оркестром выступали ведущие отечественные певцы: П. Лисициан, А. Эйзен, А. Огнивцев, А. Ведерников, З. Соткилава, А. Сафиулин, Т. Ерастова, А. Стрельченко, И. Кобзон, А. Литвиненко; солисты Новосибирска – Л. Мясникова, П. Ульянова, Л. Сергатова, Р. и А. Жуковы, В. Егудин, А. Левицкий, В. Урбанович, Б. Мазун, В. Маслов, А. Лебедев, Т. Зорина, Т. Ворожцова, Н. Лоскуткин, О. Видеман и многие другие.

Интересные программы были подготовлены с выдающимися отечественными композиторами и дирижерами, среди которых А. Хачатурян, Н. Раков, В. Левашов, А. Новиков, А. Гаук, В. Федосеев, Н. Некрасов, Н. Калинин, А. Кац, В. Попов, Ш. Кажгалиев.

В 90-е годы оркестр активно сотрудничал с различными новосибирскими вокальными ансамблями и хорами. Так, вместе с Новосибирским академическим камерным хором были исполнены «Курские песни» и «Поэма памяти С. Есенина» Г. Свиридова, музыка А. Гречанинова к спектаклю А. Островского «Снегурочка», кантата «Александр Невский» С. Прокофьева и др.

В сопровождении оркестра в разные годы выступали ведущие новосибирские солисты-инструменталисты: А. Амитон, Н. Гирунян, З. Брон,

Л. Руханкин, Л. Гельруд, Е. Федоров, В. Сурначев, М. Лебензон, Г. Черничка, А. Ручин, А. Крупин, А. Романов, М. Овчинников, А. Кугаевский, а также музыканты из других городов: А. Цыганков, А. Зимаков и многие другие.

В 1990 году за выдающийся вклад в развитие отечественной культуры оркестру присвоено звание «Академический». В составе оркестра 60 артистов, подавляющее большинство которых имеют высшее музыкальное образование. Некоторым музыкантам оркестра присвоено почетное звание «Заслуженный артист России»: Николаю Николаевичу Самойлову, Виктору Георгиевичу Ефимову, Владимиру Александровичу Золотареву, Евгению Николаевичу Малых, Валентину Михайловичу Талебаровскому, Андрею Алексеевичу Гуревичу.

В 1997 году В. П. Гусеву, более 30 лет являющемуся бессменным художественным руководителем и главным дирижером Русского академического оркестра ГТРК «Новосибирск», было присвоено звание «Народный артист России». За годы его руководства коллективом расширился оркестровый состав, значительно увеличился репертуар оркестра, который в настоящее время насчитывает более 4500 произведений (классическая отечественная и зарубежная музыка, русская народная музыка – обработки и переложения, оригинальные произведения для оркестра). Около 200 произведений написано сибирскими композиторами специально для оркестра. Ежегодно репертуар пополняется на 50–60 названий. В библиотеке оркестра появились оригинальные переложения: «Ревизская сказка» А. Шнитке, Сюита из оперы «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова, «Антиформалистический раек» Д. Шостаковича, Концерт для банданиона с оркестром А. Пьяццоллы, Сюита из балета «Треуголка» М. де Фалья, «Южный концерт» М. Понсе для гитары с оркестром и многие другие.

Традиционными стали концерты оркестра совместно с участниками ежегодного всероссийского конкурса юных исполнителей народной музыки «Серебряный ключ» (прежнее название «В хороводе были мы»), организуемого Новосибирским государственным областным Домом народного творчества. Несколько лет подряд оркестр проводит серию концертов для школьников города и области в целях музыкально-эстетического воспитания детей.

На сегодняшний день в оркестре представлены все инструменты русского оркестра – балалайки, домры, гусли, баяны и другие. Оркестр имеет свою исполнительскую манеру, которую отличает строгость, сдержанность и благородство тона. Несмотря на сложную экономическую

ситуацию, оркестр продолжает готовить новые интересные программы, которые вносят свою лепту в духовное возрождение России. Яркий артистизм, оригинально подобранный репертуар и высокий профессионализм артистов делают выступления коллектива настоящим праздником для подлинных любителей музыки. В настоящее время оркестр ведет активную творческую деятельность исключительно как концертный коллектив, а не студийный, вследствие постепенного уменьшения времени звучания оркестра по радио и телевидению, вплоть до полного сокращения.

Рассмотрение основных этапов истории оркестра позволяет шире взглянуть на проблемы организации региональной культуры, и, в частности, оценить роль радио в музыкальной жизни Новосибирска.

Радио активно включилось в музыкально-просветительскую жизнь молодой столицы Сибири начиная с 1926–1927 годов – со времени открытия Новосибирской радиостанции, первой в Сибири. В те далекие времена открытие в Новосибирске второй по мощности в стране радиостанции, голос которой было слышно за тысячу верст, явилось огромным техническим и культурным завоеванием. Радиобыт становился «мелкой частицей нового быта, который строился буквально на глазах» [2, с. 8].

В Новосибирске – молодом, стремительно растущем индустриальном городе на Оби – еще не были открыты филармония и музыкальное училище. Первая музыкальная школа, заложившая основы для дальнейшего развития музыкального образования, начала действовать только с 1934 года. В этих условиях во второй половине 20-х гг. именно радиостанция объединила многих городских музыкантов и приняла на себя обязанности концертной организации филармонического типа, включавшей целый ряд творческих коллективов. Она стала (наряду с Иркутской радиостанцией – в Восточной Сибири) одним из крупных в регионе центров музыкального исполнительства.

Радиокомитет сыграл огромную роль в становлении музыкального Новосибирска как нового культурного центра Сибири. Благодаря его активной деятельности были сформированы почти все разновидности исполнительских составов. В послевоенное время, уже за рамками Радиокомитета, они получили дальнейшее интенсивное развитие, не исчерпавшее всех возможностей вплоть до наших дней.

Широкая и разнообразная деятельность радио создавала особый культурный пласт в жизни Новосибирска и особенно отдаленных районов и деревень, жители которых не имели другой возможности приобщения к искусству, кроме как слушая радиопередачи. Активность и заинтересованность радиослушателей отражались в тысячах писем

(с заявками, предложениями и отзывами на прозвучавшие музыкальные произведения), поступавших в музыкальную редакцию и проходивших тщательный аналитический отбор. Мнения и пожелания людей учитывались при составлении тематических планов передач и музыкального репертуара к ним. Таким образом осуществлялась обратная связь с непосредственным слушателем, который мог ощущать себя в некоторой степени участником общего творческого процесса.

До последнего времени именно радио (в большей степени, чем телевидение) удовлетворяло культурные запросы людей, предлагая их вниманию грамотные, содержательные, а не только информационно-рекламные передачи. Большое внимание всегда уделялось музыкальному воспитанию детей (например, в 70-е годы на радиоволнах звучал цикл рассказов об инструментах «Мурзилкина консерватория»). Музыкальная пропаганда являлась многие десятилетия значительным направлением в деятельности радио, способного охватить самую широкую аудиторию.

Следует подчеркнуть высокий уровень, продуктивность и профессионализм деятельности всей музыкальной редакции. Высококвалифицированные специалисты вкладывали в дело радиовещания творческую инициативу, содействуя повышению культурного уровня слушателей. На радио прозвучало почти все, что было создано сибиряками за годы существования композиторской организации. Радиозаписи и их последующие трансляции позволяли в любое время воспроизводить страницы истории музыкального развития Сибири. Будучи пропагандистом всего нового, радио вносило большой вклад в уверенное становление Новосибирска как одного из ведущих музыкальных городов страны.

Творческая деятельность радио имела небывалый размах в масштабах всей страны. Всесоюзный радиокомитет создал целую сеть музыкальных лекториев и музыкально-образовательных передач. Радио являлось мощным средством социокультурного воздействия, обеспечивая движение музыки в быт, ее влияние на художественное воспитание миллионов слушателей.

На построение и развитие системы радиовещания государство всегда выделяло значительные средства. На содержание музыкальной редакции даже в самые сложные времена Новосибирский радиокомитет выделял немалые суммы. К примеру, в 1940-м – предвоенном – году было выделено 3,5 % годового бюджета Радиокомитета.

Примечательно, что в годы расцвета советского строя объем художественного вещания значительно превышал объем политического вещания (например, в 1940-м году – в 4,6 раза, в 1953-м – в 2 раза). Большая часть художественного вещания приходилась на музыкальную редакцию

(77 %). Музыка могла звучать в вечернем эфире 1 час 45 минут, занимая около 60 % времени всей передачи. Руководство полагало, что политико-просветительные задачи оправдывали такое соотношение.

Таким образом, систему музыкального радиовещания страны можно считать национальным достоянием, а многолетнюю творческую деятельность Русского академического оркестра ГТРК «Новосибирск» – частью этого достояния. Современное сокращение ВГТРК и, в частности, преобразование сетки вещания и содержания деятельности радио является серьезным изменением в культурной политике и невосполнимой потерей с точки зрения решения образовательных и культурно-просветительных задач, выполнявшихся средствами радио. Эти новации не могли не сказаться и на деятельности Русского академического оркестра ГТРК «Новосибирск»: изменение статуса и сужение сферы деятельности оркестра (теперь только как концертного коллектива) существенно сокращает аудиторию слушателей и ставит под вопрос сохранение и дальнейшее развитие формировавшегося десятилетиями его собственного исполнительского стиля.

Список литературы

1. ГАНО. Ф. 1698, оп. 1, д. 1418, с. 165.
2. Сов. Сибирь. – 1926. – 6 янв.

В. П. Геращенко
Кемерово

РОЖДЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА СИБИРИ

В истории культуры встречаются порой удивительные явления, которые вне зависимости от продолжительности своего существования оставляют глубокий след в событиях своего времени, а затем, даже безвозвратно канув в Лету, продолжают оказывать существенное влияние на эволюционные процессы далекого, неведомого для них будущего. К таковым, без сомнения, можно отнести первый государственный профессиональный театр, появившийся в Сибири на заре советских времен.

Этот полузабытый ныне театр – легендарная Сибгосопера – не только сосредоточил в своей деятельности все основные направления исканий отечественной культуры первого послеоктябрьского десятилетия, не

только оказался в центре идеологической полемики конца 1920-х – начала 1930-х годов и сам стал жертвой идеологических репрессий, но и, по сути, взрастил и выпестовал те первоначальные ростки музыкально-театрального искусства, которые определили в дальнейшем широкую панораму развития культуры Сибири XX столетия в целом. Показательно само рождение театра, первые шаги его жизнедеятельности. Этому историческому моменту, столь важному в понимании общих процессов культурного строительства Сибири, посвящена настоящая статья.

Гражданская война не лучшее время для решения театральных проблем, тем не менее именно тогда появился в Сибири первый государственный театр. Шел 1919 год. Войска Колчака с беспрерывными боями отступали на восток, а в освобожденных районах восстанавливалась советская власть. 14 ноября был освобожден Омск, который стал центром Сибири советской. Сюда вслед за частями Красной Армии переехал Сибревком, здесь начала заново выходить центральная газета «Советская Сибирь», здесь же решено было открыть показательный театр общесибирского масштаба.

Омск – старинный город с давними театральными традициями – как нельзя лучше подходил для этих целей. Великолепное театральное здание, составляющее и сегодня достопримечательность города, в то время не имело себе равных по всей Сибири. Многолюдность крупного центра (тогда он был самым большим городом в Сибири) сулила постоянную заполняемость зрительного зала, а наличие в Омске артистических сил должно было облегчить задачу формирования труппы.

Однако на практике пришлось столкнуться с огромными житейскими трудностями. Год «хозяйничанья» Белой армии оставил страшное наследство как в экономике и хозяйстве, так и в театральном деле. Зима 1919–1920 гг. оставила по себе память не только страшной разрухой, параличом Транссибирской магистрали, жуткими кошмарами эшелонов смерти, ужасами последних расстрелов и повальных эпидемий тифа [1, с. 161], но и заброшенным, запущенным театром, превращенным в военные казармы.

Приход советской власти в корне изменил положение дел. «Всякое театральное имущество (здания, реквизит), ввиду представляемой им культурной ценности, объявляется национальным имуществом», – гласил подписанный Лениным декрет Совнаркома «Об объединении театрального дела» от 26 августа 1919 года, в соответствии с которым проведена была национализация здания и имущества городского театра в Омске. Взору новых хозяев – театр сначала находился в ведении Губнаробраза, а затем был передан Сибнаробразу – предстало плачевное зрелище: «…здание, которое только с внешней стороны походило на

театр. Внутри оно напоминало запыленный, загрязненный амбар . Декораций – никаких… Старые костюмы представляли износившееся тряпье…» [2, с. 165].

Организаторам показательного театра необходимо было в предельно сжатые сроки создать материальную базу для работы большого театра (капитально отремонтировать здание, изготовить декорации, костюмы) и сформировать полноценную труппу, причем не только ядро ведущих актеров и солистов, но и массовые цеха: хор, оркестр, балет. И все это собственными силами, без всякой посторонней помощи, в городе, где только что прокатилась Гражданская война, да еще в голодный и «нищенский» двадцатый год. Сейчас трудно представить, каких невероятных усилий потребовало создание в этих условиях театра, но жизнь порой превосходит самые невероятные планы-замыслы.

Меньше года прошло со дня освобождения города, когда в Омске готовился к открытию 1-й Сибирский государственный театр. Под таким названием появился он в истории театральной культуры. Называли его и Большим театром, имел он также звучное, торжественное название – Большой народный театр, которое время от времени появлялось в прессе. Он был действительно первым и в том смысле, что открывал счет будущим профессиональным театрам советской Сибири и по художественному уровню своих постановок, и потому, что впервые в Сибири появился театр государственный, благодаря чему его в то время чаще всего именовали просто Гостеатром.

Для срочной организации омского театра Сибнаробраз назначил чрезвычайного уполномоченного. Им стал Вениамин Давыдович Вегман (1873–1936) – крупный деятель сибирской культуры 1920–1930-х годов, который оказал большое влияние на процесс исторического строительства культурной жизни Сибири тех лет. Человек, прошедший «по жизни с пламенем ленинской “Искры”» [3, с. 179], он руководил в дальнейшем Сибархивом и Сибистпартом в Омске и Новониколаевске, был одним из основателей журнала «Сибирские огни» (где осуществил свыше 120 публикаций), деятельным участником создания Сибирской Советской Энциклопедии. Это далеко не полный перечень основных вех биографии Вегмана, который главной своей профессией считал служение революции, ее самым насущным делам, что на практике оборачивалось порой неожиданными сторонами. Добрыми словами «наш старый товарищ» отзывался о нем А. В. Луначарский. К моменту организации театра в Омске в 1920 году В. Вегман имел богатейший жизненный и политический опыт, обладал солидными познаниями в оперно-музыкальном искусстве. По окончании первого сезона именно он опубликовал в газете «Рабочий путь» детальный отчет о работе Гостеатра за год [См.: 4].

Задача определялась ясно: «Надо прежде всего заняться скромной работой по организации хорошего театра» [См.: 4] Чтобы театр действительно стал показательным, решено было в его составе объединить сразу две труппы – оперную и драматическую [5]. Это давало возможность приобщить неискушенного зрителя к лучшим образцам как музыкального, так и драматического искусства, а наличие симфонического оркестра открывало заманчивые перспективы широкой пропаганды классической музыки.

Дело приобрело необычайный по тем временам размах, и о «скромности» говорить не приходится. По сохранившимся документам первого омского сезона только творческий коллектив нового театра насчитывал 110 артистов оперы, 58 артистов драмы и 55 артистов симфонического оркестра [6, л. 48]. С таким составом театр приступил к подготовке первых спектаклей. Но прежде нужно было определить репертуарную политику. Ведь это был 1920 год, и вопрос об отношении к искусству прошлого, дореволюционного времени отнюдь не был пустой фразой. К чести Сибнаробраза, его позиция в этом вопросе определилась совершенно четко: «Старое искусство в его лучших достижениях и, в частности, профессиональный театр, отвечающий по своему направлению и репертуару требованиям революционной эпохи, сохраняется…» [7, л. 59]. Отчетливо виделось и направление работы будущего театра, его «лицо». В характеристике деятельности Сибнаробраза отмечалось, что в подотделе искусств вся работа в 1920 году «…сводилась к текущей переписке и к работе по созданию в Омске показательного театра академического характера…» [8, с. 429], то есть речь шла о четкой ориентации на классический репертуар.

Руководство театра смысл своей работы видело в том, чтобы не «гнаться за сборами» и «не увлекаться обилием постановок», а «лучше ограничиться немногими пьесами, но зато при их постановках стараться достигать общего художественного ансамбля и того совершенства, какое только разрешают нам силы, средства и условия». И далее: «Исходя из тех соображений, что русскому народу должна быть более понятна близкая ему русская музыка… Гостеатр решил на своих подмостках культивировать, главным образом, русскую музыку и предпочтение отдавать русской опере» [4]. И действительно, в первом же сезоне осуществлены были постановки опер «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского и «Евгений Онегин» П. И. Чайковского.

В августе 1920 года, когда уже было «приступлено к капитальному ремонту здания театра», в газете «Советская Сибирь» появилось сообщение о первом оперном спектакле: «…открытие сезона предполагается оперой “Князь Игорь” и “Фауст” с Вальпургиевой ночью». И далее:

«К участию в драме, опере и оркестре будут привлечены все лучшие местные силы, а также и из центра…» [9]. Действительно, если солистов оперы и балета, ведущих музыкантов стремились привлечь «из центра» (как правило, приглашали опытных профессионалов, хорошо знавших основной текущий репертуар), то хор, оркестр, балет набирали на месте. Это была способная, но профессионально слабо подготовленная или вовсе не подготовленная молодежь. Особую трудность представлял набор балета, поскольку во всей Сибири тогда не было хореографических учебных заведений, в лучшем случае изредка встречались частные студии.

Сложность состояла не только в том, чтобы набрать хор, балет, оркестр, но еще и создать из них творческие коллективы – единый оркестр из отдельных музыкантов, вокальный ансамбль из новоиспеченных артистов хора, танцевальную труппу из любителей. Работа эта требовала немалого времени, и от намерения открыться оперой пришлось отказаться. В следующем сообщении «Советской Сибири» читатели узнали о том, что «драматическая труппа уже почти собрана, репертуар намечен» и «сезон предполагается открыть не оперой… а сборным спектаклем показательного характера», и хотя «… главное внимание обращено на драматические спектакли… но и для оперы сделается многое…» [10]. Такое решение художественного руководства театра свидетельствует о том, что к организации оперы подошли очень серьезно и фундаментально, если на подготовку первого спектакля постановщикам предоставили … двухмесячный срок. Сегодня может показаться абсурдной попытка за такое время набрать оперный коллектив да еще и поставить с ним спектакль, но тогда в далеком двадцатом году, в провинциальном Омске на это смотрели совсем иначе: по тем временам это был немыслимо большой срок.

Почти вековая театральная практика дореволюционной Сибири базировалась на сезонных и договорных началах: сезонных – для антрепренеров, арендовавших театральные здания на сезон (зимний – продолжительностью 4–6 месяцев или летний – от 1 до 3 месяцев); договорных – для актеров, с которыми заключали контракты, детально оговаривавшие условия работы. Труппу комплектовали за неделю, самое большее – за две до открытия, спектакли «обкатывали», дорабатывали, доделывали уже по ходу сезона. Так было от века. Казалось, так будет всегда. Частую сменяемость актерских трупп считали чем-то естественным и само собою разумеющимся

Но Сибгостеатр спорил с привычными взглядами как в своем стремлении закрепить состав творческих цехов, так и относительно сроков и качества подготовки оперных спектаклей, спорил, едва появившись на

свет, и по многим другим вопросам. Начинал же свою жизнь новый театр, как все – посезонно. Новорожденного принимали в старые пеленки. Пройдет немало лет, прежде чем театральное искусство советской Сибири вместе со всей страной придет к стационарным театрам и постоянным труппам. Омская опера стояла лишь в самом начале этого пути. И большим риском с ее стороны было растянуть подготовительный период первой оперной постановки до двух месяцев.

Открытие 1-го Сибирского советского государственного театра состоялось 16 октября 1920 года драмой А. Островского «Гроза». Одновременно шли усиленные репетиции оперы А. Бородина «Князь Игорь» «при полном ансамбле, новых декорациях и балете» [11]. Газета не случайно извещала своих читателей о таких подробностях – полноценного исполнения оперных спектаклей бывший заштатный Омск еще не знал, потому-то в диковинку были и специально написанные декорации, и заново пошитые костюмы, и поставленные для оперы балетные номера.

К премьере готовились тщательно. За работой внимательно следила пресса: «В воскресенье, 31 октября, в Большом Народном театре состоялась генеральная репетиция оперы “Князь Игорь”, – сообщила «Советская Сибирь». Рецензент, подписавшийся инициалами В. А., дал высокую оценку спектаклю: «С музыкальной стороны задачу можно считать выполненной, хоры звучат хорошо и послушны дирижеру». Но режиссура спектакля – «страдает сценичность» [явно сказалось неумение нового хора держать себя на сцене] – не удовлетворила первого критика, а «самою выигрышной», по его мнению, «оказалась 5-я картина (у шатров) как в музыкальном, так и в сценическом отношениях» [12]. Так косвенно, со слов непосвященного зрителя, мы узнаем о танцевальных сценах половецкого стана, которые как раз и были существенной частью «самой выигрышной картины».

Премьера «Князя Игоря» состоялась в ноябре. Спектакль сразу же завоевал симпатии зрителей. По свидетельству современника, достать билет на него было довольно сложно. В зале театра действовал специальный распорядитель, а места «брались с бою» [13]. «Князь Игорь» стал самым популярным спектаклем – в первый же сезон он выдержал 30 представлений, опередив все остальные постановки Гостеатра, в том числе и драматические. Даже придирчивый Дядя Ваня (под таким псевдонимом публиковал отзывы о работе театра постоянный рецензент омской периодики тех лет), подводя итоги первого сезона, не удержался от похвал в адрес этой оперы: «Большой заслугой Гостеатра надо признать постановку первым спектаклем “Князя Игоря”… прошла она у нас много раз и очень удачно» [14, с. 48].

Дирижировал первой оперой **К. Ф. Брауэр.** Опытный профессионал, хороший специалист, в омском театре он занимал пост главного дирижера и был одним из основателей нового дела. Показательность, которую решено было положить в основу работы театра, предполагала прежде всего высокий художественный уровень выпускаемых спектаклей. Брауэр служил примером в этом отношении – он был одним из тех, на кого равнялись в омской опере. Музыкальная сторона спектаклей, которыми дирижировал К. Ф. Брауэр, вызывала единодушные похвалы критики. «Прежде всего приходится оценить энергию главного дирижера К. Ф. Брауэра, сумевшего из наших разрозненных оркестровых сил создать нечто твердое, спаянное и послушное замыслам дирижера», заметил по поводу «Князя Игоря» Дядя Ваня. И далее, оценивая работу главного дирижера в целом, добавил: «Брауэр – солидный дирижер: серьезный, знающий партитуры, с энергичным и четким взмахом дирижерской палочки» [14, с. 48].

В Омском оперном К. Ф. Брауэр работал только в первый год ее существования (сезон 1920/21 гг.): принцип посезонности захватывал и руководящие творческие кадры. Впоследствии, в середине 1920-х годов, К. Брауэр возвратился в Сибгосоперу, которая к тому времени уже перебазировалась в Новосибирск, и по-прежнему был ее главным дирижером. Возвращаясь к премьере «Князя Игоря» в ноябре 1920 года, вполне определенно можно говорить, что спектакль своим успехом на протяжении всего первого сезона во многом был обязан умело проведенной подготовительной работе и мастерству главного дирижера К. Ф. Брауэра.

Крайне ограниченное количество сохранившихся материалов не дает возможности детально познакомиться со спектаклем, и все же некоторое представление о нем составить можно. В упоминавшейся выше статье [14] Дядя Ваня, бегло говоря об остальных спектаклях оперного сезона, «Князю Игорю» уделил особое внимание. От него мы узнаем, что «очень красочные» декорации этой оперы были написаны «большею частью» художником Белоуско, что «кургузые крыши теремов», «грязно-темные тона заднего занавеса» и «фанерочно-вагонный терем княгини», выполненный «не в стиле старобревенчатой Руси», портили оформление 1-го акта и что «остальные декорации очень и очень недурны и положительно хорош половецкий стан (работы художника Фалевича)» [14, с. 49].

Известен также состав главных исполнителей «Князя Игоря» и их краткая характеристика: «…приходится особо отметить Волжина с благородной простотой певшего князя, Оржельского – темпераментного княжича, Пиотрович – изящную и звонкоголосую Кончаковну и несколько шаржирующего Кочергина – князя Владимира. Партия княгини

исполнялась Марковой, Кочеповской и один раз Азарской – всеми довольно прилично» [14, с. 48]. К сожалению, приходится констатировать, что периодика и документация тех лет оперировали только фамилиями, не называя зачастую имен или инициалов, в силу чего попытки их уточнения далеко не всегда оказываются успешными.

Главным принципом работы Гостеатра была провозглашена художественность, что на практике означало выбор доброкачественного репертуара, основательную подготовку новых спектаклей как в смысле музыкальности, так и зрелищности и, конечно, привлечение интересных творческих работников. Эту ориентацию на художественность театр стремился выполнять неукоснительно. Репертуар первого сезона, помимо русской оперной классики, включал также классику мировую и, кроме «Князя Игоря», состоял из следующих названий: «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Сельская честь» П. Масканьи, «Севильский цирюльник» Д. Россини, «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Кармен» Ж. Бизе.

Всего семь опер за целый сезон, да к тому же сезон, длившийся, вопреки всем устоявшимся представлениям, чуть ли не восемь месяцев – с 16 октября 1920 года по 31 мая 1921-го. Такого театральная практика Сибири еще не знала. Темп подготовки оперных спектаклей не укладывался в привычные рамки. «Большой Омский театр в течение нескольких месяцев был в состоянии развернуть перед публикой свой репертуар… всего лишь двумя вещами – «Князем Игорем» и «Паяцами», – сетовал анонимный рецензент «Советской Сибири» в начале января 1921 года [15].

Между тем ничего необычного не происходило: просто театр настойчиво и последовательно проводил в жизнь курс на качественную постановку оперных спектаклей и потому позволял себе непозволительное – готовил каждую премьеру не меньше месяца. Этот минимальный месячный срок был выдержан для всех спектаклей без исключения. Но и такой метод не всегда обеспечивал надлежащий художественный уровень постановки, и тогда, невзирая на нарекания, руководство театра шло на крайние меры, вплоть до снятия оперы с репертуара. Такое произошло с «Борисом Годуновым»: «первая попытка поставить “Бориса Годунова” оказалась неудачной и опера была снята для дальнейшей отделки…» [16]. После премьеры, состоявшейся 4 января, спектакль вновь увидел свет лишь 6 февраля. Результаты не замедлили сказаться – после «Князя Игоря» «Борис Годунов» был самым частым названием в оперном репертуаре Гостеатра: за сезон опера выдержала, согласно отчету В. Вегмана, 15 представлений [См.: 4].

Конечно, не все было гладко в новых постановках – какой-то спектакль оказывался более добротным и интересным, что-то удавалось не совсем, но в целом работа оперы получила всеобщее признание. Об этом можно судить по тем немногим словам, которые нет-нет, да промелькнут в высказываниях современников. Так, Дядя Ваня замечал, например, что «“Севильский цирюльник” живо прошел», «“Евгений Онегин” совсем чистый спектакль», а «“Князь Игорь” – большая заслуга Гостеатра»[14, с. 48–49]. О другой опере рецензент Че высказался в двух аспектах: режиссерском – «в общем, несмотря на сложность, “Сельская честь” поставлена…удовлетворительно» и музыкальном – «…хору и оркестру массовые сцены удались, и основное положение разрешено» [17]. По поводу «Бориса Годунова» не назвавший своего имени критик отметил: «В оперу вложено много живой энергии и труда и видно горячее желание артистов работать… в общем опера поставлена старательно…» [15, с. 48–49].

Но все эти высказывания приобретают гораздо большую глубину и ясность, если их дополнить словами тех же авторов по поводу выступлений ведущих исполнителей. Рецензии на спектакли тех лет сводились, в основном, к оценке выступлений отдельных артистов – очевидно, именно в этом авторы видели смысл и назначение публикаций. Тот же Дядя Ваня отмечал, что «исполнители сольных партий [«Бориса Годунова»] – Кочергин, Боначич, Пиотрович, Крамской и др. были совсем хороши…»; «Севильский цирюльник» шел «с интересным и бойким Фигаро – Чигариным и хорошими Бартоло (Кочергин), Доном Базилио (Крамской) и Розиной (Мейнгард)»; в «Евгении Онегине» «…очень удачно выступала в партии Татьяны, особенно в лирической части ее, Айзина… Боначич – Ленский был интересен, но несколько слащав…». И даже в «Паяцах» и «Сельской чести», которые, по его [Дяди Вани] мнению, «принесли мало отрады», он выделил «из исполнителей на первом месте Боначича», а Волжина, Мейнгард и Комиссаржевского назвал «приличными». Говоря о спектакле Гостеатра «Кармен», «спешной постановкой которой был завершен сезон», Дядя Ваня упомянул «прекрасную певицу… Пиотрович» [15, с. 48–49].

Так возникает облик канувших в лету спектаклей, представление о своеобразном и интересном актерском ансамбле. Театр не делал ставку на отдельных ведущих исполнителей, как это было принято в периферийных труппах 20-х годов. Этот путь наименьшего сопротивления, противоречивший художественным принципам нового театра, был отвергнут с самого начала. Во главу угла здесь ставили общее художественное решение спектакля, единое для всех его компонентов. Заключалось оно в

том, что театр «стремился к общему ансамблю, к гармонии между оркестром, хором и певцами, к стильности в костюмах и декорациях» (из отчета В. Вегмана о работе театра за первый сезон).

Однако режиссура, которая как раз призвана осуществлять единое решение спектакля, в омской опере не всегда была на высоте, поскольку крепкого мастера-профессионала в театре не было. Постановку опер осуществляли несколько режиссеров. Из них ведущими были Баской и Боначич, которые входили в состав художественного совета от оперного коллектива, но режиссерской работой занимались и другие артисты оперы, например тенор Максимов.

Иное дело руководство музыкальное, которое составляло гордость омской оперы. Состав дирижеров Омского гостеатра поражал театральных завсегдатаев ничуть не меньше, чем «странные» сроки подготовки спектаклей. В местной печати нередко появлялись высказывания типа: «Следует отметить, что «“Сельская честь” идет четвертой оперой в зимний период 20-21 года. Это при четырех-то дирижерах при Омском Гостеатре, когда при среднем уровне артистов оркестра оперный репертуар в провинциях составляется, обычно, имея налицо большею частью лишь одного дирижера» [17]. Но в том-то и дело, что этот театр не хотел, не мог существовать как любой другой рядовой и провинциальный. По сохранившимся материалам, в театре работали три дирижера, но и такое количество по тем временам считалось недопустимой роскошью. В отличие от К. Ф. Брауэра, два других дирижера, Виткин и Юровецкий, в то время были начинающими.

Виткин проработал в Сибгосопере два первых омских сезона (1920/21 и 1921/22 гг.), дирижировал «Паяцами» и «Борисом Годуновым». При этом первая работа вызвала резко отрицательный отзыв критики: «…топорная палочка дирижера…грузно нависла над оркестром, придушив музыку Леонкавалло…» [18], – писал некто Че в рецензии на спектакль: критика тех лет не слишком церемонилась в своих оценках. Отзыв на вторую оперу был гораздо мягче, в нем отмечалась лишь «суховатость в оркестре» и надежда на то, что она «в будущем сгладится» [15]. В годовом обзоре Дядя Ваня отметил, что «Виткин… к концу сезона стал выравниваться». А во втором сезоне другой критик, писавший под псевдонимом Ю. В. в своем отзыве на постановку оперы «Фауст» уже отметил, что «т. Виткин дирижировал, против обыкновения, спокойно и корректно» [19]. Так в стенах омской оперы постепенно формировался дирижер.

Третий музыкальный руководитель **Ю. М. Юровецкий** в Омском театре занимал особое место – он был дирижером симфонического оркестра. Название должности точно определило сферу его деятельности.

Основной принцип работы нового театра – показательность – раскрывался еще в одном аспекте – широкой пропаганде образцов не только драматического и оперного искусства, но и симфонической музыки. Оркестр Гостеатра, имевший многочисленный состав, наряду с оперной и драматической труппами был третьим самостоятельным творческим коллективом. Участвуя в оперных постановках, он одновременно жил напряженной жизнью симфонического оркестра: готовил новые программы, постоянно проводил концерты как на сцене Гостеатра, так и на других площадках города. Не случайно омскую оперу даже в деловых бумагах именовали порой симфоперой, сливая в единый смысл работу оперы и симфонического оркестра.

Молодой дирижер симфонического оркестра энергично взялся за дело. Театр только готовился к открытию, а «Советская Сибирь» уже предлагала читателям заманчивую программу будущего концерта симфонической музыки, где значились произведения Бетховена, Шуберта и Мендельсона [20]. Но первое знакомство оркестра с публикой произошло еще раньше – 21 сентября, когда в концерте Гостеатра для красноармейцев была исполнена 6-я симфония Чайковского. Сообщение же о «первом советском концерте симфрнического оркестра [который состоялся 17 ноября 1920 г.] под управлением тов. Юровецкого» появилось вскоре после премьеры «Князя Игоря» [21]. Анонимный рецензент привел программу того концерта: «5-я симфония Чайковского, народные песни Лядова и “Каприччио” Римского-Корсакова». Далее отмечалась «внимательность, с какою слушатели отнеслись к концерту» и давалась оценка: «первый концерт обнаружил хорошую сыгранность оркестра, большую предварительную работу и талант дирижера» [21].

В дальнейшем подобные концерты стали обычным явлением. По отчету В. Вегмана, только в первом сезоне было дано 150 концертов симфонического оркестра. Как правило, концерты проводились в сопровождении лектора [См.: 4]. Наибольшей популярностью пользовались тематические концерты. В качестве примера можно назвать симфонический концерт, составленный из произведений Глинки, или концерт, посвященный памяти Мусоргского, состоявшийся 10 июля 1921 года. О последнем значительно позднее вспоминал В. Вегман: «Кто бывал тогда [1920-1921] в Омске, тому, вероятно, памятны те музыкально-художественные концерты, которые тогда ставились. Напомню хотя бы концерт, посвященный памяти композитора М. Мусоргского» [22].

Работа дирижера симфонического оркестра была хлопотной и проходила в сложных условиях: артисты оркестра были заняты почти на ежедневных выступлениях либо в вечернем спектакле, либо в концерте,

да к тому же одновременно шла подготовка нового оперного и концертного репертуара. Но Ю. М. Юровецкий сумел проявить завидную работоспособность. В промежутке между двумя сезонами, летом 1921 года, он, продолжая руководить симфоническим оркестром, организовал струнный квартет и был одним из его исполнителей. Дядя Ваня, оценивая дебют коллектива в концерте Бетховена, отмечал, что «квартет подобрался удачно» [23].

Музыкальные концерты как симфонического оркестра, так и «камерной группы» довольно часто дополняли сольными выступлениями вокалистов, а также отрывками из опер, но и тогда эти представления отнюдь не были пестрым набором случайного материала – основные принципы работы театра по-прежнему оставались в силе. Главной задачей этих концертов был такой «подбор музыкальных номеров,… что концерты всегда оставляли цельное и стильное впечатление. Они приносили эстетическое наслаждение и в то же время имели просветительное значение» [4].

Лишь во втором сезоне (1921/22 гг.) Ю. Юровецкий вплотную приступил к руководству оперными спектаклями. В дальнейшем как профессиональные возможности дирижера, так и организаторские способности Ю. М. Юровецкого на службе в Сибгосопере значительно расширились. После двух омских сезонов Юровецкий разделил с Сибгосоперой трудный период перевода в Новониколаевск и повторного становления оперного дела Сибири. Там он был уже главным дирижером, а затем занимал должность управляющего театром. Проработав в Сибгосопере четыре сезона подряд, Ю. М. Юровецкий проявил завидное постоянство, столь необычное в театральной практике тех лет.

Еще один творческий коллектив нового театра, его балетный цех, начал свою деятельность задолго до открытия первого как оперного, так и драматического сезонов. В корреспонденции «Подарок красноармейцам, отправляющимся на фронт» сообщалось: «Во вторник, 21 сентября [1920 г. – В. Г.], в Большом государственном театре состоится концерт с участием симфонического оркестра …солистов оперной труппы, всего ансамбля и балета. Весь сбор предназначается для красноармейцев, отправляющихся на фронт».

Последующие появлявшиеся в прессе сообщения обычно тоже ограничивались только упоминанием слова «балет», не давая никаких пояснений. И лишь по окончании первого сезона в обзоре работы Гостеатра Дядя Ваня в связи с успехом оперы «Князь Игорь» писал: «В сцене половецкого стана прекрасно выступал балет с прима-балеринами Вронской и Карассо, давший ряд ярких и страстных восточных танцев». Всего одна фраза, но

насколько ценна она, если учесть, что во всей обширной статье по поводу работы гостеатра про балет нет больше ни единого слова [См.: 14].

Статья эта не исключение – о балете в 1920-е годы в Сибири вообще писали мало, но даже то, что появлялось в печати, носило поверхностный и беглый характер. Удивляет восторженность обычно столь сдержанного на похвалы критика. Если за таким высказыванием невозможно увидеть постановку танцев, то в эмоциональности исполнения сомневаться не приходится. Кроме того, речь идет о двух сольных женских партиях «прима-балерин» в сопровождении кордебалета, о партнерах же упоминания нет. Очевидно, при постановке первой оперы в октябре 1920 г. в составе балета танцовщиков-солистов еще не было. Однако уже в конце ноября ведущий состав балета, кроме упомянутых Вронской, Карассо, а также еще одной прима-балерины Соболевой, включал уже двух солистов-танцовщиков – Биндера и Сокольского [6, л. 72–76].

Положение прима-балерины **Вронская** занимала по праву. Мастерство артистки было общепризнанным, и успех неизменно сопутствовал ее выступлениям. Дядя Ваня отмечал, что ее «сольные выступления… всегда изящны и ярко выразительны» [25]. В Сибгостеатре, помимо исполнительских обязанностей прима-балерины, Вронская занималась еще административной деятельностью: она возглавляла балетный коллектив и в качестве «руководительницы балета» входила в состав художественного совета театра. Должность балетмейстера омской оперы в первом сезоне оставалась свободной, и постановка танцевальных номеров была поручена также Вронской. Она, в частности, ставила танцевальные сцены оперы «Князь Игорь», что подтверждают архивные документы [6, с. 72–76].

О другой прима-балерине, восхитившей Дядю Ваню в «ярких и страстных» восточных танцах «Князя Игоря», **М. Карассо,** сведений очень мало. Известно, что она принимала участие не только в операх, но также в танцевальных сценах драматических спектаклей, имела в них успех. Так, М. Сагр, положительно оценивая работу драматического коллектива Гостеатра, вскользь упоминал о балете: «“Белый ужин”… хорошая постановка. Много вкуса, в особенности в балетной сценке перед ужином (с участием т. Карассо)…» [26]. Уже тогда, в первый же год своего существования, две труппы Гостеатра, оперная и драматическая, делали попытки взаимного использования своих возможностей.

Особый интерес вызывает сообщение о балетмейстерской деятельности М. Карассо. Насколько частыми были ее постановки в Гостеатре, сказать трудно, но свидетельство об одной такой работе сохранилось, да к тому же с подробным описанием. Тот же рецензент М. Сагр, стремясь познакомить читателей «Советской Сибири» с торжественным вечером,

устроенным в Гостеатре «22-9 января», отмечал, что «Программа… представляла прекрасный образец художественного и вместе революционного репертуара», и далее описал танцевальную картину, не приводя ее названия: «…Балет артистки театра Карассо, изображающий борьбу за свободу, содержит некоторые яркие моменты: в особенности когда «*Освобожденные*» несутся стройной толпою вслед за «*Свободою*», рассыпаются, сбегаются и кружатся красивыми группами. Участницы балета сумели при помощи [движения] передать ритм [борьбы] за свободу и напряжение борьбы». Описание завершил комментарий: «Но необходимо заметить, что борьба за свободу сложна, и что эту сложность следовало бы отразить в балете хотя бы намеком» [27].

Перед нами наивная, далеко не совершенная, но все же явственная попытка приблизить танцевальный репертуар к современности. Конечно, балетная труппа театра не имела еще самостоятельного значения и играла лишь вспомогательную роль при постановке опер, драм и редких концертных программ, но пульс живой, творческой мысли толкал на интуитивный поиск. Неосознанно, не ставя перед собою глобальных задач, привычными и посильными средствами, путем аллегорических персонажей («*Свобода*», «*Освобожденные*»), путем чисто внешних изобразительных приемов, очевидно вполне пригодных и для любой другой постановки («несутся стройной толпою… рассыпаются, сбегаются и кружатся красивыми группами»), осуществлялся этот поиск. В то же время уже ощущалась и неудовлетворенность пробой. Потому-то далекий от балетной специфики критик советовал «отразить… хотя бы намеком» обойденную в первом опыте «сложность борьбы за свободу».

Незадачливый рецензент, видимо, и не подозревал, что решение этой проблемы в то время было не под силу даже первоклассным балетным труппам страны, руководимым мастерами-профессионалами. Чего же было ожидать от начинающего коллектива, не имевшего ни достаточно подготовленных исполнителей, ни постановщиков, ни даже штатного балетмейстера! Но сама по себе такая попытка отразить современную революционную тему представляет несомненный интерес. Первые опыты, робкие пробы, подобные постановке М. Карассо, отражали путь исканий периферийных трупп в едином русле со всей советской хореографией.

Занимались балетмейстерской деятельностью и солисты-мужчины. Особенно интересен в этом отношении первый опыт постановки самостоятельного танцевального спектакля – мимодрамы «Поцелуй Пьеретты». Автором либретто и постановщиком был танцовщик **Биндер.** Музыку сочинил концертмейстер омской оперы «местный молодой композитор» В. П. Давыдов. Показанный первоначально без декораций, в

черно-белых костюмах и в сопровождении рояля, спектакль тем не менее оценен был высоко: «Особо приходится поставить, как нечто законченное и оставившее наибольшее впечатление, мимо-драму “Поцелуй Пьеретты”», – писал Дядя Ваня, полагая, что этот спектакль «надо считать удавшимся: балет показал свою работу с самой хорошей стороны» [28].

Итак, балетная труппа омского Гостеатра за первый год своего существования, несмотря на все трудности (почти сплошь женский состав, отсутствие балетмейстера, любительский уровень кордебалета), прошла сложный и интересный путь от танцевальных отрывков в оперных спектаклях и концертных выступлений к целому балетному представлению – постановке мимодрамы. Причем путь этот не укладывался в рамки общепринятой театром академичности – первый спектакль сибирского балета был собственным детищем, созданием своих, «доморощенных» авторов. Такой путь естественно вытекал из реальных условий.

Но если работа балетной труппы так или иначе была связана с областью эксперимента, то в делах оперы картина совершенно другая. Академичность, которая с самого начала деятельности Гостеатра определила главное направление его творчесства, понималась не только в смысле художественности постановок, особого внимания к музыкальной стороне спектаклей, общей ансамблевости представлений и т. д., но и в плане репертуара. Причем академичность в репертуарной политике означала освоение лучших достижений отечественного и зарубежного оперного театра и приобщение к ним широкой публики.

«Преследуя исключительно культурно-просветительные задачи, Сибгостеатр не задавался никакими театральными экспериментами, а занимался исключительно художественной постановкой классических драм и опер», – писал впоследствии В. Вегман [29, с. 152]. В условиях Сибири, не знавшей дотоле полноценных оперных постановок, этот путь освоения лучших достижений музыкальной культуры прошлого был наиболее целесообразным и верным. Такой репертуар послужил отличной школой как для театра, так и для публики.

Позицию академичности приходилось не только утверждать своей непосредственной работой, но и отстаивать в жаркой полемике. Сохранились сведения о дискуссии, прошедшей «в центро-печати», где «на двух больших заседаниях Гостеатру пришлось получать удары и справа и слева… Он яростно оборонялся, мобилизовав очень опытных защитников», – писал Дядя Ваня [14, с. 41], один из тех, у кого «линия поведения» театра вызывала «ряд недоуменных вопросов». Однако «яростная оборона» «очень опытных защитников» Гостеатра не смогла убедить его оппонентов. Театр обвиняли в наличии «оперного шаблона» и «вампуки»

только потому, что опера не показала ничего нового, хотя тут же оговаривалось, что «оперные постановки и в крупных театрах с трудом поддаются новым веяниям». Но ни угроза «застоя», ни опасения отстать от «животрепещущего времени» не поколебали основной позиции Гостеатра – до конца сезона он ни разу не покачнулся в сторону весьма сомнительных «новых веяний» в оперном искусстве.

Нельзя обойти молчанием еще одну сторону творческой деятельности Гостеатра – сценографию его спектаклей. В успехе постановок омской оперы она играла значительную роль. И в этом отношении театр вновь (в который раз!) спорил с привычными взглядами и традициями. Стремясь к гармоничной целостности, вопреки бытовавшим в те годы приемам подбора декораций и костюмов, Сибгостеатр для каждого нового спектакля готовил собственное декорационное оформление, костюмы, реквизит, парики. В каждую премьеру была вложена значительная доля труда как художников, так и работников театральных мастерских, а их было несколько.

Декоративная мастерская, организованная художником **Фрейбергом** и его молодым помощником **Белоуским,** готовила декорационное оформление. Не случайно в своем отчете Вегман специально подчеркнул: «Все пьесы, как драмы, так и оперы, шли при новых, специально написанных декорациях». Гостеатр имел свою костюмерную мастерскую, где шились новые и переделывались поступавшие «от разных совторганов», а также «приобретенные у частных лиц» костюмы. В сапожной мастерской изготавливали новую и ремонтировали старую обувь, парикмахерская готовила разнообразные парики, а бутафорская мастерская – реквизит. Такая кропотливая и тщательная предварительная работа, несомненно, сказывалась на качестве выпускавшихся спектаклей. Имена художников Гостеатра были хорошо известны омичам, а их работа, как и деятельность всех мастерских в целом, вызывала неизменные похвалы критики. Даже Дядя Ваня отмечал: «Декоративная и костюмерная часть работы Гостеатра очень заметна: таких разнообразных, ярких и свежих костюмов и декораций омские театры еще не видели. Декораторы-художники… дали все, что можно при нынешнем недостатке материалов» [14, с. 49].

Для координации работы всех звеньев такого сложного объединения, каким стал Гостеатр, был создан специальный руководящий орган – художественный совет, «в состав которого, кроме уполномоченного и его помощника, входили режиссеры драмы… и оперы (Баской и Бончич), дирижеры (Брауэр, Виткин и Юровецкий), художники декоративной мастерской, руководительница балетом Вронская и по одному

представителю от хора, оркестра и технического персонала сцены», – сообщил В. Вегман [4]. Этот коллегиальный орган координировал и направлял всю творческую деятельность омского театра. Здесь обсуждали и утверждали репертуар, назначали состав постановщиков будущих спектаклей, распределяли новые роли, разбирали итоги генеральных репетиций и т. д. – словом, шла обычная сложная и напряженная, незаметная для непосвященного глаза внутритеатральная жизнь.

Главной конечной целью всей деятельности Гостеатра вообще была непрерывная просветительская работа среди самых широких слоев трудящегося населения. Театр своей работой обращался, в первую очередь, к рабочим, крестьянам, красноармейцам, служащим. Детище пролетарской революции, Сибгостеатр призван был продолжать и развивать ее в области культурного строительства. Поэтому и подчинялся он Сибнаробразу, решая общую, важнейшую для тех лет проблему народного образования.

Еще до начала работы нового театра местная пресса всесторонне обсуждала вопрос его назначения. «Театр должен быть открыт для трудящихся масс, и не плохой или средних достоинств… а лучший. Театр должен быть доступным для каждого…», – писала «Советская Сибирь» [30]. Поэтому, занимаясь репертуаром драматической труппы «решили… ставить только такие пьесы, которые имеют и литературное значение», чтобы «были по возможности представлены [на омской сцене] все виды драматической литературы», – пояснял В. Вегман [4], а осуществляя постановку оперных спектаклей и проводя симфонические концерты, стремились познакомить неискушенного зрителя с произведениями отечественной и мировой музыкальной культуры.

Но Гостеатр функционировал отнюдь не в вакууме, а в труднейшей атмосфере послевоенной разрухи и страшной дороговизны, когда стоимость театрального билета была просто баснословной, составляя чуть ли не половину месячного заработка рабочего, не говоря уже о красноармейцах, крестьянах, учащейся молодежи. Рассчитывать при таких условиях на пролетарского зрителя при всех достоинствах репертуара и благих намерениях нового театра, естественно, не приходилось. И тогда произошло небывалое: по решению Сибнаробраза театр распахнул свои двери для широких трудящихся масс… бесплатно.

Он стал действительно народным театром, распространяя билеты через профсоюзные и общественные организации заводов и фабрик, предприятий, партийных и советских учреждений, учебных заведений и частей Красной Армии. В зале театра появился специальный распорядитель. Следует заметить, что бесплатные спектакли и концерты не были

явлением случайным, единичным или временным, вовсе нет. Такова была система жизнедеятельности Сибгостеатра, который «в течение целого года своего существования полностью осуществлял принцип бесплатного театра для трудящихся», причем «все время, несмотря на общеизвестные тяжелые условия, давал представления без всякого перебоя», – с гордостью подчеркнул в заключении своего отчета В. Вегман [4].

А через несколько лет тот же автор в другом отчете о работе Сибгосоперы, но уже в Новосибирске (так тесно переплелась судьба неутомимого В. Вегмана с театральной жизнью Сибири) мысленно вновь вернулся к истокам оперного дела и уже с расстояния времени и опыта как бы подвел итог-оценку ставшему уже историей тому важному делу: «…работа Сибгостеатра в Омске в течение сезона 1920/21 г. будет надолго памятна не только омичам, но и всем сибирякам. Таких драматических и оперных постановок, которые позволял себе Сибгостеатр, а также симфонические и камерные концерты, которые он устраивал, Сибирь до того не видала и не слыхала» [29].

Подводя итог изложенному, можно констатировать, что первый сезон омского Гостеатра (1920/21 гг.)представляет собою одну из самых интересных страниц истории сибирской театральной и музыкальной культуры. Он нес в себе черты того нового содержания, которое получило развитие лишь в дальнейшем. И в этом смысле, значительно опережая свое время, был он во многом первооткрывателем.

Само открытие театра, признание его учреждением государственным стало своеобразным переворотом в области культурной жизни, выражением внутренней политики молодой Республики Советов. Театральное дело далекой захолустной Сибири впервые получило общегосударственное звучание. Омский театр был той первой ласточкой, опыт которой внес свою лепту в дело создания будущей сети государственных театральных учреждений советской Сибири.

Деятельность Гостеатра предназначалась, в первую очередь, для широких масс трудящихся, поэтому его доступность ставили во главу угла. Но дороговизна автоматически перечеркивала эту доступность, – так возникла необходимость бесплатного посещения театра, то есть реально воплотился в жизнь принцип «Театр – для народа»».

Между тем жители тогдашней Сибири в массе своей о театральном искусстве не имели ни малейшего представления, отсюда возникла потребность создания одновременно двух театральных трупп (оперной и драматической) и симфонического оркестра как самостоятельного коллектива, благодаря чему появилась возможность приобщения зрителей к лучшим достижениям в области драматического и оперного искусства, а также симфонической музыки. Так естественно театр пришел к необхо-

димости освоения спектаклей классического наследия, определился твердый курс на академичность. Причем если академические театры Москвы и Петрограда в это время вели борьбу с отжившими традициями, пошлостью и рутиной старого репертуара, то в новом сибирском театре такой проблемы не было, поскольку здесь лучшие спектакли прошлого ставили в полноценном виде впервые.

Одновременная работа трех трупп привела к рождению новой формы организационной структуры творческой деятельности театра – созданию художественного совета, который, будучи коллективным руководящим органом, объединил в своем составе не только представителей всех творческих цехов, но и технического вспомогательного персонала, работников театральных мастерских. Практически, на деле внедрялась в театральную жизнь народная демократия – театр шел в ногу со всей страной, в ногу со своим временем. Каждый работник теперь был кровно заинтересован в безупречной деятельности сложного театрального механизма. По словам В. Вегмана, актеры «считали театр своим родным детищем», а зрители «видели, что действительно создается ценное общенародное дело, и всякий считал своим долгом приходить ему на помощь» [4].

Что касается результата деятельности Гостеатра – его спектаклей и концертов, то ориентация на самый высокий качественный уровень требовала внимания не только к зрелищной стороне постановок, но и к их содержательности. Отсюда неуклонное стремление к единому внутреннему тематическому стержню симфонических и смешанных концертов, отсюда же и необходимость в оперных спектаклях тесного взаимослияния всех компонентов – то самое гармоническое сочетание актерского исполнения, вокального и оркестрового звучания, зрительского восприятия произведения, та самая ансамблевость и «стильность», которые постоянно отмечали современники. И, как естественные последствия усиленной работы над постановками, непривычно удлинились сроки подготовки спектаклей, увеличилась продолжительность зимней работы Гостеатра, затрещала на плечах подросшего детища тесная рубашка посезонности.

К началу второго сезона омский Гостеатр подходил в расцвете своих сил и возможностей, готовый к решению еще более сложных и интересных задач. И в этом отношении театр не был исключением, не выходил из общего русла культурной жизни Сибири в целом, где наблюдалось «…движение по неуклонно возрастающей прямой, начатое после изгнания интервентов и белогвардейцев…», – как отмечают авторы «Истории Сибири» [31, с. 247]. К осени 1921 года Госопера уже имела запас готовых спектаклей, опробованный и оправдавший себя оперный репертуар.

В ее распоряжении имелась хорошая материальная база – производственные мастерские – для дальнейшей работы, а обновление творческого состава, привлечение в Омск интересных оперных работников открывало весьма заманчивые перспективы.

Но жизнь распорядилась по-своему. Два исторических фактора круто изменили судьбу этого удивительного театра: произошедшее в 1921 году изменение административного устройства Сибири и вступивший в свои права нэп. То и другое поставило едва вставшее на ноги театральное детище на грань гибели, поскольку перебазировать общесибирский театр в ставший новым центром Сибири Новониколаевск оказалось невозможным – там попросту не было ни одного подходящего здания, а условия новой экономической политики государства переводили деятельность всех театров на хозрасчет, то есть ломали всю сложившуюся систему жизнеобеспечения такого сложного музыкально-театрального организма, каким был омский Гостеатр со всеми его творческими образованиями. Но это уже следующая страница истории культурного строительства советской Сибири, история дальнейшей непростой жизни знаменитой Сибгосоперы, которая в дальнейшем действительно стала и общесибирским, и показательным, и высокопрофессиональным театром, воплотившим в жизнь самые смелые замыслы своих создателей.

Список литературы и примечания

1. Эйхе Г. Х. Разгром войск Колчака // Сибирские огни. – 1965. – № 3.
2. Музыкальная жизнь Москвы в первые годы после Октября. Хроника, документы, материалы. – М., 1972.
3. Гузеева В. По жизни с пламенем ленинской «Искры» / В. Гузеева, В. Познанский // Сибирские огни. – 1973. – № 8.
4. Вегман В. Гостеатр // Рабочий путь. – 1921. – 18 сент.
5. О судьбе драматической труппы см.: Ландау Г. С. Из истории драматического театра в Омске. – Омск, 1950.
6. ГАНО. Ф. 1053, оп. 1, ед. хр. 612.
7. ГАНО. Ф. 1053, оп. 1, ед. хр. 462.
8. Сибирский революционный комитет (авг. 1919–дек. 1925): сб. документов и материалов. – Новосибирск, 1959.
9. Показательный театр // Советская Сибирь. – 1920. –10 авг.
10. Показательный театр // Советская Сибирь. – 1920. – 22 авг.
11. Показательный театр // Советская Сибирь – 1920. – 20 окт.
12. В. А. «Князь Игорь» // Советская Сибирь – 1920. – 4 нояб.
13. В Омском Большом театре // Советская Сибирь – 1920. – 25 нояб.
14. Дядя Ваня. Омский государственный театр // Искусство. – 1921. – № 1.
15. «Борис Годунов» // Советская Сибирь – 1921. – 6 янв.
16. Сагр М. «Борис Годунов» в Гостеатре // Советская Сибирь – 1921. – 8 февр.

17. Че. Омский гостеатр // Советская Сибирь – 1921. – 5 февр.
18. Че. «Паяцы» // Советская Сибирь – 1920. – 1 дек.
19. Ю. В. «Фауст» с новым составом // Рабочий путь. – 1921. – 11 дек.
20. Симфонический концерт // Советская Сибирь – 1920. – 7 окт.
21. Симфонический оркестр // Советская Сибирь – 1920. – 19 нояб.
22. Вегман В. Бенефис дирижера Ю. М. Юровецкого // Советская Сибирь – 1924. – 5 марта.
23. Дядя Ваня. Камерные концерты в б. Гиганте // Рабочий путь. – 1921. – 28 июля.
24. // Советская Сибирь – 1920. – 21 сент.
25. Дядя Ваня. Вечер балета // Рабочий путь. – 1921. – 28 авг.
26. Сагр М. Вечер Ростана в Гостеатре // Советская Сибирь – 1921. – 1 февр.
27. Сагр М. Вечер 22-9 января в Гостеатре // Советская Сибирь – 1921. – 25 янв.
28. Дядя Ваня. Два бенефиса // Рабочий путь. – 1922. – 12 марта.
29. В. В-н. Сибирский государственный театр // Советская Сибирь – 1926. – № 4.
30. Воскресенский П. О театре // Советская Сибирь – 1920. – 9 окт.
31. История Сибири. – Л., 1968. – Т. 4.

Приложение

В. Н. Лендова
Новосибирск

ВЕРА РЕДЛИХ: ПРОПУЩЕННЫЕ СТРАНИЦЫ

Новосибирские кинематографисты все же успели снять фильм о ней. Называется «Вера». Желающие могут увидеть и сейчас. На дачной террасе под Минском по просьбе съемочной группы очень старая женщина читает любимые стихи – гумилевских «Капитанов»:

Быстрокрылых ведут капитаны,
Открыватели новых земель,
Для кого не страшны ураганы,
Кто изведал мальштремы и мель…

Читает медленно, отрешенно, скользит по знакомым строкам в недоступные нам дали, потом останавливается: «Где же вы раньше были…». Забыла. Неважно. Она сама из таких Капитанов. Из таких Маяков, излучающих во тьме охранительный свет.

О Вере Редлих написано больше, чем о каком-нибудь другом режиссере, долго работавшем «за Уралом, за рекой» – и в то же время сказано так мало! Библиография исчерпывается списком пожелтевших рецензий,

написанных по шаблону 50–60-х годов XX века. Они мало что скажут о ее спектаклях и ничего не скажут о ее жизни. Ее маленькая книжка «Такая манящая цель – Театр», мелькнувшая и тут же исчезнувшая с прилавков магазинов, расхватанная поклонниками и почитателями, все о том же – о любимых актерах, о спектаклях. Когда к фестивалю, посвященному столетию со дня ее рождения, нужно было восстановить историю ее жизни «в глазах младого поколения», мы спохватились, что Вера Павловна была не только очень известной, но и очень таинственной женщиной…

Ее спектакли в 40–50-е годы определяли уровень театральной культуры Сибири. В годы войны, когда «Красный факел» работал в Кузбассе, их смотрели шахтеры, бойцы, выздоравливавшие в госпиталях Ленинска и Прокопьевска. Новокузнецкие кукольники вспоминали, что созданием своего театра обязаны ей. Выпускники ее студии при «Красном факеле» работали на сценах Красноярска, Иркутска, Омска, Барнаула… Она ставила спектакли на сцене Новосибирского ТЮЗа, находила время и для коллектива Областного драматического – сегодняшнего «Старого дома». Ее родным домом стала Сибирь. Почему же она ушла? Почему, когда уезжала из города, ее провожало всего несколько человек? Киношники приставали к ней с вопросами. Она только головой качала… Она отказывалась отвечать.

По книжке, Сибирь в ее судьбе начиналась так.

После окончания Второй студии МХТ Вера Редлих работает со своим мужем Сергеем Бирюковым в Костроме, в известном Театре студийных постановок Алексея Попова. После отъезда Попова в Москву театр гастролирует на Дальнем Востоке, где и распадается, подточенный «борьбой интересов». Потом Вера Редлих и Сергей Бирюков получают от Федора Литвинова, возглавляющего «Красный факел», приглашение на работу в Новосибирск. Супруги принимают это приглашение.

Однако Сибирь для Веры Редлих началась не с Новосибирска. Сибирь началась… с Томска!

Совершенно случайно томские краеведы похвастались редкой афишкой. И афишка эта гласила: «Во вторник, 4 февраля 1919 года драматической студией общества народного образования г. Томска поставлено будет “У врат царства”, сочинение Кнута Гамсуна, при участии артистов…», в числе которых находим имя Веры Редлих.

Как же оказалась двадцатилетняя москвичка в Сибири?

В восемнадцатом году привела ее в Томск тревога за брата Мишу Редлиха, бывшего врачом в армии Колчака. Рыцарь, идеалист, он и подумать не мог о том, чтобы предать свои убеждения. Он служил тому

делу, в которое верил, и потом расплатился за это сполна. Белая армия отступала на восток под натиском красных. Миша отступал вместе с нею, пока в Томске не свалился в тифозной горячке. Неизвестно, выжил бы или нет, – его забрала из госпиталя близкая родственница Ванда Рогозинская, тоже сбежавшая с мужем, богачом Чукачевым, в Томск и тоже, видимо, уповавшая на Колчака.

Молодого Редлиха надо было долго выхаживать, и Ванда дала телеграмму Вере с просьбой о помощи. Через неделю улицы незнакомого города оглядывала молоденькая москвичка.

Томск недаром славился с конца позапрошлого века. Девяносто восемь учебных заведений. Томский университет. Технологический институт. Сибирские Высшие женские курсы. Частные мужские гимназии. Общество сибирских инженеров и Общество приказчиков. Банковский кредит в Томске. Промышленные тузы. Православный Троицкий кафедральный собор дивной красоты. Еврейская синагога. Католическое благотворительное общество. Лютеранское благотворительное общество. Народные читальни и бесплатные библиотеки купца Макушина. Основанная им же газета «Сибирская жизнь». Благодать! «Сибирские Афины».

Поставив брата на ноги, Вера огляделась. Конечно, Гражданская война и революция многое изменили в облике города, в жизни горожан. Однако же она с радостью обнаружила, что и в Томске можно заниматься искусством. В Томске был Иван Григорьевич Калабухов и его студия…

За многолетней успешной режиссерской деятельностью Редлих мы как-то забываем, что готовила актрису Вторая студия Художественного театра. В «Зеленом кольце» Гиппиус, которым эта студия успешно открылась, большой успех выпал на долю Аллы Тарасовой. Но и Верочка Редлих, ее близкая подруга, оказывается, тоже была замечена в роли гимназистки Руси. Ей аплодировали, ее вызывали, к сестрам за кулисы она вылетала сияющая, с букетами и коробками конфет. «Если человек вообще-то бывает счастлив, – напишет в своих воспоминаниях ее сестра Елизавета, – то в это время Вера и Алла были счастливыми девушками. Мы полнились уверенностью в их прекрасном будущем». И сестра вспоминала фразу, сказанную однажды папой: «Вера Редлих – это хорошо звучит! Это имя подошло бы какой-нибудь знаменитой женщине»… Провидец папа!

О студии Калабухова написано до удивления мало, а по сути в Сибири работала пятая мхатовская студия! Воспитанником одной из школ МХТа был сам Калабухов. Появившись в Томске незадолго до Редлих, он успел создать театр.

Первая сибирская драматическая студия Калабухова в восемнадцатом году уже играла «Романтиков» Ростана. Затем последовали «У врат царства» Гамсуна, «Стакан воды» Скриба, «Сверчок на печи» Диккенса, а после соединения с Театром студийных постановок Алексея Попова играли «Гибель Надежды» Гейерманса, «Потоп» Бергера – репертуар МХТа и мхатовских студий.

Редлих была занята везде. Она сразу почувствовала себя среди своих. Ее новые знакомые – Эмилия Шиловская, Николай Щепановский, Алексей Попов и воспитанная им труппа в разные годы имели отношение к Московскому Художественному, все говорили на родном языке. На шершавых страницах томских газет 19-20-го годов среди сообщений о митингах, посвященных первоочередным задачам, новой власти, вкрадываются торопливые строки о студии: «Исключительные спектакли, так не похожие на все, что приходилось у нас видеть на театральных подмостках»... «Менее всего интересует эту труппу потакание вкусам публики, больше всего она дорожит возможностью увлечь зрителей художественным выполнением ролей».

Восторги по поводу культуры спектаклей, ансамблевой сыгранности, тщательно продуманных декораций и костюмов… Эти качества позволяли калабуховцам выжить, когда в город вернулись большевики. Те же газеты свидетельствуют: на одном из митингов обсуждался вопрос, стоит ли разрешать работу драматического коллектива, который играл при Колчаке? В конце концов разрешили: пролетарская самодеятельность делала лишь первые шаги, а театр Калабухова «завистников имел, соперников не знал». Помогала, конечно, и безупречная революционная репутация Театра студийных постановок Алексея Попова.

…По нечищеным улицам Томска на репетицию в бывший пассаж купца Второва летела молодая актриса. На реке Ушайке стыли вмерзшие в лед барки. Деревья в университетской роще цепенели от холода. Этот лед, эта вьюга казались ей предвестием неизбежных новых времен – все иллюзии о восстановлении старой жизни, если они вообще у нее были, вымерзли, рассыпались в прах. Этот холодный новый мир в Томске стал ее миром, здесь она пережила крещение как художник, здесь открыла для себя нового зрителя – рабочего, пролетарского, плохо одетого, но каждый вечер рвущегося на встречу с Театром, переполнявшего маленький театральный зал.

После спектакля Редлих выходила с актерами в морозную ночь. Снег скрипел под ногами. Белая луна стояла в центре огромного круга. Исчезали постепенно попутчики, она оставалась одна… Вспоминался ли ей такой же белый, но живой, цветущий яблоневый сад в родной

Малороссии? Безмятежные летние дни в родовом гнезде, прогулки в старинном парке имения Тарновских, расположенном поблизости, «беседку Глинки», «дуб Шевченко». Поздние летние ночи в Феодосии на даче двоюродных братьев Ротозинских, Марину и Асю Цветаевых на берегу моря, и стихи, стихи, стихи…

В советских анкетах Вера Павловна всегда писала в графе о социальном происхождении «из служащих», и было это изрядным преувеличением. «Служащим» ее отца Павла Морицевича Редлиха, директора большого сахарного завода можно было считать с большой натяжкой. Семья имела прочные дворянские корни. Прабабка по материнской линии – француженка из рода Шатобренн. От Французской революции семья бежала в Германию, потом перебралась на Украину. Бабушка Веры, Матильда Юнк, вышла там за потомка Даниилы Нечая, полковника в войске Хмельницкого. Старшей из дочерей от этого брака и была Елизавета Федоровна Нечай, мать Веры Павловны.

У Павла Морицевича Редлиха и Елизаветы Нечай было пятеро детей. Актрисой стала Вера. Французская кровь, видимо, как-то располагает к актерству (бабушки-француженки были и у Станиславского, и у Мейерхольда), в какой-нибудь боковой ветви нет-нет да и выстрелит…

Но, наверное, именно в Томске стала Вера Павловна подумывать о возможности для себя иной профессии. Не актерской. Недаром рядом работали такие мастера режиссуры как Алексей Попов, как Иван Калабухов…

Жизнь скоро заставила сделать выбор.

* * *

В московском доме дочери Веры Павловны хранится бесценная машинописная рукопись – том воспоминаний сестры Редлих, художницы Елизаветы Кривошапкиной. Она расскажет о тревожной своей поездке в 1926 году на Дальний Восток, к Вере, прикованной к постели туберкулезом позвоночника. К этому времени Театр студийных постановок, гастролировавший на Дальнем Востоке, окончательно распался (Попов давно уже был в Москве). Положение молодой семьи Редлихов было тяжелым: лечение требовало больших средств, в поддержке нуждались близкие родственники Сергея Бирюкова, его престарелый отец. Помощь пришла в лице Кати Корнаковой, замечательной актрисы Первой студии, доброй знакомой по дореволюционной Москве. По ее просьбе ее муж Борис Бриннер, крупный чаепромышленник, дал работу в своей фирме Сергею Бирюкову – семья была спасена.

Однако в начале тридцать второго года пошли слухи, что частные концессии будут ликвидированы. Медлить было нельзя. Накануне отъез-

да за границу Борис Юльевич Бриннер имел серьезный разговор с Верой Павловной и ее мужем, он предлагал свою помощь, они могли бы тоже покинуть страну. Получил отказ. Борис Юльевич был настойчив, и решили так: если совсем плохо придется, он получит от семьи фотографию дочери Редлихов, это будет как пароль, после чего он начнет действовать. Плохо стало очень скоро, а фотография осталась в России.

Через некоторое время после отъезда Бриннеров был арестован Сергей Сергеевич Бирюков. Вера Павловна, едва оправившись после болезни, бросилась к чекистам. Там сказали, что если она будет так возмущаться, то разделит судьбу мужа. Вернувшись домой после очередного неудачного похода, она решилась: нужно ехать в Москву. В Москве сестра Бирюкова Варвара Сергеевна смогла лично обратиться к всесильному Ягоде, с которым когда-то имела светское знакомство по Нижнему. Через десять суток Сергей Сергеевич был на свободе.

В Новосибирске в тридцать втором во главе недавно стационировавшегося здесь одесского «Красного факела» встал режиссер Федор Литвинов, давний знакомый Веры Павловны по томской студии Калабухова. Он послал Редлих телеграмму с приглашением на работу. Оставшись в России, Вера Павловна ни о чем не жалела. Она прожила в ней жизнь, которую сумела сделать достойной.

* * *

В жизни «Факела» самым загадочным остается первое сибирское десятилетие. Лоллий Баландин, серьезный историк сибирского театра, воскресил перед нами старый татищевский театр двадцатых годов, его людей, его режиссуру, всех, кто работал в славные времена «начала». Что касается тридцатых годов, то здесь и по сию пору вопросов больше, чем ответов.

Один из них задавал себе и Лоллий Баландин: что за театр стационировался в 32 году в Новосибирске? «Красный» ли «Факел»? Ведь из огромной труппы старого одесского «Факела» в Сибирь согласились приехать тринадцать человек, а после первого сезона в городе остались только четверо. Это отдельная история. Причина разбега – типичный советский обман. Комитет по искусству обещал театру с высокой художественной репутацией в качестве конечной прописки совсем не Новосибирск – Ленинград! Условие было только одно – отработать на стройке Кузнецкого металлургического комбината. Труппа и отработала – условия труда и быта легко можно себе представить, но не жаловались, старались. Однако по истечении срока приехавший в Кузбасс комиссар от искусства заявил: театр направляется в Новосибирск! Желания актеров

никого не интересовали, их просто не брали в расчет. И прошли годы, прежде чем разбежавшиеся краснофакельские «старики» согласились, наконец, ввести чужой, по сути дела, коллектив в права наследства. Признать за ним право на святое для них имя – «Красный факел».

В Новосибирске труппа собиралась заново. И кого только не было в числе актеров! В сохранившихся личных делах все дружно писали «из служащих», и это все вранье – именно разность социальных потенциалов обеспечивала совершенно особый актерский букет, обогащала сценические создания неповторимым в каждом случае жизненным опытом. Общий любимец Аржанов, например, был сначала рабочим сцены, потом помрежем, потом актером на маленькие роли, а вырос в крупного художника, создателя мощных народных характеров. А вот Матвей Кириков родился в богатом петербургском доме на Мытнинской набережной, все состояние растратил вместе с братом на актерскую антрепризу, кого только не возил на гастроли по Волге – и Качалова, и Шаляпина. Георгий Полежаев до «Факела» работал в Малом театре. Красавица Клавдия Гончарова прошла отнюдь не торными дорогами русской провинции. Хлебнула горя и нужды на провинциальных сценах и Мария Халатова, знаменитая краснофакельская «старуха» – в юности богатая семья за увлечение сценой лишила ее наследства.

В 38-м перейдет в «Красный факел» Николай Михайлов с женой Еленой Агароновой. Михайлов – человек столичной культуры, сотрудник БДТ, знакомый и с Блоком, и с Бенуа, и с прославленными мастерами Александринки. После войны Вера Редлих возьмет в труппу подругу своей томской юности – Эмилию Шиловскую, участницу символистских сезонов Мейерхольда «На Офицерской»…

Не очень-то дружные вначале, они научились ставить общее дело выше личных разногласий. С ними постепенно вырастала в творческую личность и Вера Редлих.

…В «Факеле» ей сразу стало интересно. Все кипело в этом котле, эстетика старого театра ощутимо менялась, – коллектив старался быть созвучным новым задачам, соответствовать духу времени. Про Федора Литвинова Редлих скажет потом, что он был сродни бурно растущему Новосибирску (если бы вырастить дали!). Литвинов завершал режиссерское образование у Мейерхольда: прививка левого театра сослужила ему плохую службу в годы, когда началось «омхачивание» театрального искусства, когда убого понятый «реалистический метод» утверждался как единственно возможный.

Учеником Мейерхольда был и Василий Федоров, чьим спектаклем «Гоп-ля, мы живем!» открывался «Факел» в Новосибирске. И сама

Верочка Редлих, ассистент в литвиновских спектаклях, успела, оказывается, поработать в театре Фердинандова. (Когда только? Перед поездкой в Томск? Вот это неясно.) В своих воспоминаниях сестра Елизавета, учившаяся во ВХУТЕМАСе, напишет, что актеры Фердинандова ходили по Москве и распевали стихи Шершеневича: «Жакерия, греми Марсельезой! Грозой грози, гроза! У нас золотым обрезом молодые глаза». И Верочка тоже такое распевала! В Новосибирске «молодые глаза» поставят, наконец, свой первый самостоятельный спектакль – мольеровского «Тартюфа» – вполне в духе «левого фронта»: театр аттракциона, острого приема, гротеска, театр озорства и дерзкой пародийной игры окажется не чужд ей. Для борьбы с наглым лицемером Тартюфом она, ничтоже сумняшеся, мобилизует Атоса, Портоса и Арамиса! (А что? Тоже ведь французы, зачем такие силы оставлять втуне?) Возглавит сопротивление отчаянная служанка – этакая «Свобода на баррикадах» в духе Делакруа. Французы на гастролях театра в Москве будут хохотать и аплодировать, а наша критика, конечно, оскорбится…

Те первые московские гастроли для Литвинова оказались роковыми – труппа, как правило, не прощает разносов в столичной прессе, а критик И. Крути написал, что «идеальное звучание всех показанных в Москве спектаклей театра в той или иной степени ущербно…»: такое неодобрение эстетики в конце 30-х годов уже шло рука об руку с политическим осуждением…

Литвинов еще пытался работать, что-то проверять, отстаивать, но вскоре ему пришлось уйти. Затем он был арестован. Был арестован и первый директор «Факела» Иван Станчич. Среди тех вещей, которые по просьбе театра вернутся через полвека из здания на Коммунистической улице, будут фотокарточки, удостоверения, бумажки с перечнем расстрельных статей и бумажки о посмертной реабилитации.

В 38-м в Ашхабаде арестуют Ивана Калабухова. В лагере на Северном Урале его, тяжелобольного, поведут в лазарет. Лагерный врач и заключенный мгновенно узнают друг друга: репрессированный «за Колчака» Михаил Редлих вспомнит друга и учителя Веры. Оставит его в лазарете, сумеет вылечить, продержать при себе как можно дольше. Отдаст ему свои теплые вещи, когда Калабухов пойдет дальше по этапу. Десять лет оставят Калабухов и Редлих в лагерях строгого режима, прежде чем смогут вернуться каждый к своей профессии.

Думая о судьбе поколения, невозможно не думать о самой Редлих, невозможно не задаться вопросом, как она-то уцелела? С ее-то дворянскими предками, с мужем – сыном предводителя костромского дворянства, с ее немецкой фамилией в годы войны с немцами? Считать,

что соответствующие органы ничего не знали, смешно же. Юрий Магалиф, известный сибирский писатель, сам бывший политзаключенный, выдвигал другую версию: «Знали, но превратили эту семью в визитную карточку гуманности советской власти: “Вот Вера Редлих – дворянка, а мы ей театр доверили! Вот Сергей Бирюков тоже знатного рода, а мы его артистом сделали – социальное происхождение нам неважно, лишь бы человек был талантлив!”».

Может быть… Но, может быть, причина проще – возьмем личное дело Редлих за 38-й год. Пункт номер 23: «Кто из руководящих работников театров может дать деловую характеристику Вашей прежней работе?». Дальше рукой Веры Павловны: «Народная артистка СССР Алла Тарасова». В актерской среде не было тогда более влиятельной и властной личности, чем любимая подруга по Второй студии. В 37-м году В. И. Немирович-Данченко поставит с Тарасовой и Хмелевым «Анну Каренину» – передовая «Правды» сообщит о «выдающейся победе советского театрального искусства».

…Вера Редлих поставит «Анну Каренину» вслед за МХАТом (статья в «Правде» стала чем-то вроде партийного постановления, обязательного для исполнения): в редких театрах не ставили тогда толстовский роман, присягая на верность мхатовскому методу. Да только Вера Павловна была из тех немногих, кому не требовалось срочно перестраиваться в угоду времени. В ее факельских спектаклях торжествовали заветы мхатовских педагогов. О своих юношеских авангардных опытах она вспомнит в книжке с доброй улыбкой, но в «Анне Карениной» будет добиваться «эффекта» Художественного театра: одушевлять, одухотворять материал, подчинять духовной жизни все пространство сцены. Назовите этот метод душевным реализмом, внутренним психологизмом, психологическим импрессионизмом – все равно. В театре Веры Редлих он дарил зрителям ни с чем несравнимую радость!

«Анна Каренина», «Мать» Чапека, «Беглянки» Голсуорси, «Обрыв» по роману Гончарова – вот спектакли, которые торили дорогу к главному свершению ее довоенной жизни – к ее «Гамлету».

* * *

Для писательницы Александры Бруштейн новосибирский «Гамлет» окажется «нечаянной и совсем не периферийной радостью». Она не сможет удержаться и напишет о своих впечатлениях подробное письмо Вере Павловне. «…Это гораздо лучше, чем, например, “Уриэль Акоста” в Малом. Ваш “Гамлет” – это и центрально, и столично и в достижениях своих и в недостатках. Это спектакль большой настоящей культуры и

прекрасной режиссерской свободы, легкости, грациозных находок и свежести чувства. Сцена “мышеловки” стоит для меня в ряду лучших, виденных и у нас и за границей. Король, вытирающий жирные пальцы о пурпур одежд, сцена Гамлета с матерью – всего не перечислишь. Я уже не говорю о замечательном художнике Белоголовом – из-за одних декораций некоторых картин стоит пойти на этот спектакль, чтобы получить настоящую радость!».

Гамлет Серафима Иловайского не был ни очень молодым, ни очень красивым. Рецензенты писали о нем как о человеке большой воли и мысли. Как о личности, заставляющей вспомнить о традициях европейских гуманистов. И – как о мужественном воине, ополчившемся на мир зла. Его Гамлет бесстрашно вглядывался в сгущающийся мрак, «перед заходом солнца» готовился встретить времена тяжелых испытаний…

Эти времена наступили скоро.

* * *

«Двадцать седьмого мы открываем сезон “Гамлетом”», – писала Вера Павловна из Прокопьевска мужу, мобилизованному в первые дни войны. Писала, поглядывая в темноту за окном, в которой скрывался незнакомый сибирский город. Для шахтеров и рабочих, врачей и санитарок, для раненых и выздоравливающих бойцов многочисленных госпиталей будет работать «Красный факел» почти три военных года, уступив свою сцену Ленинградскому театру драмы им. Пушкина. На маленькой сцене городского театра факельцы покажут «Гамлета», восстановят свои лучшие спектакли и поставят новые.

«У меня в работе новая пьеса, – напишет Редлих мужу на Дальний Восток, – на тему Отечественной войны. Называется она “Русские люди”. Сильная патриотическая пьеса, проникнутая ненавистью к врагу и любовью к Родине. Образы глубоки и правдивы. Для работы трудная: внешних эффектов немного, вся сила в искренности и правдивости. Автор – Константин Симонов, написавший “Парня из нашего города”. По-моему, он сделал рывок в своем писательском мастерстве» (Май 42-го года, Прокопьевск).

«Наконец-то я сделала премьеру! Есть, конечно, недостатки и актерские, и режиссерские, но комиссия из Новосибирска при ряде замечаний дала очень положительный отзыв. Комиссию составляли Гзовская, Гайдаров, Рашевская, Юрьев (актеры Ленинградского театра им. Пушкина. – В. Л.) и репертком. Говорили, что им нравится театр своим горением… Я с ним (Юрьевым. –В. Л.) много говорила и совершенно очарована им! Просидела вечером с ним и с Гайдаровым, вспоминали молодые годы во МХТе…» (Сентябрь 42-го года, Прокопьевск).

Наверное, немного было у нее таких хороших вечеров… Изрядно голодавшая Вера Павловна (рабочая карточка была у нее и у сестры, а взяла с собой в эвакуацию она всех родных, кого только могла, в том числе и старенькую Ванду Рогозинскую, в начале 20-х приютившую ее в Томске). Работала по-мужски – много и самоотверженно. Самым сильным мобилизующим, патриотическим спектаклем в военные годы стал ее «Фельдмаршал Кутузов». Сестра Елизавета Кривошапкина расскажет, как все свободные в театре руки расшивали старый тюль. Чтобы у зрителей возникло ощущение заснеженных полей России, люди сутками не выходили из цеха. Зато потом на премьере, когда заковыляли между этими полотнищами странные и страшные фигуры в диковинных одеждах, превращаясь в силуэты, когда Кутузов провозглашал: «Слава Богу, бегут французы, спасена Россия», – что делалось в зале! Огромный спектакль однажды играли три раза подряд: уходящий на фронт полк его требовал, а мест в зале не хватало. И каждый раз спектакль дышал как новый. Матвей Кириков, старый актер с больным сердцем, и слышать не хотел, чтобы снизить накал действия. И прекрасен и горд был Серафим Иловайский в роли Багратиона.

«Дорогой, милый, любимый!

Пишу тебе из Ленинска, куда поехала ставить “Петра Крымова”. Вчера делала экспликацию, волновалась ужасно, но была в ударе и сошла хорошо. Не занятые в спектакле тоже пришли послушать, а что такое она из себя представляет…» (Ноябрь 42 года).

«Дорогой мой, родной!

Работа над “Петром Крымовым” подвигается. Актеры репетируют с азартом, хотя я произвожу изрядную ломку в их штампованных приемах. Вообще их театр отличается внешней поверхностной подачей текста, все громко, все на декламации. Гзовская говорит, что Ленинский городской театр относится к “Красному факелу” как Малый к Московскому художественному – стилево, конечно. По-моему, это верно.

Настроение хорошее. Сводки о наступлении наших войск радуют бесконечно. Чувствуется близость победы, когда вернется наша прежняя жизнь и мы, мой дорогой, не будем больше разлучаться.

Наш переезд в Новосибирск все откладывается, вероятно, он состоится не ранее февраля (Театр возвратится в Новосибирск только в августе 1943 года. Первой постановкой В. П. Редлих на сцене нового клуба в Кривощеково будут «Зыковы» по пьесе М. Горького. – В. Л.). На днях на каникулы приедет Ляся (дочь. – В. Л.), жду ее с нетерпением. Ты не беспокойся о моем здоровье, ни к какому врачу в Новосибирске я не пошла, чувствую себя нормально, даже пополнела немного… Получила твою фотографию – всем показывала, хвасталась!

Целую тебя, твоя Вера».

Послевоенное время будет в ее жизни счастливым.

* * *

«В Новосибирске 50-х годов основным стержнем был “Красный факел”, – напишет Юрий Магалиф. – А в “Факеле” главной фигурой, крупнейшей личностью была Вера Редлих (с 46-го года – художественный руководитель театра. – В. Л.)». Столичные актеры, художники, писатели считали за честь быть приглашенными в ее дом. Москвичка Алла Михайлова, проведя в 53-м вечер в гостях у Веры Павловны и Сергея Сергеевича, оставит для нас портрет хозяйки, «немолодой полноватой дамы с седеющими волнистыми волосами, светлыми и очень проницательными глазами. Носила она просторные костюмы из легкой ткани, широкие отвороты блузки были схвачены камеей. Был чудесный дом, породистая мебель красного дерева, хороший фарфор, хорошо заваренный чай. Хозяйка была, как тогда и полагалась главному режиссеру, и членом КПСС, и членом обкома партии. Вера Павловна занимала разговором, была совершенно обворожительна, была очень домашней, мягкой, но все равно несла в себе неуловимый отпечаток неведомого и достойного прошлого. Не проходило ощущение, что перед нами самый значительный человек в тогдашнем Новосибирске».

Это похоже на официальный портрет. С такого она и сегодня каждый вечер смотрит на новосибирцев, входящих в зрительный зал. Актеры знали ее другой. Для них берегла она тепло и свет, обаяние личности и свет таланта. Ее маленькая книжка по сути посвящена им и только им. Она пройдет с ними самые трудные годы – и тридцать седьмой, и тридцать девятый, и войну, и сорок девятый. Она постарается назвать их всех, каждого вспомнить хоть в нескольких словах, нескольких предложениях. Кого-то она откроет заново в своих спектаклях – Михайлова и Агаронову, например. Кого-то пригласит в театр после войны – пришедших с фронта Евгения Матвеева, Игоря Попкова, молоденькую оренбургскую актрису Анну Покидченко. Кого-то просто вернет в профессию, как немолодую уже Эмилию Шиловскую, подругу томской юности. И та сыграет на краснофакельской сцене Вассу Железнову, Хлестову, Галчиху и Мурзавецкую, и госпожу Ферелли в постановке Редлих «Семья Ферелли теряет покой».

Старые краснофакельцы любили вспоминать о ее детскости, наивности, рассеянности. Как на репетициях время от времени все бросались искать ее пропавшие очки, и Сергей Сергеевич находил их в пышных волосах Веры. Как обиделась она однажды на газету «Правда», написавшую ложь про возраст народной артистки СССР Аллы Тарасовой – «Ну

мне ли не знать, сколько Аллочке лет, зачем же они ее омолаживают…». Будут вспоминать новогодние праздники в театре, который она так любила: в верхнем репетиционном зале стелили ковры, разбрасывали подушки, зажигали свечи и отправляли театральную клячу домой к Владимиру Карловичу Дени – таких пирожных, какие умудрялся печь он, нельзя было вкусить нигде в тогдашнем Новосибирске. Он еще был замечательным садоводом, в своем скромном садике выводил новые сорта гладиолусов и георгинов и называл их в честь своих друзей. Может быть, и сегодня в чьем-то сибирском саду цветет розовый гладиолус по имени Вера Редлих…

Вспоминали, как в какой-то момент репетиций вдохновенный порыв вырывал ее из кресла, обрушивался на них как шквал… Вера Редлих не была диссиденткой, не отличалась тайномыслием. Она подобно многим жила в своем времени, вполне разделяя и его свершения, и его печальные заблуждения… Но вот спектакли ее были по-настоящему свободны! В них человек был неисчерпаем, непредсказуем, бесконечен. Эта мысль присутствовала в ее работах как данность: она была художественно доказана. Ее спектакли по русской классике представляются таким зеленым древом, зрелым и могучим, широко раскинувшим свои ветви и струящим воздух свободы.

Эльвира Горюхина расскажет позднее: «Спектакли Редлих вызывали такие сложные эстетические переживания, почвы которым наша жизнь не давала. У нас в пединституте был специальный курс изучения произведений, удостоенных сталинской премии, но отсутствовали Ахматова, Пастернак, Цветаева, Гумилев, Мандельштам, Набоков. Если кто-то из них упоминался, то непременно со знаком минус. А у нее на сцене торжествовало эстетическое многообразие бытия, торжествовало с таким азартом, с такой психологической глубиной, как будто не было на свете ни партсобраний, ни пленумов ЦК… Это была победа искусства над двухмерным пространством убогой идеологизированной жизни. Слово “победа” здесь кажется неточным, Редлих своими спектаклями ни с кем не сражалась. Это то самое состояние искусства, когда оно гордо и самодостаточно».

Горюхина вспоминает интонации из отдельных спектаклей «Красного факела», которые студенткой смотрела по нескольку раз. Интонации, с которыми Сергей Галуза читал незнакомые стихи в «Зыковых»… Жесты Сергея Бирюкова – доктора Дорна в «Чайке». «“Мне пятьдесят пять лет”, – говорит доктор и разводит руками так, что я вычитываю в этих руках всю историю жизни, о которой в пьесе нет ни слова… Проступала другая эпоха. Другие люди. Расширялось пространство культурного

человеческого опыта. Как они ходили, эти Другие люди. Как поворачивали голову… Как являлся жест, который помнишь потом всю жизнь, – что это такое? Разве не чудо?!».

«Чайка» Редлих, взмывшая осенью 53-го над оцепеневшей Москвой, медленно опоминающейся после стольких лет несвободы, напомнит зрителям о необходимости жить и верить, о вечных ценностях, о свободном полете души. На этих гастролях «Факел» покажет разные спектакли. Не все в них понравится критике, а все-таки театр Веры Редлих назовут «Сибирским МХАТом». Сейчас в этом названии многие читают иронию, указание на некую вторичность поисков. А это напрасно. Жест столичных критиков был абсолютно серьезным, отчасти вынужденным: МХАТ московский переживал свои далеко не лучшие времена. Театр Редлих подхватывал выпавшее знамя – невозможно было не видеть, что она сумела в Сибири создать театр нравственный, психологический, интеллектуальный, духовный.

До двадцатого съезда останется месяц, когда Вера Павловна покажет городу «Село Степанчиково» по Достоевскому, по общему мнению, один из лучших ее спектаклей на краснофакельской сцене. (Премьера состоялась 16 января 1956 года). «Редлих показала спектакль о тирании ничтожества, – напишет Анна Михайлова. – И если бы он состоялся в Москве, каким бы он стал громким событием!».

Спектакль был замечательным. «Может быть, именно наивный взгляд порядочного и юного человека на странные события в доме дядюшки явился той находкой Редлих, которая определила и нравственную позицию, и общий “достоевский” тон спектакля (режим судят молодые, это потом будет у Розова. – В. Л.). Особенностью его была лихорадочно-напряженная атмосфера, которую организовала Вера Редлих и художник Шапорин. Вполне, казалось бы, реалистические усадебные интерьеры кричали о неблагополучии, дышали присутствием беды. Это настроение внушалось напряженно-синим цветом стен, праздничным и больным одновременно, толстыми проемами окон, цветовыми вспышками костюмов».

Среди многих отличных работ Сергея Бирюкова Фома Опискин – лучшая роль. «Его поджарая фигура в длинном халате, пронзительные глазки за маленькими стеклами очков, его вязкие, опутывающие речи, феноменальное чувство собственного величия, избранничества – этого не забыть никогда. И, конечно, его упоения властью над людьми».

Классика в ее руках без грубого переиначивания в который раз выполнит роль посредника между эпохой ушедшей и нашей. Редлих как бы

подхватит концы распавшейся нити, восстановит связь времен, восстановит для своих зрителей единое культурное пространство России, разрушенное бесчеловечными экспериментами над людьми.

Но чего стоил ей этот труд души, мы никогда не узнаем. Не забудет Евгений Матвеев о болезненной улыбке, с которой она приняла его слова об уходе из театра после успешных гастролей 51-го года в Ленинграде – ее молодого героя пригласили сразу театры БДТ, Александринский и Малый. Потом, обмахнувшись платочком: «Надо ехать, Женечка. Только уж в столицу»... А какая тоска за строчками ее письма к Вере Капустиной, тоже перешедшей на московскую сцену: «У нас многие актрисы входят в репертуар и неплохие актрисы, но пока еще не совсем наши, не совсем-то на одном языке разговаривают, а главное, нам не хватает тебя и как актрисы, и как человека». Извечная драма неизбежных расставаний учителя и ученика, таких в ее жизни было много. Старые краснофакельцы еще помнят, как ей сказали о внезапной смерти Владимира Карловича Дени, ее ассистента, любимого помощника: «Неправда… Это неправда», – кричала она. И долго потом на репетициях, забывшись, поворачивала голову в ту сторону, где он обычно сидел… и замолкала.

Она познакомит новосибирцев с первыми пьесами талантливого драматурга Алексея Арбузова. Первой перенесет на сцену замечательный роман Каверина «Два капитана». После премьеры «Кряжевых» выведет на поклон новосибирца Виктора Лаврентьева – вскоре его пьесы разлетятся по сценам страны. Булгаковских «Турбиных», эту подозрительную для властей белогвардейскую пьесу, вернет на краснофакельскую сцену тоже она.

Ее «Барабанщица» для многих зрителей моего поколения останется лучшим спектаклем о войне. Навсегда покорит «скрытой теплотой патриотизма», глубиной и остротой психологических решений. Анна Покидченко сыграет маленькую разведчицу и войдет в число лучших актрис Сибири.

Но ведь придется ставить и другое… Надо защитить театр от упреков партийной критики в невнимании к решениям пленумов и съездов! И тогда появляются у нее «Московский характер» Софронова, «Рассвет над Москвой» Сурова, и «Великая сила» Ромашева, и какое-то «Голубиное гнездо» Буранова… Ставила она и «Кандидата партии» Крона, и «Персональное дело» Штейна – тщательно дозированная критика в первом действии сменялась торжеством партийной риторики в финале и никого особенно не тревожила. Художественной оппозицией времени в ее режиссуре по-прежнему оставалась классика.

* * *

Последним ее спектаклем в 59-м году стали чеховские «Три сестры» – ее художническое завещание сибирской сцене. На старом фото персонажи стоят, прижавшись друг к другу, и смотрят в зал. На авансцене кружится волчок. «И, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем живем, зачем страдаем…».

Кружится все медленней волчок… Занавес… Занавес!

Почему она ушла, что разладилось у нее с театром, таким, казалось бы, верным, надежным, предсказуемым? Причин называют несколько, упрекают в невнимании к ней городские власти. Причина на самом деле, как нам кажется, одна. Она в ней самой. И она, конечно же, творческого порядка…

Другое театральное время пришло. Горькая ирония в том, что она сама всеми силами приближала рождение нового театра, смелого и честного, сурового и неуступчивого, прямо говорящего с современниками о современном. Но на гребень этой волны она подняться уже не смогла, как не может один человек разрешить задачи, приготовленные для нескольких поколений.

Пустел краснофакельский зал. Интерес ее зрителей перемещался за бульвары, за Красный проспект, туда, где шумел помолодевший ТЮЗ, стремительный, динамичный, яркий, этакий сибирский «Современник».

Пришло время уступать дорогу. Она и ушла.

* * *

В Минске она проживет еще одну из отпущенных ей жизней. Проживет, как и предыдущие, красиво, творчески наполнено. «Ее имя было легендой “Красного факела”, а перед актерами Русского драматического театра в Минске появилась легкая, моложавая женщина с лучистыми глазами, искренней улыбкой и неожиданно басистым смехом, элегантная, с безупречным вкусом». Так напишет о ней минский критик Лилия Брандобовская. Минская труппа встретит ее тепло, и она еще раз – уже в последний – поставит своих любимых авторов: Горького, Островского, Достоевского. Пленит зрителей тонко созданной атмосферой, редкой сценической культурой, человечностью и благородством отношения к жизни в самом громком ее минском спектакле «Антоний и Клеопатра» Шекспира.

Но главным делом последней ее жизни будет, конечно, преподавание в Белорусской театральной Академии. С ее обращения: «Расскажите, деточка, как у вас дела», – начинались обычно долгие беседы с учениками. «Удивительно, но она в свои девяносто лет помнила не только большинство из нас, – напишет ее ученица Эмилия Ковальчик, – но и

поименно наших детей, и где кто работает, и что в последнее время поставил или сыграл. И всегда радовалась удачам своих “деточек”». В последние годы жизни она останется профессором-консультантом. Занятия со студентами будут у нее нечастые, но, к чести Академии, там понимали, какой заряд получают будущие актеры, встречаясь с ней даже время от времени…

Вспоминала ли она свой «Факел», своих сибирских учеников? В мемуарах уехавшего с ней Сергея Галузы больно ранит фраза: «Она жила вестями с сибирской земли…».

Но сюда ее имя вернется уже после ее смерти. К 100-летию со дня ее рождения, в 1994 году, «Факел» устроит фестиваль в ее честь.

Ее ученики встречались, обнимались, бродили по «Факелу», обходя огромное зеркало в актерском фойе, отражавшее когда-то их быстрыми, легкими, молодыми. Игорь Поляков (Ростанев в «Селе Степанчикове») мигом обежит весь театр снизу доверху и замрет перед своей сценой… Вальяжно – и не без свиты – проследует в музей Веры Павловны Евгений Матвеев. Поцелует ее портрет («Верочка моя»), смахнет скупую мужскую слезу при виде своих юных изображений… А потом вдруг отбросив позу, заговорит о том, какие с ней были актеры и какие люди. Как Вера Павловна подкармливала его, тощего лейтенанта, через Марию Халатову, образовывала – через Владимира Карловича Дени, все так было законспирировано, что он не сразу и понял. В администраторской на диванчике скромно притулится пожилая женщина: «Вот, принесла вам в музей фотографии Веры Павловны». Оказалась замечательной характерной актрисой театра Редлих – Валентиной Девятовой. Ушла Редлих из театра – и Девятова ушла из профессии. Лидочка Морозкина прилетела из Нижнего, рассказывала в Доме актеров, как любила цветы Вера Павловна, сидеть не могла перед подаренным букетом, все вскакивала и каждый цветок поправляла: «Правда же, так ему будет лучше». Анна Покидченко, Кира Орлова, Игорь Попков на правах хозяев с сибирским размахом принимали гостей.

Дочь Елизавета Сергеевна Бирюкова заплакала на открытии музея: «Мама два года не дожила…». «Принцы любви» – такой спектакль ставила в 58-м году Вера Павловна. «Принцы любви» – так называлась музейная экспозиция, посвященная ученикам Редлих. Бережно хранимые, любовно опекаемые, работая на разных сценах России, они не предали ее искусства.

Источники архивные

1. Фонд В. П. Редлих. Семейная переписка В. П. Редлих // Театральный музей Новосибирского отделения Союза театральных деятелей РФ (ВТО), ед. хр. 7, с. 1; ед. хр. 18, с. 1; ед. хр. 19, с. 4.
2. Фонд С. С. Бирюкова // Театральный музей Новосибирского отделения Союза театральных деятелей РФ (ВТО).
3. Фонд С. Галузы. Рукопись книги «В старом “Факеле”». Воспоминания // Театральный музей Новосибирского отделения Союза театральных деятелей РФ (ВТО), ед. хр. 10-А, с. 5–8, 139–142.
4. Фонд «Ценные поступления». Книга 1 // Театральный музей Новосибирского отделения Союза театральных деятелей РФ (ВТО), ед. хр. 204. Личный листок по учету кадров от 28.04.38, с. 3.
5. Воспоминания Елизаветы Кривошапкиной // Личный архив семьи Редлих-Бирюковых, Москва.

Источники музейные

1. Витебский А. Голос из прошлого // Новосибирская сцена. – 1994. – № 5. – С. 7.
2. Дни Веры Редлих в «Красном факеле». – Новосибирск: «Красный факел», 1977. (Ю. Магалиф).
3. Таланты и поклонники. – Новосибирск: «Красный факел», 1996. (Э. Горюхина).
4. Дни Веры Редлих в «Красном факеле». – Новосибирск: «Красный факел», 1997. (А. Михайлова, Л. Брандобовская, Э. Ковальчик).

Источники литературные

1. Редлих В. Такая манящая цель – театр. – Новосибирск, 1989.
2. Попов А. Воспоминания и размышления о театре. – М., 1963.
3. Зоркая Н. Алексей Попов. – М., 1983. – С. 107–115.
4. Суздальский В. «Театр уж полон…» . – Томск, 1993. – С. 21–23.
5. Баландин Л. На сцене и за кулисами. – Новосибирск, 1972. – С. 122–124.
6. Крути И. «Красный факел» // Советский театр. – 1935. – № 7. – С. 7–8.
7. История советского драматического театра: в 6 т. – М., 1969. – Т. 5. – С. 179–180.
8. Иващенко Ю. Театр больших возможностей / Ю. Иващенко, В. Сечин // Комсомольская правда. – 1953. – 2 сент.
9. Сибирские огни. – 1964. – № 4. – С. 191.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АЛФЕРОВА Любовь Дмитриевна – доцент кафедры сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства (Санкт-Петербург, Россия).

БАСАЛАЕВ Сергей Николаевич – старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского мастерства Кемеровского государственного университета культуры и искусств (Кемерово, Россия).

БОРОДИН Борис Борисович – профессор Уральской государственной консерватории, заведующий кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов, член Союза композиторов России, кандидат искусствоведения (Екатеринбург, Россия).

БУРАЧЕНКО Алексей Иванович – научный сотрудник отдела теоретических и методических проблем искусствоведения НИИ прикладной культурологии Кемеровского государственного университета культуры и искусств (Кемерово, Россия).

ВАСИЛЬЕВ Юрий Андреевич – профессор кафедры сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства и Высшей школы музыки и театрального искусства им. Ф. Мендельсона-Бартольди в Лейпциге, кандидат искусствоведения (Санкт-Петербург, Россия).

ГЕРАЩЕНКО Виктория Петровна – старший преподаватель кафедры культурологии и искусствознания Кемеровского государственного университета культуры и искусств, директор музея истории костюма при КемГАКИ (Кемерово, Россия).

ГРИГОРЬЯНЦ Татьяна Александровна – доцент кафедры режиссуры и актерского мастерства Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат культурологии, преподаватель сценического движения (Кемерово, Россия).

ЖЕРДЕВ Евгений Васильевич – главный научный сотрудник ВНИИ технической эстетики, доктор искусствоведения (Москва, Россия).

ЖУРАВЛЕВА Галина Константиновна – старший преподаватель кафедры истории искусств и гуманитарных дисциплин Новосибирского государственного театрального института, директор театрального музея при Новосибирском отделении Союза театральных деятелей России (Новосибирск, Россия).

ЗВЯГИНА Светлана Александровна – аспирантка Новосибирской государственной консерватории (Новосибирск, Россия).

ЗУБОВ Александр Евгеньевич – старший преподаватель кафедры актерского мастерства, декан театрального факультета Новосибирского государственного театрального института (Новосибирск, Россия).

КИСЕЛЕВА Вероника Александровна – преподаватель кафедры режиссуры и актерского мастерства Кемеровского государственного университета культуры и искусств (Кемерово, Россия).

КРЮКОВА Татьяна Анатольевна – аспирантка Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия).

КУМУКОВА Джамиля Дмитриевна – научный сотрудник сектора театра Российского института истории искусств, кандидат искусствоведения (Санкт-Петербург, Россия).

ЛАПИНА Евдокия Викторовна – аспирантка сектора театра Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия).

ЛЕВИНА Ася Львовна – аспирантка сектора театра Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия).

ЛЕНДОВА Валерия Николаевна – старший преподаватель кафедры истории искусств и гуманитарных дисциплин Новосибирского государственного театрального института, председатель секции критики при Новосибирском отделении Союза театральных деятелей России (Новосибирск, Россия).

ЛЮЙ Янь – преподаватель кафедры сценической речи Шанхайской театральной Академии (Шанхай, Китай).

МОРОЗ Татьяна Ивановна – старший преподаватель кафедры теории и истории музыки Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат философских наук (Кемерово, Россия).

НЕФЕДОВА Елена Леонидовна – старший преподаватель кафедры истории искусств и гуманитарных дисциплин Новосибирского государственного театрального института, психолог (Новосибирск, Россия).

ОНДРУШЕК Томаш – профессор кафедры ударных инструментов Академии изящных искусств в Праге (Akademie muzickych umeni Praha) (Прага, Чехия).

ПРОКОПОВА Наталья Леонидовна – доцент кафедры культуры речи Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат искусствоведения (Кемерово, Россия).

СЛОНИМСКИЙ Сергей Михайлович – крупнейший отечественный композитор второй половины XX века, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, заслуженный деятель искусств России, лауреат государственных премий России, народный артист России, академик Российской академии образования, кандидат искусствоведения (Санкт-Петербург, Россия).

СТЕНЮШКИНА Татьяна Сергеевна – доцент кафедры народного хорового пения Кемеровского государственного университета культуры и искусств КемГУКИ, преподаватель вокала (Кемерово, Россия).

УМНОВА Ирина Геннадьевна – доцент кафедры теории и истории музыки Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат искусствоведения (Кемерово, Россия).

ФРЕЙВЕРТ Людмила Борисовна – ведущий научный сотрудник ВНИИ технической эстетики, кандидат философских наук (Москва, Россия).

ЯСЬКЕВИЧ Ирина Георгиевна – старший преподаватель кафедры истории искусств и гуманитарных дисциплин Новосибирского государственного театрального института (Новосибирск, Россия).

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей..... 3

РАЗДЕЛ 1. СЦЕНИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА

Васильев Ю. А. Педагогика сценической речи: у прошлого в плену..... 7

Люй Янь. Петербургский аспект в шанхайской театральной педагогике: моменты влияния..... 22

Васильев Ю. А. Голос, действующий в ритмах ансамбля..... 42

Ондрушек Т. Фантазия и трактовка (Imaginacija i Interpretacija). Тренинг воображения и его применение в мультиперкуссии..... 64

Григорьянц Т. А. «Пластичность» процесса формирования внешней техники актера..... 72

Алферова Л. Д. Особенности говорного произношения..... 90

Стенюшкина Т. С. Значение и свойства вибрато в народном певческом голосе..... 103

Зубов А. Е., Нефедова Е. Л. Мифы и реальность театральной педагогики..... 110

РАЗДЕЛ 2. СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: ОТ СИНТЕЗА – К НОВОМУ СИНКРЕТИЗМУ

Левина А. Л. Проблема мифа и ритуала в театре XX века..... 126

Кумукова Д. Д. Музыка драмы Александра Блока..... 146

Умнова И. Г. К проблеме исследования литературного творчества композитора в контексте его поэтической системы..... 164

Умнова И. Г. Интервьюс с Сергеем Слонимским..... 182

Мороз Т. И. Чувствознание в музыкальном опыте..... 197

Бородин Б. Б. Виртуозность: история понятия..... 221

Лапина Е. В. Режиссура Гастона Бати в «Комеди Франсез»..... 245

Крюкова Т. А. Постмодернистские тенденции в современном петербургском театре..... 257

Яськевич И. Г. «Жизнь с идиотом» А. Шнитке на новосибирской сцене (к проблеме постановки современной оперы)..... 270

Киселева В. А. От сценической площадки – к живому пространству спектакля..... 279

Фрейверт Л. Б., Жердев Е. В. Архетипы театральности пространства в дизайне..... 287

РАЗДЕЛ 3. ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО СИБИРИ

Бураченко А. И. Феномен «нестоличного театра» в советском театроведении..... 299

Прокопова Н. Л. Тенденции коммерциализации театра (на материале театрального пространства Кузбасса)..... 318

Басалаев С. Н. Модель любительской студии в театральном пространстве региона..... 337

Бураченко А. И. Секция критики при Кемеровском отделении ВТО (первая половина 1980-х гг.): этап становления..... 352

Журавлева Г. К. Зоя Булгакова – актриса Новосибирского ТЮЗа..... 370

Звягина С. А. История Русского академического оркестра ГТРК «Новосибирск»..... 379

Геращенко В. П. Рождение музыкального театра Сибири..... 390

ПРИЛОЖЕНИЕ

Лендова В. Н. Вера Редлих: пропущенные страницы..... 410

Сведения об авторах..... 428

Научное издание

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ И ОПЫТ
К НОВОМУ СИНКРЕТИЗМУ

Выпуск 4

Редактор Г. А. Рудакова
Компьютерная верстка М. Б. Сорокиной

Подписано к печати 03.11.05 г. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Печать трафаретная. Уч. изд. л. 25,0. Тираж 300 экз. Заказ № 9

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 19
тел. 73-45-83

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии
ООО «Фирма «Полиграф»»

650099, г. Кемерово, ул. 50 лет Октября, 11
оф. 614. Тел. 34-95-65