

Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Кемеровский государственный университет культуры и искусств
Лаборатория теоретических и методических проблем
искусствоведения

ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ: ТЕОРИЯ И ОПЫТ

ЯЗЫК И РЕЧЬ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 5

Кемерово 2007

ББК 85
И86

Редакционная коллегия:

кандидат искусствоведения, профессор Кемеровского государственного университета культуры и искусств **Г. А. Жерновая** (отв. редактор);

кандидат искусствоведения, доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств **Н. Л. Проколова;**

кандидат искусствоведения, доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств **И. Г. Умнова**

Отв. за выпуск **Н. Л. Проколова**

И86 Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Язык и речь современного искусства: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2007. – Вып. 5. – 330 с.

ISBN 978-5-8154-0138-9

Предлагаемый сборник научных статей – это пятый, юбилейный, выпуск. Публикации данного издания посвящены рассмотрению вопросов истории и теории искусства. Общей концептуальной основой всех статей является сосредоточение на изучении языка и речи искусства. Кроме того, отдельный раздел сборника составлен из статей об искусстве Сибири, что во многом способствует восполнению существующего в изучении театрального искусства пробела. В предлагаемое научное издание вошли работы искусствоведов Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Новосибирска, Кемерово, Красноярска.

ББК 85

ISBN 978-5-8154-0138-9

© Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2007

ПРЕДИСЛОВИЕ

Традиционно проблемами искусствоведения занимаются научно-исследовательские центры столичных вузов. В региональных вузах это научное направление развивается крайне не динамично. В связи с этим сборники научных трудов, посвященные проблемам искусства, чаще всего, издаются в Петербурге и Москве. Региональные издания по указанному научному направлению, как правило, содержат материалы конференций и публикуются эпизодически. В этом смысле «Искусство и искусствоведение: теория и опыт» является исключением. Этот сборник научных трудов представляет собой, пожалуй, единственное ежегодное профильное научное издание, публикуемое в Западной Сибири. Настоящий сборник научных трудов «Язык и речь современного искусства» является пятым – юбилейным – выпуском. Он объединяет в себе три раздела.

Сборник открывается разделом, все статьи которого посвящены исследованию особенностей современного искусства. В связи с этим раздел получил название «Язык и речь современного театра». Во многом язык и речь современного театра испытывают на себе влияние постмодернизма. Поэтому неслучайным фактом является рассмотрение разными авторами преломления тенденций постмодернизма в театральном и музыкальном искусстве, а также в сценической педагогике. В последней влияние тенденций постмодернизма отразилось на оформлении многообразия подходов к профессиональному воспитанию актера. Так, в новой статье Ю. А. Васильева «О синтетизме сценической речи (комментарий к проблеме)» впервые предлагается классификация основных методических направлений обучения сценической речи, утвердившихся в преподавании за последние десятилетия. В статье Н. Л. Прокоповой «Сценическая речь в контексте постмодернизма» анализируются проявления постмодернистской деконструкции в сценической речи современного театра. Проблему постмодернизма в современном искусстве подхватывает Л. В. Гаврилова статьей «Кантата А. Корги “...fero dolore”: к проблеме постмодернизма». Автора интересуют приемы письма, используемые цитаты, сюжетные параллели, сходные с эстетикой постмодернизма, но и демонстрирующие в то же время оригинальность творческого почерка А. Корги. Особое внимание уделяется характеристике распространенного метода, который определяется как «одновременность разновременного». О постмодернистской деконструкции классического текста в театре начала XXI века размышляет Н. В. Песочинский. Статья петербургского театроведа «Классический текст в театре начала XXI века» указывает на изменение отношения современных режиссеров к авторскому текс-

ту, которые в отличие от своих предшественников не только интерпретируют, но и заново переписывают литературный или драматургический первоисточник.

Сценографическим особенностям спектаклей, созданных в последние десятилетия, посвящена статья В. А. Киселевой. Автора интересуют предметно-вещественные элементы сценографии, их функционирование в поле сценического пространства спектакля. Для рассмотрения предметно-вещественного мира спектакля В. А. Киселева вводит новые понятия и объясняет их необходимость.

Особым блоком первого раздела сборника можно считать ряд статей, посвященных обучению актера. Они написаны авторами, которые одновременно являются режиссерами и театральными педагогами. Эти статьи объединяет проблема развития воображения актера. Так, статья «Еще несколько слов о воображаемом предмете» А. Я. Стависского (г. Санкт-Петербург) акцентирует внимание на использовании в актерском тренинге упражнений с воображаемым предметом. Автор убежден в том, что работа с воображаемым предметом (преимущественно сценические этюды) формирует специфические навыки, связанные с пластикой, мизансценированием, распределением физических действий в пространстве, и способна привести к статусу и значимости *трона*, к обобщению. Тему продолжает статья С. Н. Басалаева «Опыт воображения игры, или Игра воображения» (г. Кемерово). Автор размышляет о необходимости параллельного развития в актере телесной выразительности и способности психического осязания. При этом С. Н. Басалаев убежден в эффективности использования игры в развитии актерского воображения, так как театральное искусство в своей основе – игра, имеющая сходные черты и с детскими играми, и с социальными играми взрослых. Завершает блок статей о развитии воображения Ю. А. Васильев (г. Санкт-Петербург). Статья «Сценическое звучание в ритмах балансирования» обогащает преподавание сценической речи теоретическим и практическим материалом, раскрывающим секреты сенсорной активизации голосо-речевых функций организма. В статье предложен цикл упражнений (своеобразных тренингов-игр), связанных с активизацией системы ощущений.

Тему «Язык и речь современного театра» завершает статья чешского профессора Т. Ондрушека «Нотация и интерпретация: проблематика нотации для ударных инструментов» (г. Прага). Представлена проблема нотации для ударных инструментов, являющаяся для наших дней очень актуальной. Т. Ондрушек, опираясь на проведенное исследование, систематизирует и классифицирует имеющиеся виды и способы нотаций.

Если первый раздел посвящен современному искусству, то второй раздел сформирован из статей, отражающих историю искусства. Все статьи этой части сборника так или иначе исследуют тему «Жанр –

стиль – направление». Кроме этого, общей чертой собранных во втором разделе статей является их культурологический характер. Так, вопросу стиля в речевом искусстве посвящена статья «Декламационная культура как отражение классической эстетики» Н. Л. Прокоповой (г. Кемерово). Автор рассматривает феномен декламации с позиций соответствия ведущим эстетическим категориям и принципам времени. Мысль о зависимости искусства от требований эпохи рассматривает в своей статье «Социокультурная обусловленность эволюции жанра музыкального этюда» И. П. Носова. (Кемерово). И. П. Носова сосредоточивает внимание на выявлении общественно-исторических механизмов, позволяющих тому или иному виду искусства закрепляться в художественной практике в качестве жанра. Предпринятый автором исторический экскурс доказывает, что анализ социокультурных характеристик отдельного исторического периода, таких как политико-экономические особенности, идеалы и моральные нормы, художественные и мировоззренческие установки творцов, позволяет рельефнее обозначить линию эволюции музыкального жанра.

Размышления о жанре продолжает статья Г. А. Жерновой «Трагические шедевры Шекспира в творческой биографии М. Н. Ермоловой: Джульетта-Офелия» (г. Кемерово). Автор раскрывает стиль великой актрисы М. Н. Ермоловой в сложном контексте культурно-исторической ситуации конца XIX столетия, для которой характерна полемика гуманистической (народнической) идеи с традиционной православной культурой. Г. А. Жерновая убеждает в том, что идеализм и оптимизм Ермоловой-художника ведут свое происхождение не столько из народнической теории прогресса, сколько из веры в непреложность нравственного закона, в конечную победу добра. Художественное направление, как правило, опирается на определенные философско-эстетические тенденции времени. Подтверждение этому содержится в статье Д. Д. Кумуковой «А. А. Блок и М. И. Цветаева: эстетические и драматургические параллели» (г. Санкт-Петербург). Автор акцентирует внимание на мысли о том, что философские взгляды обоих поэтов восходят к эстетике Ф. Ницше и основываются на идее некоего хаотического источника как творчества, так и бытия в целом. При этом Д. Д. Кумукова отмечает, что единые для обоих художников эстетические принципы не осознавались ни Блоком, ни Цветаевой как общие – каждый из них исповедовал свою философию вне зависимости от другого, словно «вливаясь» в одну реку – «музыкальную» эпоху, очерченную концом XIX – началом XX века. К «музыкальной» эпохе имеет несомненное, хотя и опосредованное, отношение философско-гносеологическая проблематика статьи Т. И. Мороз «К становлению знания в музыкальном опыте». Указанная статья посвящена рассмотрению специфических свойств музыкального опыта, который, по мнению автора, «переживается во внутреннем духовном

мире человека и обнаруживает содержания очевидные, достоверные, отличающиеся органичностью, свернутостью мысли и чувства». Познания из области восприятия музыкального искусства, конечно, «недотягивают» до уровня знания в традиционном его понимании и толковании, но оказываются глубоко личностными, наполненными разными контекстуальными связями.

Направление в искусстве во многом зависит от отдельных личностей, которые влияют на формирование тех или иных тенденций, способствуют взаимопроникновению видов искусства. Б. Б. Бородин в своей публикации «О Владимире Горовице и Уолте Диснее, а также Леопольде Стоковском и еще Фреде Асторе: некоторые параллели» предлагает оригинальный взгляд на проблему взаимодействия американского кино 1930-х годов и виртуозного пианизма. Впервые в поле исследовательского анализа попадает аспект, отражающий социокультурные влияния на музыкальное исполнительство. Связывая с «художественным климатом» эпохи такие признаки романтической виртуозности, как эксцентричность и театральность, автор предлагает осознать их в качестве сильнодействующих средств, часто используемых в кинофильмах. По мнению ученого, транскрипциям уникальнейшего пианиста XX века В. Горовица свойственна артистически-голливудская изобретательность, что в воображении слушателей вызывает ассоциации с кинокомедиями или персонажами У. Диснея. Проблема стиля рассматривается в статье А. В. Попова (г. Санкт-Петербург). Автор пытается определить стиль сценической речи Алисы Коонен. Автор убежден, что при музыкальности и ритмичности стиль этой актрисы все же нельзя отождествлять с декламационной манерой. Основанием для такого утверждения автору статьи служит то, что Коонен не следит за законами мелодики, мелодика для нее данность, но данность, порожденная не звуковысотными канонами, а логикой и смыслом текста. Определенный стиль и жанр являются категориями, оперирование которыми уместно не только при анализе искусства, но и при исследовании критических материалов о нем. А. И. Бураченко, представляя основные направления исследования театральной критики советской провинции, воспроизводит также последовательность деталей и фактов государственной политики в области освещения театрального искусства на страницах периодической печати. В основу статьи «Театральная критика советской провинции: основные направления исследования» положен источниковедческий анализ. Это позволяет автору рассмотреть партийно-управленческую модель формирования и развития театральной критики, а также выявить особенности динамики жанра рецензии в советский период.

Редакционная коллегия сборника ежегодно формирует раздел, составленный из статей об искусстве Сибири. В предлагаемом выпуске

это статьи, посвященные театру Новосибирска и Кемерова. Их цель – восполнить пробелы, существующие в изучении театрального искусства региона. Так, например, статья А. Е. Зубова «Трансформация сценографического языка в творчестве художников новосибирских театров в середине 1950-х годов» (г. Новосибирск) представляет собой исследование, посвященное анализу раннего этапа формирования в театрах Новосибирска языка сценической метафоры. Со статьей А. Е. Зубова корреспондируется публикация кемеровских исследователей Г. А. Жерновой и Е. В. Берсеновой. В ней представлен материал по истории театра Сибири начала второй половины XX столетия. Один из авторов статьи «Парабола о Ромео и Джульетте (шекспировский спектакль В. Климовского в Кузбассе. 1966)» размышляет о спектакле, опираясь на собственные зрительские впечатления, другой занимается проблемами «оттепели» на периферийной сцене и изучает спектакль по документам. Г. А. Жерновая и Е. В. Берсенева на примере спектакля «Ромео и Джульетта» в постановке режиссера В. Климовского размышляют над проблемой конфликта художника и власти в периферийном театре 1960-х годов, возникающего как результат борьбы старого и нового в искусстве и общественном мышлении. Кроме того, ценность статьи заключается в том, что она содержит раздумья о художественной концепции театрального искусства Кузбасса XX столетия. Статья В. П. Геращенко «Амплуа: комик-буфф (две роли Владимира Хованского)» (г. Кемерово) посвящена оперетте, т. е. тому типу музыкального театра, который реже всех других и менее всего попадает в сферу исследовательских интересов. Автор статьи сделала объектом своего внимания актера и описала роли, сыгранные им в 1990-х годах, как своеобразный опыт нетривиального «прочтения» традиционного образа комического персонажа классической оперетты.

Третий раздел сборника завершается статьей И. Г. Умновой «Творчество композиторов Кузбасса в музыкальной жизни региона: состояние и проблемы». Музыковедом впервые предпринята попытка обобщения наблюдений за процессом развития композиторского искусства в социокультурном контексте Кемеровской области. Поэтому, наряду с образно-жанровым анализом наиболее ярких сочинений кемеровских композиторов, в публикации характеризуются утвердившиеся к концу XX века формы музыкальной жизни индустриального региона, во многом определяющие композиторскую деятельность. Отмечая стремление всех авторов к созданию сложных, стилистически неоднородных, циклических произведений, И. Г. Умнова высказывает обеспокоенность их дальнейшей судьбой: не имеющие возможность быть услышанными, произведения способны «раствориться» в личных архивах их создателей.

Сборник завершается сведениями об авторах.

Раздел I. ЯЗЫК И РЕЧЬ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

Ю. А. Васильев
Санкт-Петербург

О СИНТЕТИЗМЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ (комментарий к проблеме)

Десятилетиями живет проблема. Царствует в своей неразрешимости. Проблема, не теряющая актуальности: использование навыков, обретенных студентом-актером на тренинге по сценической речи, в голосо-речевом звучании в условиях драматического спектакля.

Самые частые вопросы руководителей актерских классов, их эмоциональные восклицания: «Почему они у вас так хорошо звучат на зачетах по речи, а на сцене их не слышно?!», «Почему студенты невнятно говорят в ролях?!», «Куда исчезает осмысленность речи? Где логика?!». При ответе на такие обескураживающие вопросы педагоги сценической речи теряются, бледнеют, ищут оправдания, даже порой возглашают внутренним голосом: «Ах, зачем я так старательно работаю, пусть уж лучше студенты хуже говорят, тогда и претензии не возникнут!» Или совсем «крамольные» мысли вдруг посещают голову преподавателя по речи: «Так студенты же ничего не понимают в спектакле! Они не понимают и содержания спектакля, и про что играют, и зачем они вообще в этом спектакле существуют». Раздвоение преподавательских мыслей налицо.

Проблема укоренилась и терзает не только педагогов по актерскому мастерству и по речи, но и студентов – носителей этой самой сценической речи, и зрителей – тех, кто наслаждается или не наслаждается той же самой сценической речью. Где же искать выход? Как избежать потерь? Что в этой связи предпринимают педагоги по сценической речи? Какие именно пути намечаются в современных поисках театральных педагогов?

Важно определить для начала, что же именно не устраивает каждую из заинтересованных сторон. Педагогов по актерскому мастерству – вялость и бесцветность речи, невнятность и нарушение логики произносимого текста. Педагогов по речи – голосовой инфантилизм, аморфность дыхания, слышные спазматические вдохи, обилие речевых недостатков, тембровая бедность голосов, соцветие ритмических нарушений речи (аритмии), отголоски говорков. Студентов – коварность этой чертовой сценической речи – «Старайся, старайся, а они все недовольны!»

или «Я же так глубоко чувствую, а тут кому-то не слышно!». Зрителей – неразборчивость речи и неслышность того, что говорят. Основой недовольства является, прежде всего, качество техники речи. Достается порой и за логико-интонационные нарушения в произнесении авторского текста (не на то слово сделал студент ударение, лучше перенести его на другое). На второй план отступают вопросы голосо-речевой выразительности сценической речи. И уж совершенно не говорится о голосо-речевых характеристиках сценического образа (о звучании актера в роли). Главное в восприятии и в оценках: все слышно в речи студента и узнаются все слова. Или: ничего не слышно и многое из того, что студент говорит, не разобрать. Между тем содержание понятия «сценическая речь», суть голосо-речевого искусства актера не только в разборчивости, слышимости и нормированности.

Как между жизнью и учебной аудиторией огромная разница, так и между учебной аудиторией и театральной сценой разница не меньшая. Привычки жизни в классной комнате уступают место познанию каждым студентом своих природных данных и овладению элементами актерской психотехники. Аудиторные работы, этюдные пробы, тренировочные наработки технических навыков должны раствориться при переходе на сцену. Речь идет не о простом переносе технических навыков из учебной аудитории на сцену, важно зажечь ощущением нового театрального пространства и, соответственно, нового объема звучания. Но все это новое в объемах дикционной техники, объемах дыхания и голоса требует новизны и во внутреннем обеспечении внешних способов выражения. Требуется укрупнения мысли, чувства, активизации образов и «видений внутреннего зрения», то есть динамики внутренних творческих процессов. Советами «Говори громче!» или «Дыши!» делу не поможешь. Требуется психологическая перестройка молодого, неопытного актерского мышления. Разумом и сердцем актеру необходимо поверить в то, что его сценическое мышление в образе взаимосвязано не только с речью, но и с поведением тела. Человек един и неделим – его тело и его речь, голос, интонации неотрывны друг от друга. Это элементарно и просто в понимании, это данность. Но почему-то для театральной педагогики, с ее разделениями на классы вспомогательных (сопутствующих, технических) дисциплин, существующих параллельно с основной дисциплиной – актерским мастерством, эта аксиома остается камнем преткновения.

Ситуация разрешима, если принять аксиому как данность: все выразительные средства драматического актера равны между собой. Тело и голос, речь и пение, дикция и интонация, мелодичность и музыкальность, танцевальность и пластичность – это все грани актерской выразительнос-

ти. В каждое мгновение сценического действия одно из средств становится ведущим. Не демонстрируется, а принимает на себя роль тянущего за собой все прочие. Все подчиняется ему и от него исходит, им провоцируется и им питается, им завершается.

Чаще всего в театральной школе дилемма возникает между движением и речью (телом и словом). Ничего нет предосудительного в том, что мы ищем ответы на вопросы: что же именно первично в сценической практике актера – движение или речь? и какое из двух средств выражения главенствует? Практика учебных дисциплин демонстрирует как истину: если мы на речевом тренинге, то речь является основной нашей целью, если мы попадаем на тренинг пластический, то движение затмевает все. Так ли это на самом деле? По крайней мере, относительно сценической речи в этом лучше усомниться. Во-первых, потому что говорит все-таки весь организм человека, а не только речевой аппарат в изоляции, во-вторых, потому что речь – это тоже движение, причем всегда сопровождаемое мимикой, жестами, поворотами, передвижениями и пр. Не буду углубляться во все учебные дисциплины, обращусь только к проблемам сценической речи.

Понятие «сценическая речь» имеет, по крайней мере, три значения: 1) речь актера на сцене (театральное), 2) один из стилей литературного произношения, узаконенный сводом орфоэпических норм и правил (лингвистическое) и 3) учебная дисциплина в театральной школе (методическое). Все три значения сходятся в одной точке, на одном субъекте – драматическом актере (студенте). И все три значения имеют каждый свою структуру.

Театральное – «сценическая речь драматического актера» – подразумевает произнесение авторского текста средствами голоса, дикции и дыхания.

Лингвистическое – стилистический оттенок литературного произношения – означает качественное литературное произношение актера в условиях сценической игры, отражающее высокий произносительный стиль речи.

Методическое – учебная дисциплина в театральной школе – вбирает в себя несколько разделов: фонационное дыхание / голос / дикция / интонация / чистота произношения / разборчивость произношения / речевая культура (ударения) / ритмичность / работа над литературным материалом (проза, стихи, драматургия).

Предваряя подробный разговор, назову четыре основных методических направления в преподавании сценической речи: **традиционализм, академизм, синтетизм, аналитизм.** В таком делении есть достаточная

условность. Хотя все указанные направления педагогики сценической речи имеют своими корнями реальные направления в истории и в современной практике драматического театра, выстроенная последовательность отражает эволюцию театральную педагогики. Предварительно можно констатировать, что в настоящее время традиционализм постепенно отстает перед творческими экспериментами академизма и вместе с тем в учебные аудитории постепенно проникает синтетизм, соединяющий в себе всю гамму средств актерской выразительности (голосоречевых, пластических, вокальных, ритмических, интонационно-мелодических) и создающий методики, влияющие на глубинное порождение сценической речи. Аналитизм – направление в педагогике сценической речи скорее гипотетическое. Но нельзя отрицать его существование и методические поиски обучения стилистическому художественному разнообразию современной сценической речи.

Теперь предпримем попытку рассмотреть каждое из указанных методических направлений. Законченности в моих размышлениях нет. Не следует также ожидать, что я дам определения (тем более указания), какое из направлений педагогики сценической речи лучше, а какое хуже, какое направление прогрессивно, а какое отходит в прошлое.

Традиционализм – многоопытный и самый уважаемый подход в преподавании сценической речи. И результаты впечатляющи: речь сделана, накрепко сколочена, голос поставлен, дикция подчеркнута, слово выпукло, логика каждой фразы выверена, смысл подается четко благодаря точному распределению главных и второстепенных слов и временной выдержанности психологических и логических пауз. В результате при исполнении литературных произведений слово в каждое мгновение чтения найдено и отработано (закреплено) и при каждом показе умело повторяется, воспроизводится. Мало того, студент научен общению! Он хорошо умеет держать внимание публики, неотрывно смотрит на нее, не позволяет себе лишнего жеста, импровизированного взгляда – он носитель высокой культуры слова, он выразитель заранее определенного содержания, он бог. Сложно только уловить, в чем состоит творческое восприятие актера, когда же он думает, мыслит ли он? Или это все уже проделано накануне? Декламационная манера произнесения авторского текста [1] **дожила до настоящего времени. Ей присущи монологический** характер актерского поведения на сцене, приподнятость, возвышенность «тона», чрезмерно преувеличенная работа артикуляции, базирующаяся на установке «выговаривания текста», подчеркнутая изобразительность в голосо-речевом рисунке по диапазонам вверх/вниз, тише/громче,

быстрее/медленнее. Для наглядности приведу выдержку из заметки в «Русском курьере» за 1881 год. Она применима и к нынешней театральной практике педагогов-традиционалистов. «Не чувствуете ли вы некоторого утомления, следя внимательно за игрой артистов даже в хорошей пьесе? Не кажется ли вам, что вот перед вами собралась кучка тружеников, работников, которые... ну, лепят перед вами какую-нибудь фигуру. Но как лепят? Осматривая каждый кусок материала, осторожно, медленно, обдумывая каждое движение руки. Все это, конечно, прекрасно, но воля ваша – следить за этими работниками в продолжение нескольких часов крайне утомительно. Редко-редко кто-нибудь из них одним взмахом руки, одним мгновенным пользованием материала поразит вас красотой замысла, художественностью исполнения, оживит вас и снова возбудит внимание, уже уставшее от наблюдения за медленной работой тружеников» – это из наблюдений Вл. И. Немировича-Данченко за игрой артистов Малого театра [2]. И как вершина – определение способа донесения до зрителей авторского текста. «Нет оживления, нет жизни, – продолжает Немирович-Данченко, – нет того, что не позволяет самому требовательному зрителю утомляться. В большинстве случаев артисты Малого театра *не разговаривают* на сцене, а более или менее *хорошо читают*» [3].

Как видим, наблюдения 125-летней давности вполне уместны при описании принципов традиционализма. Они вполне применимы ко многим нынешним приемам преподавания сценической речи. Нередко приходится слышать от педагогов по сценической речи и не менее часто от педагогов по актерскому мастерству высказывания о «проблеме повтора». Речь идет о «закреплении» студентом определенного и «точно построенного» на репетиции или на уроке внутреннего содержания сцены или рассказа. О «повторе» уже найденного, опробованного, установленного не только на уровне чувств, эмоций и настроений, но и во внешнем рисунке мизансцены, в партитуре движений, в темпе речи, в уровне громкости голоса, в логике произнесения текста, в интонационном рисунке. «Проблема повтора» – лакмусовая бумажка, первый признак традиционализма в педагогике сценической речи, да и актерского мастерства также.

Не менее значимый признак традиционализма – изолированное, поэтапное овладение элементами техники речи. В педагогическом обиходе практикуются выражения: «постановка голоса», «постановка дыхания», реже – «постановка дикции». Отдельно тренируется техника речи, отдельно «проходится» орфоэпия (правильность литературного произношения), отдельно изучается так называемая «логика речи» и отдельно ведется работа над литературным материалом (художественное чтение).

Признак традиционализма наблюдается и в установке «делай, как я». В технике преобладает показ: демонстрируется артикуляция исправляемого звука, предлагается повторить качество корректируемого «болезненного» звука, показывается разница в произнесении гласного «о», например, на сильной выдыхательной «атаке», а затем на «мягкой» атаке, и студент повторяет за педагогом до тех пор, пока не добьется желаемого. Осуществляется механический перенос навыка от преподавателя к студенту. Вершина такого искусства – похожесть речи, манеры говорить, тембра голоса ученика на речевую и голосовую манеру учителя. В художественном чтении педагога, часто не дожидаясь творческого рождения мысли, чувства, осмысленного речевого высказывания, естественной интонации, показывают студенту, как лучше произнести тот или иной отрезок текста, как логичнее выразить ту или иную мысль путем подчеркнутого звукового выделения «нужного» слова. Такой прием обычно именуется обучением «с голоса», он ориентирован на подражание учителю.

Первичность слова относительно движения, жеста, пластики – существенный момент традиционалистского мышления. Движение как выразительное средство актера признается, но ему отводится роль декоративная – жесты и движения призваны подчеркивать, усиливать внутреннее состояние актера в глазах публики, но не провоцировать, не вызывать, не беречь чувства в душе актера и никогда не принимать на себя роль выразителя смыслов и чувств.

«Механистичность» – глубинная основа «тренинга и муштры», самый существенный признак традиционализма. Супротив механистичности выступал еще К. С. Станиславский. Приведу одно из самых известных его высказываний: «Работа над усовершенствованием фонетической стороны речи не может ограничиваться механическими упражнениями речевого аппарата, но должна быть направлена на то, чтобы актер научился **ощущать каждый отдельный звук слова как орудие художественной выразительности**» [4]. Однако, если вдуматься в слова Станиславского, он вполне допускал некую механическую работу над техникой, сочетая ее с работой творческой. Расшифровок своим взглядам Станиславский не дает, и мы не знаем точно, насколько возможно допускать механическую работу в тренинг. И уж совсем он не говорит (не намекает даже), каким образом «механическое» и «творческое» соседствуют друг с другом в работе актера над дыханием, голосом, дикцией, интонацией.

Академизм – направление в преподавании сценической речи, зародившееся в 1960-е годы. Прогрессивными следует признать идеи, выдвинутые ленинградскими педагогами З. В. Савковой и А. Н. Куницыным.

В их работах были обоснованы комплексный подход в речевом воспитании актера и опосредованное воздействие на различные элементы техники сценической речи [5].

Эти идеи получили развитие в научных работах и в педагогическом творчестве их учеников и последователей [6]. Наиболее полно разработки ленинградцев были представлены в коллективном сборнике научных трудов «Проблемы сценической речи» (Л., 1979). В нем особо следует отметить статью В. Н. Галендеева и Е. И. Кирилловой «Комплексный метод воздействия на голосо-речевой аппарат актера. Первый этап обучения» [7]. **Авторы статьи научно обосновали прогрессивность** комплексного воспитания голоса и речи и предложили свою трактовку организации групповых занятий на первом актерском курсе, подкрепив ее упражнениями, отражающими основные теоретические положения комплексного метода.

Главным моментом, определившим деятельность ленинградской кафедры и дающим нам дополнительное право именовать это направление речевой педагогики «академизмом», является обращение к наукам, изучающим человека и его речевую деятельность, – физиологии, психологии, медицине, лингвистике, к экспериментальным данным таких научных направлений, как кибернетика и инженерная акустика. Не менее значимо использование педагогами кафедры в своей научной и практической деятельности исследований историков театра, театроведов, критиков, литературоведов, социологов, философов. Все названные научные направления изучались ими не сами по себе, но вписывались в контекст исторической и современной жизни драматического театра, в контекст театральной педагогики. Подтверждением сказанному могут служить диссертационные исследования, коллективные сборники, монографии, учебные пособия и статьи педагогов кафедры, опубликованные с начала 1980-х годов [8].

Академизм потребовал пересмотра всех приемов голосо-речевого обучения студентов, накопленных театральной педагогикой и устоявшихся за десятилетия царствования традиционализма. Академизм обрел единую методологическую базу для основных учебных дисциплин: актерское мастерство и сценическая речь.

Помимо комплексного метода тренировки голоса и речи и методики опосредованного влияния на голосо-речевую технику актера, научно и практически были разработаны и иные методические приемы. «Игровой метод» воспитания сценической речи, благодаря импровизационному характеру упражнений и незапрограммированной физической подвижности студентов, попадающих в стихию игры, стал действенным способом

активизации энергетических функций организма, средством косвенного воздействия на голос и речь. Не менее продуктивными оказались различные приемы работы с предметами (скакалки, гимнастические палки, теннисные мячи, воздушные шары) и методика воспитания речи в движении (бег, прыжки, кувырки и пр.). Все чаще индивидуальные занятия стали перетекать в «парный тренинг», что способствовало налаживанию диалогического характера голосо-речевой тренировки. Пока это только упражнения в паре, но в них – пусть в самом простом виде – уже возникает восприятие партнера. Вне восприятия не рождается естественная потребность ответить, так как только от воспринимаемой информации пробуждаются раздражители, воспаляющие в свою очередь нервную систему, и только возбуждение раздражителей активизирует психофизическое действие актера и действенные поступки сценического образа.

Психофизическое действие, именно оно – продуктивный стержень комплексного обучения. Между тем каждому из нас ясно, что действует весь человек, а не отдельные части его – нога, рука, голова, не отдельные выразительные средства – голос, интонация, темп речи, не в изоляции находятся его чувства и эмоции. Прежде всего в диалоге проявляется действенность тела человека-актера. Н. И. Жинкин был убежден, что на стадии планирования мы решаем, речью или жестом мы будем совершать передачу информации или же одновременно тем и другим [9]. Однако до сей поры и на «актерском мастерстве» и на «сценической речи» первичным элементом актерской выразительности определяется слово – звучащее слово. Слово признается главнейшим передатчиком информации от партнера к партнеру, от актера публике. Академизм, как и традиционализм, вручает пальму первенства слову. Прогрессивная, казалось бы, методическая установка «воспитания речи в активном движении» на деле оказывается половинчатой: слово первично, тело вторично.

В 1980-е годы в методических рекомендациях педагогов сценической речи движению определяется роль помощника: оно провоцирует дыхание и звучание, усиливает нагрузки на дыхательные мышцы [10]. В научно-методической разработке В. Н. Галендеева и Е. И. Кирилловой, например, физическим движениям отводится роль тонизирующих в начальной стадии урока [11], и далее они вводятся в упражнения как «буксир» для текста [12]. Предлагая двигательную партитуру к стихотворению Даниила Хармса «Смерть дикого воина», авторы предваряют ее следующим положением: «Поначалу мы не ставим задачи о п р а в д а н н о с т и д в и ж е н и й смыслом текста» и поясняют, что «это только комплексная гимнастика тела, дыхания, речи» [13]. Для предложенного педагогами набора движений текст значения не имеет и вполне может быть заменен

другим стихотворным произведением того же Хармса. Гимнастика, механическое чередование повышенных мышечных усилий («мостиков», «свечек», «змеек», переворотов) с расслаблениями никак не связываются с образами стихотворения, с его содержанием, с атмосферой, создаваемой автором. Сложно найти оправдание утверждению авторов, что так полезно действовать на первом этапе обучения. А. Н. Куницын бескомпромиссно заявлял, что «сама возможность формального отношения к слову на каком бы то ни было этапе обучения сценической речи рано или поздно откроет лазейку ремеслу, наигрышу, штампу» [14]. Развивая эту мысль, волей-неволей следует признать, что формальное отношение к движению также приведет впоследствии к ремесленничеству.

Академизм привнес немало новшеств и в принципы работы над литературным материалом. Традиционализм решал и решает свои взаимоотношения с авторским текстом посредством художественного чтения. Академизм, не отвергая художественного чтения, между тем находит альтернативные пути: коллективный рассказ, исполнение рассказа вдвоем с включением несложных движений и мизансцен, исполнение стихотворения на тренинге с введением образных движений, коллективное чтение с элементами драматической игры какого-либо объемного стихотворного произведения (поэмы или глав из пушкинского романа в стихах). Забегая несколько вперед, отмечу, что синтетизм от художественного чтения открещивается и по возможности максимально переводит авторский текст в драматическое русло – театрализует его.

Являясь альтернативой традиционализму, академизм все же имеет ряд уязвимых моментов. Половинчато решена проблема соотношения речи и движения. Относительно актерского творчества мы вправе говорить не о расслабленности тела или о его свободе, а прежде всего о действенности тела. Не о движении «вообще», не о тонизирующих и пробуждающих творческий организм физкультурных движениях, а о деятельных движениях, зарождающихся в психофизических глубинах актерского организма и являющихся первичными по отношению к речи. Остался допуск на тренинг для упражнений чисто технических, не включающих в полной мере творческое и образное наполнение. «Техническое» не отвергается и существует параллельно с творческим.

На смену «механизму» пришел «технизм». Прежде всего он проявляется в установках на подчеркнутое артикулирование, на преувеличенное по объемам «выговаривание» текста, мотивированное тем, что «со временем энтропия пожрет не только лишнее, но и необходимое» и что «имеет смысл создать некий запас артикуляционной энергии» [15]. «Технизм» стал принимать формы многозначительности классицизма.

«Техницизм» проник и в работу над литературным материалом. Художественное чтение в его традиционных приемах донесения до публики авторского текста встречается теперь гораздо реже. Однако такие формы, как коллективный рассказ, рассказ вдвоем или индивидуальное чтение-игра драматургической сцены, являются все же модификацией художественного чтения, но никак не диалогом в его театральном смысле. Диалога с публикой в данном случае не получается, так как публика все-таки остается пассивным участником такого действия. Исключается одно из важнейших условий сценического диалога: восприятие психофизического поведения партнера. Актером уже все нюансы диалога отрепетированы, все повороты в сцене прочувствованы, ухвачены повадки и характерность персонажей, заготовлены мизансцены, и остается лишь все это оправдать глубиной погружения в ситуацию диалога и представить публике. Однако, если «восприятие деморализовано» (О. Мандельштам [16]), то ничего настоящего, подлинного создать невозможно. Отсутствие восприятия как важнейшей категории общения требует компенсации в чем-то ином. Это иное находится в «значительности» отношения актера к содержанию произносимого им текста. В «значительности» убедительность. Каждое слово становится значимым и «весомо» передается зрителям. А если учесть, что в слове реализуются качественные характеристики техники сценической речи, то классицизм, с его напором и старательностью, монументальностью и давлением на зрителя, превращает технику в «технизм». Вся речь при этом окрашена бурнокипящими эмоциями, экспрессивной раскраской мыслей. Вот в этом-то я и склонен видеть добротный классицизм.

Особенно наглядно сказанное проявляется в работе над поэтическими произведениями. У лучших представителей академизма слово в стихе равнозначно ритмической единице. Обычно принято считать единицей стихотворного ритма стихотворную строку [17]. **Стихотворное слово есть** категория семантическая, но не ритмическая. В. М. Жирмунский пишет в этой связи следующее: «Материал поэзии – слово – не создается специально для поэзии как особо препарированный, чисто художественный материал, которым пользуется музыка. Слово отягчено значением. Наша речь в своем строении определяется прежде всего коммуникативной функцией, задачей выразить мысль: следовательно, чередование звуков речи никогда не управляется исключительно ритмическими заданиями. Взамен чисто композиционного объединения словесных масс существенную роль должно играть объединение смысловое, тематическое» [18]. Чрезмерное увлечение дроблением стихотворной речи на слова, с одной стороны, усиливает содержательные нагрузки на конкретные

носители значения – слова, с другой стороны, разрушает легкость произнесения стиха и глубину постижения смысла, уводит от стихотворных образов. Стих становится пропагандистом отдельных значений, но не высказываний. Образы и смыслы из слов не вызревают, но распадаются. На репетициях «Горя уму», отваживая актеров от привязанности к выговариванию текста, Вс. Э. Мейерхольд говорил: «Нельзя после каждого слова ставить точку – это невозможно слушать. “Чуть шепнешь” должно звучать как одно слово. “Все слышат” говорить прямо на ухо. Эту фразу тоже надо сказать как одно слово, нельзя говорить: “Все” – точка – “слышат”» [19]. На репетициях режиссер многократно восклицал, что стих должен проступать сквозь игру, сквозь толщу сценария (режиссерского построения спектакля) [20], что следует добиваться стопроцентного звучания стихов. «Это не академическое отношение – чтобы цезуры были на месте. Для меня самое ценное – это стихия стихов» [21], – отмечал Мейерхольд. Изживая монументальность в актерском произнесении стихов, Мейерхольд между тем отрицал и «прозаизирование». Он рекомендовал актерам: «Надо работать над бóльшей интенсивностью звука. У вас отсутствие интенсивности звука и пренебрежение к стихам, и получается такая ритмическая проза. Стих требует чуть-чуть подстегивания; снижение очень опасно. Новая строчка всегда имеет тенденцию взлета» [22].

Можно принять и такую точку зрения: главное – точно протранслировать весомость слов, а слушатель самостоятельно сложит значения отдельных слов в образы. При этом не учитывается, что воспринимающему задается непосильная нагрузка – сложить то, чего нет. От такой нагрузки быстро приходит утомление зрителя. Сам же исполнитель предстает в виде довольно значительном: со стороны чувствуются и объемы проделанной подготовительной работы, и «запасы артикуляционной энергии», и многозначность чуть ли не каждого слова (вплоть до знаков препинания), и мыслительные затраты во время чтения стихов. Таким способом, с признаком монументальности и оттенком академизма, исполняется любая поэзия: от Пушкина до Хлебникова.

Чего же нет? Простоты, естественности, сиюминутности. Ценнее, как мне думается, *разговаривать* в поэзии не на уровне значений слов, а на уровне поэтического, образном, чувственном. Требуется эмоциональное разнообразие, так как «эмоция, по авторитетному мнению психолога школы Д. Н. Узнадзе Д. И. Рамишвили, есть первое познавательное движение человеческой активности, схватывающее свой предмет в такой целостности, которую очень трудно, скорее, невозможно разложить на его логические составляющие параметры. И это именно потому, что там есть много “посторонних” признаков, логически не обязательного содержания, но между тем продуцирующего особую полноту восприятия

объективного явления» [23]. И смысл проявляется скорее не через выстраивание в один ряд словесных значений, а посредством осмысления и эмоционально прочувствованных понятий и образов, которые, как правило, заключаются в нескольких словах и очень редко в одном. И я не оговариваюсь, применяя понятие «разговаривать в поэзии» вместо понятий «декламировать стихи» (традиционализм) и «исполнять стихи» (академизм). *Разговаривать* в сценической речи означает передавать информацию всеми доступными средствами: и телом, и словом, и интонацией, и ритмами, и движениями, и жестами, и молчанием, статикой и динамикой, дыханием и голосом и прочими, и прочими [24].

Принимая во внимание приведенный выше краткий анализ традиционализма и академизма – двух наиболее устойчивых направлений в педагогике сценической речи, обратимся теперь к направлению еще формирующемуся – синтетизму и направлению гипотетически возможному – аналитизму.

Синтетизм – единый тренинг голоса, дыхания, дикции и движения, жеста, пластики, то есть единство выразительных средств.

Синтетизм – речь исходя из решения роли.

Синтетизм – начатки театральности в исполнении литературных произведений вместо художественного чтения и рассказывания.

Синтетизм выдвигает новые условия для создания методов и приемов тренинга и в работе над литературным материалом.

Физические движения как материя синтетизма. В отношениях к движениям, к психофизической жизни тела проявляется новый подход. Движение и речь, будучи едиными в системе актерской выразительности, становятся неделимыми и в тренинге сценической речи. Мало того, движения становятся основными побудителями речи. «Техницизма» в таком подходе нет. Нет и упрощенного чередования: движение – речь. Организуется восприятие. Тело человека, прежде всего, физически реагирует на внешние раздражители. Будь то температурные, звуковые, тактильные, обонятельные, осязательные, зрительные источники раздражения. Разумеется, немаловажную роль в восприятии играют опыт, память, привычки и пр. Но нам сейчас важна огрубленная схема функционирования механизмов восприятия и механизмов зарождения и воспроизведения поступков. Восприятие пробуждает раздражители, те, в свою очередь, порождают двигательные реакции, вслед за коими следуют речевые реакции. Такой процесс вполне возможно использовать в преподавании сценической речи. На этом принципе базируется «методика сенсорной активизации голосо-речевых функций организма», сутью которой является последовательность: ощущение – движение – звучание [25]. Подкрепляется это

психофизическое триединство психологической последовательностью: восприятие – воображение – воздействие. Синтетизм, по мнению одного из ведущих современных педагогов сценической речи В. Н. Галендеева, направлен на то, чтобы «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» [26].

Разговорность как зерно синтетизма. Именно разговорное начало, чувство *сценической разговорности* превращаются в объединительную силу, способную связать воедино все стили, направления, эксперименты в разговорной практике современного актера. В каких только разных по жанру и различных по направлению театральных произведениях не доводится играть актеру! Разброс грандиозный. И во всем должна проявляться естественность, и во всем необходима простота. О *разговорности*, как отмечалось в начале статьи, писал Вл. И. Немирович-Данченко, к *разговорности* в стихотворном спектакле стремился Вс. Э. Мейерхольд. Так, он говорил актерам о своем понимании поэзии в «Горе от ума»: «Когда мы говорим – “стихи”, мы говорим не только стихи, но всю толщу сценария, чем поразил Грибоедов, когда свои стихи вынес на публику. Стихи стихами, сам Пушкин любовался стихами Грибоедова, но кроме того, это стихи, приближающиеся к разговорному языку. У Грибоедова есть сценарий, есть сценическая ситуация, есть своя завязка, свое развитие большого сценического конфликта. Что же вы думаете, за стихи вся провинция сто лет играла Грибоедова?» [27].

Стилистический «разнобой» в одном диалоге не такая уж редкость в современной драматургии. Мы ныне можем наблюдать немало различий и в способах произнесения текста со сцены в рамках одного спектакля. Разговорность обеспечивает доходчивость, доступность, а отсюда и доверие зрителей. Не говорю о демонстративной разговорности, соседствующей с разговором в быту. Говорю о внутренней свободе ведения диалога с партнером, обеспеченной ненавязчивым произнесением текста. Говорю о содержательности актерского творчества, раскрывающейся бесчисленными телесными и пластическими, речевыми и интонационно-мелодическими средствами. Но не говорю о некоей «житейскости» (определение Немировича-Данченко [28]) в произнесении фраз или простеньком их перекидывании друг другу, наподобие «светской болтовни» (опять определение Немировича-Данченко [29]).

Проявление синтетизма во всех аспектах актерского тренинга. Подчинять во время тренинга синтетизму все возможные ракурсы мастерства сценической речи: произношение, дикцию, голосоведение, акцентуацию, интонацию, голосо-речевую характерность.

Сердцевина, суть синтетизма сценической речи – это **единство ритмов речи и ритмов движения**. Именно они лежат в глубинах физического бытия актера, физического бытия сценического образа.

Пространственно-временной синтетизм сценической речи. Движение – это явление пространственное, речь – явление, измеряемое временем. Сценическое творчество актера дает возможность их объединения, то есть скрещивания движения и речи на таком несложном уровне, как пространственные объемы звучания голоса и речи и временная протяженность движений, а также взаимопроникновения движения и речи на сложнейшем психофизическом уровне работы творческого (сценического) воображения. Обеспечивается такое объединение наличием, разогревом внутреннего движения, внутреннего звучания и внутренней речи. Пластичность воображения, тела и речи – процесс единый.

Диалогичность голосо-речевого тренинга. Диалогический тренинг порождает в сценическом мышлении актера потребность в творческом общении.

Аналитизм – направление, только-только зарождающееся в педагогике сценической речи. Все, что я говорю об аналитизме, это лишь мои догадки, предположения. Все высказываемое мной об этом направлении требует дальнейшего изучения. Я же в этой статье ограничиваюсь наброском, задаю некий новый угол рассмотрения будущих направлений педагогической практики. Многое покажется моим оппонентам спорным и даже, предполагаю, не совсем доказанным. Моя цель сейчас не в подборе доказательств. Мне интересно увидеть будущее «сценической речи» как учебной дисциплины, выявить резервы педагогического творчества.

Аналитизм – это подвижность голоса и речи в пространстве сценического образа, разнообразие приемов звучания в одной роли или у одного актера в течение спектакля. Аналитизм в педагогике сценической речи – это одна из возможных реакций театральной педагогики на возникновение и распространение постмодернизма в драматургии и в драматическом театре.

Аналитизм – речь и голос образа в системе спектакля. Образ, создаваемый актером в рамках «художественной целостности спектакля», но не сам по себе. Этот момент в сильнейшей степени зависит от режиссера как организатора всех художественных элементов спектакля. Аналитизм – речь и звучание голоса, подчиненные художественному строю спектакля: стилю, атмосфере, режиссерской идее, актуальности, «толще сценария», как говорил Мейерхольд. Выразительные средства актера чаще всего определяются режиссером в работе над конкретным спектаклем.

Аналитизм не следует путать с рационализмом. Аналитизм не подразумевает пренебрежения к подробной работе над техникой и выразительностью сценической речи. Отнюдь, он возможен на всех этапах тренинга, от самых простых упражнений до процессов создания сценического образа. Образное и театральное являют собой основу аналитизма.

Аналитизм в тренинге сценической речи в большой мере связан с творческим созданием атмосферы каждого конкретного урока. Любой урок проводится педагогом не по схеме предпочтения объектам тренировки (дыхание, голос, диапазон голоса, артикуляционная разминка, резонанс, дикция, работа над скороговорками и пр.), а подчиняется одной идее, и сквозь призму этой идеи преломляется каждое упражнение. Создание неповторимой сегодняшней атмосферы урока. Она может быть интеллектуальной, игровой, лирической, драматической. Внутреннее образное зерно атмосферы: идея человеческая, идея творческая. Каждый урок как театральное действие. Живое действие. Не выполнение упражнений, но стремительное погружение в стихию сценической речи. Каждый урок содержит в себе события, наполняется открытиями и направлен к познанию. Каждый урок диалогичен. Событиями становятся упражнения. Для того чтобы упражнение, уже знакомое студентам по прошлым урокам, не просто повторялось как нечто привычное и не совсем обязательное, а сохраняло свою тайну и оставалось притягательным, оно несколько видоизменяется. Появляется вариативность. За вариативностью следует непредсказуемость. Интерес повышается. Вариативность во всем: варианты упражнения, вариантность его исполнения, выбор вариантов в диалоге с партнером. Разминка – настройка – тренаж – действие, словно ступени творческого подъема. И на каждой ступени одно все объединяющее начало – естественность. Зерно естественности – «не играть, но **быть**» (девиз И. М. Смоктуновского [30]).

Требуется подход неоднозначный, далекий от монотонного однообразного академизма. И одна из таких идей – **вариантность тренинга**, вариативность, балансирование в мысли, как на проволоке. **Балансирование** в приемах улучшения качества сценического говорения. Вариации – многомерность подхода к тренируемому элементу техники сценической речи. Вариации требуют осмысленности тренировочного поступка, точного понимания направления тренировки. Вариации как дыхание импровизации. Традиционализм и академизм не допускают вариативности, синтетизм питается ею, аналитизм признает вариативность в творчестве одним из главных принципов. Вариативность не в выборе материала для тренинга, но в определении подхода к этому материалу. На-

пример, избираются для тренировки звуко сочетания (или скороговорки), и они отрабатываются, наговариваются. Порой с введением движения тела – однообразным раскачиванием вроде волны (или качания на волне). И все звуко сочетания на сем движении. А ведь любое сочетание звуков отлично по внутреннему настрою от иных звуко сочетаний. Стало быть, и партитура движений должна меняться. От движений и происходит рождение вариации.

Каким образом можно было бы развивать когда-то чрезвычайно актуальный, но ныне обветшавший «комплексный подход» и вырваться на просторы повышенной восприимчивости актера? Восприимчивости к режиссерскому строю спектакля, его жанровому построению, к стилистике автора и спектакля? Как привить студенту навыки многоаспектности сценического речевого звучания? И вновь мы возвращаемся к психологической последовательности актерского творчества, определяющей единодействие движения и речи: «восприятие – воображение – воздействие». Построение во многом условное, но явно необходимое. Каждый из составляющих это построение элементов являет собой сложную систему, сложный психофизиологический механизм. Каждый из элементов тысячами нитей связан с прочими элементами актерской психотехники. Но нам ценно знать и учитывать в обучении студентов навыкам художественной сценической речи одно наиважнейшее обстоятельство: воображение питается восприятием и порождает энергию воздействия. Мы привыкли уже к утверждению, что яркость воображения зависит от образности мышления. Нам не менее важно понять и прочувствовать, что основным механизмом работы воображения является движение, именно оно пронизывает восприятие актера, и именно оно таится в глубинах поведения образа.

На каждом уроке, в каждом упражнении, в каждой его вариации должен просматриваться театр. Так же, как в музыке: сквозь исполнение гаммы просматривается музыкант. Так же, как в живописи: сквозь живописный мазок проступает рисунок. Так же, как в скульптуре: с каждым ударом молотка по керну проступает фигура. Так же, как в танце: любое движение у станка – полет тела в будущем спектакле. Театр состоит из ощущений. Театр немислим без восприятия. Театр пронизан движением. Движущиеся декорации. Движущиеся фигуры. Движущаяся мысль. Движущиеся чувства и эмоции. Движущиеся события. Движущееся воображение. Движущиеся образы. Движущийся голос. Движущаяся сценическая речь. Все это бесконечное движение требует и бесконечной вариативности тренинга, балансирования во времени и в пространстве.

Литература

1. Под «декламацией» я имею в виду старинный способ произнесения текста с концертной эстрады. Под «декламационной манерой» – особенный стиль подачи текста актером, при котором все нюансы чувств, эмоциональные краски голоса и дикции заранее отработаны и демонстрируются зрителям. Одна цитата, подтверждающая сказанное: «Декламация есть род речи, который с помощью различных интонаций голоса изображает возможные ощущения и старается перелить их в душу слушателей» (*Корецкий Н. В.* Режиссер: сборник необходимых руководств при постановке спектаклей. – 3-е изд. – СПб., 1912. – С. 224).
2. «Русский курьер». – 1881. – № 63. – 6 марта. Цит. по: Немирович-Данченко Вл. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. – М., 1980. – С. 84–85.
3. Там же. – С. 85. Курсив автора. – *Ю. В.*
4. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М., 1953. – С. 493–494. Выделено автором. – *Ю. В.*
5. Первой публикацией, посвященной «комплексному методу обучения сценической речи» и методике опосредованного влияния на голос и речь в процессе их воспитания, стала статья З. В. Савковой «К вопросу преподавания сценической речи» (в сб. статей: Записки о театре. – Л.; М., 1960. – С. 89–118). Не меньшее значение имели статьи А. Н. Куницына «О сценической речи» (в сб. статей: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. – Л., 1971. – С. 135–144) и «Первая встреча со словом» (в сб. статей: Сценическая педагогика. – Л., 1976. – Вып. 2. – С. 113–121).
6. См. диссертационные исследования: «Игра как средство воспитания техники сценической речи» (Б. Матанов), «Введение в теорию определения голосовой и речевой профессиональной пригодности в театральных вузах» (Й. Ведър), «Воспитание речевого дыхания актера» (Б. Муравьев), «Работа Вл. И. Немировича-Данченко над авторским словом» (В. Галендева), «Роль звуко-ритмических особенностей поэтической речи в работе актера над стихотворным текстом» (В. Тарасов).
7. Данная статья впоследствии стала первой частью научно-методической разработки для слушателей факультета повышения квалификации «Групповые занятия сценической речью. Первый актерский курс» (Л., 1983).
8. См.: Васильев Ю. А., Назарова Е. Л. Кафедра сценической речи СПбГАТИ: библиографический указатель. – СПб., 1998.
9. Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. – М., 1982.
10. В разговоре об использовании физических движений при воспитании техники сценической речи мы обращаемся только к опыту работы санкт-петербургских педагогов, так как в учебниках, методических пособиях и статьях представителей других театральных школ вопросы взаимодействия голоса и речи с движением на уроках сценической речи не рассматриваются.
11. Галендеев В. Н., Кириллова Е. И. Групповые занятия сценической речью. Первый актерский курс. – Л., 1983. – С. 36.
12. Там же. – С. 35.

13. Там же. – С. 32. Разрядка авторов пособия. – Ю. В.
14. Куницын А. Н. Первая встреча со словом // Сценическая педагогика. – Л., 1976. – Вып. 2. – С. 118.
15. Галендеев В. Н. Эпилог // Васильев Ю. А. Сценическая речь: ощущение – движение – звучание: вариации для тренинга. – СПб., 2005. – С. 331.
16. Мандельштам О. Э. О природе слова // Мандельштам О. Э. Слово и культура. – М., 1987. – С. 65.
17. Ср.: «Основной повторяющейся ритмической единицей в стихотворении является *стих*» (Холшевников В. Е. Основы стихосложения. Русское стихосложение. – Л., 1962. – С. 8). Курсив автора. – Ю. В.
18. Жирмунский В. М. Теория стиха. – Л., 1975. – С. 14.
19. Мейерхольд репетирует: в 2 т. – М., 1993. – Т. 1. Спектакли 20-х годов. – С. 222.
20. Там же. – С. 243–244.
21. Там же. – С. 244.
22. Там же. – С. 248.
23. Рамишвили Д. И. Художественная речь как эстетический феномен. – Тбилиси, 1987. – С. 92.
24. Ср. у Мейерхольда о создании сценического образа при работе над ролью: «... нельзя образ брать только с точки зрения интонации, образ состоит из всех частей, которые нужны для этого образа: и мелодия фразы, и логические ударения, и жесты, и походка, и предметы, какие у него в руках. Это для нас аксиома, это нужно брать на учет» (Мейерхольд репетирует: в 2 т. – М., 1993. – Т. 1. Спектакли 20-х годов. – С. 240).
25. См. об этом: Васильев Ю. А. Сценическая речь: ощущение – движение – звучание: Вариации для тренинга. – СПб., 2005.
26. Галендеев В. Н. К читателям // Юрий А. Васильев. $E^{\text{голос}} = m^{\text{движение}} \cdot V^{\text{дыхание}}$. Тренинг голосовой энергии в ритмах общения. – Trstěnice, 2002. – С. 10.
27. Мейерхольд репетирует: в 2 т. – М., 1993. – Т. 1. Спектакли 20-х годов. – С. 243.
28. См.: Немирович-Данченко Вл. И. О творчестве актера: хрестоматия. – М., 1984. – С. 314.
29. И этому актерскому «приемчику» Немирович-Данченко нашел подходящее определение: «Прошу ни одной фразы не говорить в тоне “светской болтовни”» (Там же. – С. 315).
30. В телевизионном фильме режиссера Веры Токаревой «Воспоминания в саду», в основу которого был положен пятичасовой монолог актера о жизни, о творчестве, о сыгранных ролях, о режиссерах театра и кино, Смоктуновский несколько раз возвращается к мысли о том, что творчество актера неотрывно от его жизни и посему невозможно кого-то изображать, невозможно играть роль, а следует прийти к такому творческому состоянию, чтобы «не играть, но быть». Это «быть» у актера вытекало из тишины, из негромкости, из внутреннего личного бытия, из прислушивания к своей памяти, к своим чувствам, к окружающим его людям, к ландшафту, интерьеру – к жизни.

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Сценическая речь является одним из проявлений театральной и – шире – художественной культуры. Именно поэтому по-настоящему глубоко ее можно понять лишь в общекультурном контексте. Главной особенностью социокультурного контекста современного искусства является одновременное действие принципов как классической, так и неклассической эстетики. Как известно, развитие принципов неклассической эстетики наиболее рельефно проявилось в направлении постмодернизма. Это не могло не найти своего отражения в искусстве сценической речи.

Задача предлагаемой статьи состоит в определении характерных особенностей сценической речи, соответствующих эстетике постмодернизма. Выбор темы продиктован отсутствием публикаций, анализирующих особенности постмодернистской сценической речевой культуры. Хотя нельзя не отметить, что на особенности сценической речи в постмодернистских спектаклях нередко обращают внимание специалисты в области искусствоведения, культурологии, философии. Но их подчас очень точные наблюдения носят частный характер и остаются не систематизированными и не обобщенными. В то время как влияние эстетики постмодернизма на театральное искусство, а значит, и на искусство сценической речи сегодня является абсолютно очевидным.

Выполнение поставленных задач требует соотнесения и адаптации базовых категорий постмодернизма к искусству сценической речи. В связи с этим попытаемся рассмотреть в статье центральную для постмодернизма категорию деконструкции. Предметом исследования являются постмодернистские тенденции, отразившиеся в современном искусстве сценической речи. Смысл такого исследования видится в обновлении современных методологических основ педагогики сценической речи, уточнении критериев выразительности, значительно изменившихся в последние десятилетия.

Современные исследователи обращают внимание на неоднородность художественной культуры XX века. Так, например, специалист в области эстетики, теории искусства, культурологии В. В. Бычков выделяет в художественной культуре двадцатого века три основных составляющих: консервативное направление, авангард и постмодернизм [См.: 1, с. 226]. Искусство сценической речи, являясь частью художественной культуры, не может не испытывать на себе ее влияния. Большее влияние на сце-

ническую речь, как нам думается, оказывает консервативное направление, продолжающее и догматизирующее, практически без каких-либо качественных изменений, традиции искусства предыдущего столетия.

В связи с этим крайне интересна статья одного из самых оригинальных педагогов сценической речи – профессора Ю. А. Васильева «Педагогика сценической речи: у прошлого в плену». В ней поднимается проблема творческого застоя в педагогике сценической речи, а также называются его причины. Среди них такие как длительное пребывание всего корпуса преподавателей сценической речи в информационном вакууме, неисследованность режиссерских экспериментов XX века в области сценического слова. Ю. А. Васильев убежден: «В последнее десятилетие методические вопросы <...> рассматриваются авторами различных публикаций в устаревших ракурсах – мы встречаем лишь «перепевы» привычного и хорошо известного. Думаю, что это некий знак торможения. Однако надеюсь, что это свидетельствует о затишье перед бурей. Не берусь предсказывать, только предполагаю» [2, с. 8]. Вероятно, полностью согласиться с приведенным высказыванием нельзя. Ибо в статьях и книгах самого Ю. А. Васильева даны описания упражнений, которые можно отнести к авангардным тенденциям в педагогике сценической речи. Кроме того, в практике других преподавателей российских театральных школ также появляются подобные упражнения. Вместе с тем отрицать доминанту консерватизма в речевой театральной педагогике невозможно. К тому же Ю. А. Васильев констатирует не абсолютное отсутствие поиска в сфере речевой педагогики, а указывает на консерватизм в области теории. И если в практике обучения появляются авангардные тенденции, то их теоретическое осмысление в публикациях последних двух десятилетий отсутствует. В то же время теоретическое осмысление всегда является начальным этапом распространения и освоения нового знания, придания этому новому знанию статуса общедоступности, что, в свою очередь, способствует следующему витку развития методологии. В связи с этим считаем чрезвычайно важным проведение исследований, выявляющих общеэстетическую методологическую базу той или иной методики обучения сценической речи.

Влияние культуры постмодернизма на современное искусство сценической речи очевидно. Полагаем, что важнейшей причиной такого влияния явилось развитие принципов неклассической эстетики. Это привело к изменениям принципов мышления. Отход от логоцентризма и фундаментализма повлек за собой формирование нового мышления, особенностью которого является многомерность. Проявлением многомерности можно считать прежде всего современный социокультурный контекст, который отличается одновременным действием принципов класси-

ческой («древесной») и неклассической («корневищной») эстетики, одновременным наличием классического искусства и артефактов. Причем нередко именно артефакты рассматриваются как явления, заменившие искусство. Так, например, В. В. Бычков утверждает, что «сегодня искусства как одной из актуальных форм культуры уже нет. Его можно увидеть только в музее. Культуры с большой буквы – тоже. Им на смену пришли бесчисленные и самого разного толка *арт-практики, арт-проекты, артефакты* и т. п. *деятельности* и их *продукты* (курсив автора. – Н. П.). И здесь дело не просто в моде на новаторскую лексику. Лексика, что было известно с древности, выражает сущность глубинных процессов, происходящих в культуре, сознании, мышлении, наконец, во всей человеческой жизни» [3, с. 140]. С утверждением, указывающим на отсутствие современного искусства, вряд ли можно согласиться. Скорее можно согласиться с мыслью о сосуществовании произведений искусства, созданных в разных эстетических принципах: классических, неклассических, гибридных. Такая ситуация вполне закономерна для переходного типа культуры, которым и является рубеж XX–XXI столетий.

Гибридность современной культуры крупнейший специалист по эстетике XX века, профессор Н. Б. Маньковская объясняет не установившимся окончательно типом культуры. Она отмечает, что «в целом западная культура продолжает тяготеть к древесному типу, тогда как искусство Востока с его орнаментальностью уже являет образ корневища» [4, с. 195]. Театральное искусство, как одна из сфер культуры, не может не отражать общие тенденции. Другое дело – в какой мере эти тенденции отражаются в современном русском театре и искусстве сценической речи. Полагаем, что, несмотря на имеющееся влияние постмодернизма, театральное искусство вместе с тем не утратило своих классических основ. Хотя, конечно, формы неклассического театра нашли свое отражение как в отдельных постмодернистских проектах – перформансах, читках пьесы и т. д., так и в эстетике современных спектаклей, опирающихся на классические основы русского театрального искусства. Так, например, в Кемерове (в 2004–2005 гг.) был популярным арт-проект «читка современной пьесы». Читки пьесы вряд ли можно назвать театральным спектаклем, потому что они не выдерживают требований, предъявляемых к произведениям искусства. Хотя читки и относятся к сфере театрального представления, однако с позиций классической эстетики их эстетическое качество является весьма сомнительным. В читках манифестируется принципиальное отсутствие существования актерской игры. Скорее это арт-проект, позиционирующая акция. Предметом позиционирования в данном случае является сам театр, пытающийся посредством прямого общения с молодыми зрителями укрепить свою популярность.

Думается, что в сфере театрального искусства неклассическая эстетика – эстетика корневища (эстетика ризомы) – не является отрицанием классической своей предшественницы, они просто переплетаются, представляя перед пользователем в гибридной форме. Подтверждение этому находим в статьях театроведов Н. В. Песочинского, М. Дмитриевской, Т. А. Крюковой, философа и культуролога Н. Б. Маньковской [См.: 4, 5, 6, 8, 10]. **В связи с тем, что искусство сценической речи является частью театрального искусства, то эстетическая гибридность должна закономерно проявиться и в речевой стороне спектакля. Остановимся на этом тезисе подробнее.**

Театральных спектаклей, являющих собой чистый постмодернизм, не так много. Вероятно, поэтому и публикаций, посвященных собственно театральному постмодернизму, немного (если сравнить их с числом публикаций, посвященных, например, постмодернизму в изобразительном искусстве, музыке, литературе). Чаще театральный постмодернизм рассматривается культурологами и философами в контексте общих тенденций культуры. Подтверждение этой мысли находим в статье Т. А. Крюковой «Постмодернистские тенденции в современном петербургском театре». Выявляя приемы постмодернизма в современных спектаклях, Т. А. Крюкова приходит к выводу: «Несмотря на то, что постмодернизм в чистом виде на петербургской сцене – явление не частое, все обозначенные тенденции в разной степени присутствуют во многих современных постановках» [5, с. 259]. Мысль о проявлении постмодернистских тенденций внутри ткани спектакля, созданного по законам традиционной культуры, по законам классической театральной эстетики, вполне соответствует реальной практике. Театральный спектакль конца XX – начала XXI столетия создается в условиях типа культуры, являющего собой сплав древесной и корневищной культур, что отражает и гибридность театральной культуры, и многомерность современного мышления. Кроме того, театр в меньшей степени, чем другие виды искусства, подвержен влиянию корневищной культуры. Дело в том, что произведения искусства, созданные по принципам корневищной культуры, сознательно отходят от реализации миметической функции, центром этих произведений искусства перестает быть человек с его мыслями и чувствами. Театр, в отличие от других видов искусства, не имеет права на отказ от миметической функции и не может позволить себе разрыва с человеком как с главным основанием своего бытия. К тому же магнетическим центром русского театра всегда являлся человек, его переживания. Эта традиционная сосредоточенность на мыслях и чувствах человека не позволяет современному русскому театральному искусству абсолютно отказаться от классической эс-

тетики и принять идеологию нонклассики. В случае с русским театральным искусством (ревностно сохраняющим доминанту психологичности) абсолютный переход на идеологию нонклассики означал бы разрушение театра. Вероятно, еще и по этой причине постмодернизм в чистом виде в русском театре – явление редкое. На указанный факт и обращает внимание Т. А. Крюкова.

Нам представляются интересными размышления старшего научного сотрудника Российского института истории искусств Н. В. Песочинского, известного своими исследованиями в области русского режиссерского авангарда начала XX века. Обратимся к его статье «Режиссеры с другого берега», которая посвящена анализу спектаклей фестиваля «Балтийский дом». Н. В. Песочинский убежден в том, что «стал реальностью театральный язык постмодернизма, пришедший на помощь режиссуре тогда, когда хаос мира оказался непостижимым, недоступным для связного отражения» [6, с. 27]. Как видим, авторитетный исследователь русского театрального искусства указывает на сформированность театрального языка постмодернизма. Здесь хотелось бы уточнить следующее: вероятно, Н. В. Песочинский, отмечая сформированность театрального языка постмодернизма, имеет в виду театральную практику. Дело в том, что область теории вряд ли можно считать освоенной. Как известно, о сформированности языка свидетельствует наличие не только устной, но и письменной его формы. В рассматриваемом контексте согласиться с утверждением о сформированности языка постмодернизма было бы возможно лишь в том случае, если бы все разделы теории театрального искусства (режиссура, актерское мастерство, сценическая речь, сценическое движение, сценический вокал, сценический танец и т. д.) содержали сведения в указанной области. Однако это не соответствует существующему состоянию дел. Нашу мысль подтверждает автор многочисленных публикаций по теории постмодернизма И. П. Ильин, отмечающий, что складывающаяся теория театрального постмодернизма не успела еще обрести ясные очертания [См.: 7, с. 191].

Отсутствие ясных очертаний в сфере общей теории театрального постмодернизма объясняет неисследованность особенностей постмодернистской эстетики и в искусстве сценической речи. Практически все публикации, посвященные проблемам сценической педагогики (и имеющиеся, и появляющиеся в последние десятилетия), опираются на принципы классической эстетики, а значит, не учитывают влияния постмодернизма. Во всяком случае, работ российских исследователей, рассматривающих проявления эстетики постмодернизма в искусстве сценической речи, мы не нашли. Осмелимся назвать среди причин такого положения и то,

что постмодернизм пришел в российский театр с опозданием, и то, что в нашей стране он проявился в большей степени вовсе не в театральном искусстве. Подтверждение высказанной мысли находим в работах Н. Б. Маньковской, которая, размышляя о художественной специфике постмодернизма в России, отмечает: «Если разговор о постмодернизме в искусстве Запада обычно начинается с визуальных искусств, где он и возник, распространившись затем на другие виды искусства, то русский постмодерн отмечен традиционным литературоцентризмом» [8, с. 295]. Действительно, российская культура постмодерна в большей степени проявила себя в литературе. В театральном искусстве постмодернизм существует в большей степени локально: через отдельные приемы, вкрапленные в классические принципы создания спектакля, а в сценической педагогике – через отдельные упражнения. Следовательно, и в искусстве сценической речи постмодернистские тенденции должны быть вплетены в классическое речевое искусство.

Итак, практика российского театрального искусства, сохраняя в своей основе принадлежность к классическим принципам создания спектакля, тем не менее использует язык постмодернистской выразительности, опирающийся на принципы неклассической эстетики. Однако эти поиски еще не получили полного теоретического осмысления. В то время как такое теоретическое осмысление необходимо в связи с тем, что в конце XX столетия изменение социокультурного контекста, актуализация принципов неклассики повлияли на разрушение классических канонов выразительности сценической речи. В речевом искусстве театральных спектаклей стали заметными тенденции постмодернистской д е к о н с т р у к ц и и. Теоретики постмодернизма называют деконструкцию исследовательской герменевтической процедурой и одновременно творческим приемом (В. В. Бычков) структуралистским и антиструктуралистским (постструктуралистским) жестом (Н. Б. Маньковская).

Пытаясь адаптировать понятие деконструкции к речевому искусству театра, мы будем соотносить содержание этого термина с творческим приемом. Лишь на первый взгляд кажется, что деконструкция – это нечто незнакомое. Акт деконструкции очень напоминает реакцию ребенка, бьющего и ругающего стул, о который он ударился. Мы подвергаем деконструкции то, что особенно любили и что не оправдало наших ожиданий, то, что нас предало, что разрушило нашу гармонию. Образ человека, обидевшего нас, мы подвергаем деконструкции, представляя его в уродливых (не свойственных ему) формах. Тех формах, которые представлены на картинах С. Дали и П. Брейгеля. В определенном смысле деконструкция – это акт мщения, реакция обиды. Суть деконструкции

в качестве творческого приема проявляется в процессе ломания имеющейся конструкции и формирования ее новой формы. Деконструкция связана с отрицанием предшествующего опыта. Отсутствие идеологической опоры (социальной и/или религиозной) является причиной возникновения деконструкции в искусстве. По этой же причине мы подвергаем деконструкции классическое понимание искусства сценической речи. В искусстве сценической речи деконструкция выступает в качестве творческого приема, подвергающего сомнению (а иногда разрушению) прежние представления о речевом искусстве актера и вскрывающего новые художественные возможности голоса и речи. С голосо-речевой деконструкцией связано отклонение от традиционных языковых и ритмомелодических парадигм классического речевого искусства. Последнее стало особенно очевидным в конце XX столетия и нашло свое отражение и в языке драматургических текстов, и в ритмомелодике сценической речи. В связи с этим можно отметить, что в искусстве сценической речи деконструкция имеет языковое (выражающееся в лексике, синтаксисе, стилистике) и ритмомелодическое (выражающееся в интонации) проявление. Остановимся на каждом из них поочередно.

Языковая деконструкция проявляется в особенностях современных драматургических и авторских текстов. Синтаксические и лексические особенности современной драматургии проявляются в ее стремлении к разговорному стилю. Простота синтаксиса и лексики современных драматургических текстов может быть объяснена несколькими причинами. С общеэстетических позиций объяснением может служить действие в произведениях современного искусства такой паракатегории неклассики, как повседневность. «Повседневность стала рассматриваться как бесконечное поле возможностей для современных арт-проектов, неограниченное пространство приложения конструктивной энергии художника. Любой произвольно взятый фрагмент повседневности (конкретный эпизод из жизни обычного человека или самый незначительный предмет утилитарного назначения типа стула, унитаза, писсуара, автомобиля, обломка машины или прибора) изымается из потока обыденной жизни и переносится практически в нетронутом виде в пространство, понимаемое как художественное (выставочного зала, музея, экспозиционной площадки и т. п.). Предметы обычно перемещаются непосредственно, а фрагменты того или иного эпизода повседневности чаще всего в виде документальных фотографий, кино- или видеозаписей, изображений художников-фотореалистов, аудиозаписи и т. п. Смысл акта остается одним и тем же: наделить любой фрагмент повседневности *иным*, неповседневным, необыденным, неутилитарным значением (или выявить это значе-

ние), превратить его в *событие* художественно-эстетической культуры (в данном случае – *пост-культуры*)» [9, с. 347] (курсив автора. – Н. П.). Отражением паракатегории повседневности являются особенности языка современной драматургии. Наиболее ярко паракатегория повседневности отразилась в драматургии Н. Коляды и Е. Гришковца. Тексты их пьес рельефно демонстрируют перенос повседневной речи в речь драматургических персонажей. По ходу заметим, что паракатегории повседневности, проявляющейся через разговорную стилистику, соответствует не только язык драматургии Е. Гришковца, но и ритмомелодика его собственной речи в исполняемых спектаклях. Речь Е. Гришковца в спектаклях трудно назвать сценической речью. Она действительно не является таковой, если рассматривать ее в соответствии с принципами классической эстетики. Однако именно такая речь абсолютно соотносится с паракатегорией повседневности нонклассики. Сценическая речь Е. Гришковца (как бы перенесенная без изменений из повседневной жизни на сцену) полностью размывает границы театрального искусства в его классическом понимании. Причиной этой ритмомелодической деконструкции (на которой более подробно мы остановимся далее) является деконструкция языковая.

Процесс языковой деконструкции, в соответствии с паракатегорией повседневности, нашел свое проявление в отказе от классических канонов литературной речи. В результате языковой деконструкции произошло упрощение синтаксиса и замена литературной лексики на просторечную. Благодаря этому речь персонажей современной драматургии чрезвычайно сближена с речью реальной, бытовой (существующей в современной жизни). В данном случае деконструкция языка современной драматургии служит созданию эффекта искренности произносимого со сцены текста. Персонажи пьес Н. Коляды и Е. Гришковца нередко используют и лексику бранную. В настоящее время наблюдается тенденция выхода жаргона за рамки породивших его профессиональных или социальных групп. Жаргон теснит респектабельную речь не без помощи средств массовой информации и распространения массовой культуры, которые накладывают отпечаток на язык всей нации. Герои современной пьесы говорят языком стеба и брани, потому что не собираются демонстрировать рафинированность, не желают выбиваться из массы. Такой лексикой пестрит речь персонажей многих спектаклей, поставленных по современной драматургии. Например, спектакли «Шут Балакирев» (пьеса Г. Горина), «Скользящая Люче» (пьеса Л. Черняускайте), «Дембельский поезд» (на основе пьес З. Деминой и В. Архипова), поставленные режиссером Е. Ланцовым в Кемеровском областном театре драмы. В контексте категории повседневности разговорность лексики, свойственная современной

драматургии, рассматривается как своего рода выразительность. Использование разговорной лексики, бранных слов для создания эффекта новой чувственности нельзя считать перспективным. «Диалог с хаосом превращается во внутренний диалог хаосов свободы и насилия; их метаморфозы, амбивалентные взаимопревращения возвышенного и кошмарного снимают конфликт, позволяя воспринять хаос как норму. Снятие табу с “непечатных выражений” ведет к утрате энергетики, лингвистической энтропии, “импотенции” текста» [10, с. 23–24]. В связи с этим выразительность речи, достигнутая благодаря использованию вышеуказанных лексем, достаточно условна. В логике размышлений об исчезновении современного искусства, о его замене артефактами уместно рассматривать выразительность лексической нецензурности как «симулякр» сценической речевой выразительности. Так же как понятие «симулякр» означает муляж, симуляцию – то есть обман, так и лексическая нецензурность – это иллюзия речевой выразительности.

Нонклассическая категория повседневности повлияла не только на лексику, но и на синтаксис современной драматургии. В этом смысле наиболее очевидной чертой современных текстов является отсутствие длинных предложений (периодов), свойственных произведениям русской литературы XIX–XX столетий. Предложений, имеющих в текстах Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, в современных текстах нет или они встречаются редко. Они нетипичны для современной драматургии. В синтаксическом строе современной речи отсутствует изобилие уточнений, дополнений, составляющих одну из особенностей текстов Ф. М. Достоевского. Это отсутствие проявляется в очень короткой фразе, которая кажется значительно упрощенной. Высказывания персонажей современной драматургии строятся не на сложных (сложносочиненных и сложноподчиненных), а на простых предложениях. Кроме того, заметна ослабленность синтаксических связей между предложениями. Предложения прерывисты, отличаются незаконченностью, что создает впечатление непоследовательности речи. Если же появляются сложные предложения, то их отличает обилие повторов, инверсии. Приоритетность разговорного стиля объясняется такой его особенностью, как создание иллюзии непринужденности, непосредственности, импровизированности речи рассказчика, стремлением к эмоциональности. Принцип незавершенности в структурном оформлении речи, частая прерываемость фраз свидетельствуют о близости к повседневной реальной речи.

Вместе с тем, как бы ни было парадоксально, именно включение просторечной лексики и бранных слов (казалось бы, несовместимых со сценическим форматом) создает эффект новой чувственности, являющейся

одним из проявлений транссентиментализма. Вновь обратимся к исследованиям Н. Б. Маньковской: «Появление транссентиментализма связано с процессами перерастания концептуализма в постконцептуализм, соц-арта в постсоц-арт и т. д. Характерными особенностями этого российского варианта постпостмодернизма представляются новая искренность и аутентичность; новый гуманизм, новый утопизм; синтез лиризма и цитатности («вторичная первичность»), деконструкции и конструирования; поиски не столько изначального, сколько метафизического, виртуального смысла базисных структур художественного языка (постреализм); сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему («Русский проект»); деидеологизированное отношение к культурному наследию («Старые песни о главном»); сослагательность, мягкие эстетические ценности. Коррекция постмодернистской поэтики нацелена на актуализацию метафизического, лирического, личностного, эмоционального планов, недооценившихся концептуализмом» [10, с. 28]. Простота синтаксиса и лексики современных драматургических текстов, которая может быть объяснена соответствием транссентиментализму, по замечанию Н. В. Песочинского, относится к наиболее перспективному в русской театральной культуре направлению постмодернизма. Перспективность транссентиментализма вполне объяснима. Дело в том, что транссентиментализм не отходит от главного вектора русского театрального искусства – сосредоточенности на переживаниях человека. Другое дело, какое проявление он находит в реальной театральной практике. При чем же здесь новая чувственность и разговорный стиль? Как нам думается, новизной чувственности в конце XX столетия (особенно в постперестроечный период) могла и обязана была стать речь, лишенная официоза. Актуализация разговорной стилистики обуславливается ее реальным противопоставлением официозу. В принципах изложения мыслей приоритетность закрепляется за категорией простоты.

Как известно, каждая эпоха вкладывает свое содержание в понятие простоты. Современное содержание этой категории характеризуется еще более плотным (по сравнению с предыдущими столетиями) сращением низовой и элитарной культур. Причем интересным представляется тот факт, что происходит подчас парадоксальное сращение разных стилей. Так, можно встретить сращение официально-делового и разговорного стилей. А также соединение в одном периоде богатейшей и разнообразнейшей лексики художественного (выкристаллизовавшейся в недрах языка русской литературы XIX столетия) и разговорного (примитивного по своей синтаксической и лексической природе, но вместе с тем впитавшего в себя накал агрессивной эмоциональности языка масс конца

XX – начала XXI столетия) стиля. На соединение разных стилей, свойственных современной драматургии, указывают различные исследователи. Так, например, Н. Л. Лейдерман отмечает, что в пьесах Н. Коляды «...первостепенная роль принадлежит сцеплению двух речевых стилей – того, что тяготеет к литературной норме, и ненормативного, бранного. Диалог этих речевых стилей является стилевой доминантой драматургического дискурса Коляды» [11, с. 38]. Тенденция сцепления стилей очень органична для постмодернистской эстетики и обусловлена действием неклассического принципа цитатности. Кроме того, сцепление стилей можно рассматривать как результат деконструкции литературного стиля. В данном случае под деконструкцией литературного стиля понимается отказ от установки неприменения лексем и оборотов, принадлежащих разным стилевым пластам, при создании художественных текстов. В результате такого отказа происходит одновременно разрушение прежнего и формирование нового представления о художественном стиле драматургического текста. Процесс деконструкции литературного стиля управляется действием в современной культуре принципов корневичной эстетики, отдающей предпочтение не упорядоченности, а хаосу и шизопотоку. Здесь же заметим, что благодаря приему сцепления разговорного и литературного стилей в современной сценической речи сформировалась интонационная парадигма ироничности. Ирония является неотъемлемым проявлением постмодернизма.

Возвращаясь к тезису о синтаксической и лексической упрощенности текста, считаем необходимым подчеркнуть, что они вовсе не являются свидетельством примитивности современного человека. Синтаксическая и лексическая упрощенность как отступление от литературной речи указывают лишь на отход от формы изящного изложения мыслей и чувств средствами языка. Сложность внутреннего мира современного человека, а также сложность переживаемых им реакций на окружающую действительность проявляются в его чрезвычайной рефлексированности, которую передает не столько вербальный, сколько невербальный канал. Акцент глубинной рефлексии современного человека смещен в паразытовую сферу. Незавершенность фраз в бытовом разговоре компенсируется паразытовой выразительностью, что во многом проявляет новую чувственность, транссентиментализм. В связи с этим в сценической речи особое значение приобретает ритмомелодическая сфера. Лексическое и синтаксическое упрощения компенсируются ритмомелодическим усложнением сценической речи.

Социокультурными условиями интонационных парадигм голосоречевой стороны современного спектакля является переходный период –

то есть период смены одного типа культуры другим типом культуры. Профессор Н. А. Хренов находит этому явлению объяснение в переходности типов культуры, отмечающей современную ситуацию. Н. А. Хренов называет рубеж XX–XXI вв. **очередной переходной эпохой** и отмечает: «Как известно, в переходные эпохи возникающие в вербальных пластах коммуникативные структуры отстают под натиском визуальных форм» [12, с. 574]. И если этот период характеризуется предпочтением визуальности, то в области сценической речи новый ракурс визуальности связан с интонированием. Интонация, мелодика – музыка речи. Переходная эпоха – рубежа XIX–XX вв. – **как известно, была отмечена** появлением символизма, увлеченностью музыкой стиха. В сценической речи указанное явление нашло свое отражение в экспериментах, связанных с музыкальным чтением в драме (студия В. Э. Мейерхольда), в актерском речевом стиле актрисы Алисы Коонен (театр А. Я. Таирова), в актуализации жанра коллективной декламации (В. К. Серёжников). Думается, что все названные примеры объединяет стремление к кантилене звучания. Осмелимся предположить, что в приведенных примерах кантилена звучания являлась отражением модернизма в искусстве сценической речи. Если в период рубежа XIX–XX вв. **символистов (а также театр)** увлекала музыка стиха, завораживала перетекаемость звуков друг в друга, то театр рубежа XX–XXI вв. **интересуют несколько иные** возможности речи. Интерес современного театра сосредоточен в большей степени на ином проявлении ритмомелодики. Не столько перетекаемость звуков, сколько рельефность и обнаженность ритмической структуры речи привлекают театр периода постмодернизма. Рельефность (даже эффектность) голосо-речевых интонаций современных спектаклей объясняется желанием пробиться через эмоциональную закрытость зрителя к его чувственному и интеллектуальному восприятию. Смещение акцента выразительности в ритмомелодическую сторону находит свое отражение на формировании интонационных парадигм, свойственных современной сценической речи.

Кроме указанной выше интонационной парадигмы ироничности, достаточно рельефно оформлена и интонационная парадигма энергетичности. Дело в том, что современная сценическая речь (как мы уже отмечали) отличается чрезвычайной стремительностью, мощной информационной концентрированностью. В результате ритмомелодическая сторона речи отличается большой энергоемкостью, что и составляет суть интонационной парадигмы энергетичности. Причем эта интонационная парадигма оформляется уже не благодаря синтаксически длинному периоду, а посредством способа сценического произнесения текста. Этот

способ произнесения текста как будто восполняет актуальный прежде синтаксически длинный период, но является уже периодом ритмомелодическим. Ритмомелодический период складывается из стремительного произнесения большого массива коротких (свойственных современной драматургии) предложений. В определенном смысле это позволяет говорить о возникновении в методологии сценической речи нового понятия «ритмомелодический период», понимая под старым (классическим), синтаксическим, периодом длинную фразу русской литературы XIX столетия. Новый период – это не синтаксически, а ритмомелодически объединенный массив текста. Это довольно объемный по количеству знаков и одновременно стремительно произносимый (то есть практически безакцентный, безударный) массив авторского текста. Появление такого нового, ритмомелодического, периода обусловлено насыщенной информативностью и стремительным переживанием, основанным на спрессованности интеллектуально-чувственных реакций современного человека. В то время как классический период был обусловлен несколько иными моментами (в большей степени сложностью душевного переживания), новый – ритмомелодический – период обусловлен сложностью переживания интеллектуального, а также энергетической насыщенностью, порождаемой, в свою очередь, необходимостью «продрагаться» к зрителю через его душевную закрытость и преграду информативной перенасыщенности. Причиной возникновения такого приема речи, как ритмомелодический период, можно считать попираание авторского текста, отказ от его иллюстрирования. Современный актер может стремительно проскальзывать через большие массивы авторского текста (практически пропуская их) с целью выделения какой-то фразы, важной для режиссерского решения и часто совершенно не важной для автора литературного и драматургического текста. Именно «новым периодом» объясняется утверждение актерской оценки не столько посредством паузы, сколько посредством ритмомелодики. Как нам думается, распространившаяся в начале XX столетия психологическая пауза (сегодня о мхатовских паузах нередко говорят с иронией) утратила свою прежнюю актуальность. Интересно отметить, что синтаксически длинный период задавался драматургом, в то время как ритмомелодический период – это авторство режиссера (актера). Это явление вполне закономерно и объясняется изменением ролевого значения драматурга (писателя) и режиссера в создании театрального спектакля. Как известно, начиная с XX столетия роль режиссера в театре стала определяющей.

В связи с этим, вероятно, можно говорить о перемещении понятия «период» из сферы языковых категорий в сферу категорий речевых

(актерских), то есть из области лингвистики в область искусства театра. Полагаем, это тоже проявление процесса деконструкции. В данном случае деконструкция также выступает в качестве приема, способствующего еще более определенному размежеванию литературы и театра (как известно, этот процесс начался еще в начале XX столетия благодаря экспериментам авангардной режиссуры), а также выкристаллизации новой интонационной парадигмы. Эта интонационная парадигма энергетичности характеризуется паритетным наличествованием в сценической речи интеллектуального и чувственного начал, опирающихся как на толерантность и свободу мышления, так и на мощную концентрацию интеллектуально-чувственных реакций современного человека.

Как нам думается, энергетичность сценической речи во многом достигается не только концентрацией интеллектуально-чувственных реакций современного человека, но и благодаря соединению звука и жеста, слова и движения, что по праву можно считать также одним из проявлений речевого постмодернизма. На протяжении всего XX столетия можно было наблюдать эволюцию отказа театра от установки на приоритетное положение слова. В искусстве, созданном по принципам классической эстетики, особенно в театральном искусстве XIX столетия, **сценическое слово** было действительно главным выразительным средством. Изменение отношения во многом обусловило формирование неоклассики. Не случайно одной из категорий неклассической эстетики является категория телесности. Принципы постмодернизма продиктовали приоритет движения над словом. Н. Б. Маньковская справедливо отмечает: «Деструкция мимесиса в эстетике постмодернизма означает отход от аристотелевской эстетики, сопровождающийся отказом от концепции художественной культуры как удвоения жизни. Существенным признаком постмодернизма в искусстве является размытость оппозиций между словом и экзистенцией, текстом и телом. Такая специфика особенно рельефно проявляется в постмодернистском театре. Прослеживая процесс стирания дуализма души и тела на примере театра жестокости А. Арто, Ж. Деррида делает акцент на замене слова, текста, письма ритмом, криком, иероглифом, жестом, телом. В отличие от традиционного театра жизнь здесь не изображается, но проживается во всей своей жестокости. Тем самым разрушается гуманистическая граница классического театра, деконструируется привычная роль автора, снимаются оппозиции автор-актер, актер-зритель. Перенос внимания с рационального содержания слова на его плоть возвращает театр на довербальный уровень, открывая путь постмодернистскому театральному письму – визуально-пластическому. Трагическая судьба изображения в современном театре завершается праздником жестокости,

крушащим различия между натурой и культурой» [8, с. 30–31]. Вероятно, первыми проявлениями неклассической эстетики в театре явились в начале XX столетия поиски авангардной режиссуры, отдавшей приоритет движению и тем самым дисквалифицировавшей утверждение «Слово – венец творчества» (Вл. И. Немирович-Данченко). В конце XX столетия инновационные театральные спектакли вторично дисквалифицировали это утверждение, отдав приоритет не только движению, но и выразительным возможностям технических средств. Однако такое отрицание главного канала общения – языка обернулось интересом к фонетическим возможностям сценической речи. В результате актуализировались поиски в области расширения возможностей голосо-речевой выразительности, в области возможностей ритмомелодики, в экспериментировании голосо-речевыми фактурами.

Правда, здесь необходимо заметить, что использование актером различных акустических фактур нельзя считать абсолютно новым шагом в развитии театра. В древнегреческом театре, как известно, актер использовал такие способы голосообразования, как каталоге, паракаталоге (пение, напевно-речевой и т. д.). Однако использование способов голосообразования в древнегреческом и современном (инновационном) театре далеко не одинаковы. В древнегреческом театре границы возможностей используемых способов голосообразования были четко обозначены. Они обуславливались содержанием категории прекрасного в соответствии с его пониманием классической эстетикой. Использование способов голосообразования в древнегреческом театре связывалось с метафизическими задачами театра, голосообразование выступало как способ приближения к божественной природе мироздания.

По сравнению с древнегреческим авангардный русский театр начала XX столетия прибегал к использованию голосообразования уже как к приему декорирования речевой стороны спектакля, что вполне соответствовало эпохе модерна. Использование приемов голосообразования – это одно из проявлений яркой театральной формы. Далеко не в каждый период истории театра в спектакле использовались приемы голосообразования. Классический русский театр переживания практически не прибегает к их применению. Использование приемов голосообразования в большей степени органично для условного театра. Как известно, идею условного театра наиболее ярко выражали поиски В. Э. Мейерхольда, относящиеся к первой половине XX столетия. Их можно рассматривать как пример авангардного театрального искусства, создающегося по принципам уже неклассической эстетики. Театральный конструктивизм В. Э. Мейерхольда, так же как и

неклассическая эстетика, отличается отделением от человека и его переживаний. А человек и его переживания – центр классической эстетики, центр реалистического искусства. Условный театр своими поисками яркой сценической формы первым поставил под сомнение театральность классической сценической речи. Благодаря экспериментам авангардной режиссуры начала XX столетия была актуализирована проблема поиска голосо-речевой выразительности. Театральных возможностей классической сценической речи, реализующейся лишь в одной фактуре, авангардному театру казалось крайне недостаточно. Эта фактура представлена формой реалистичного естественного, благозвучного, разборчивого произношения. Авангардному театру XX столетия одной фактуры показалось крайне мало. Импульсом к поиску новых голосо-речевых фактур и их утверждению в театральной практике способствовали эксперименты А. Арто, Е. Гротовского, П. Брука. В связи с этим в конце XX столетия, во многом благодаря постмодернизму, театр накапливает опыт в области разнообразия фактур голосо-речевой выразительности.

Например, ко второй половине XX столетия выкристаллизовывается такой прием голосоведения, как ритмомелодическое калькирование. Как известно, калька применяется для копирования очертаний нужного объекта. Процесс копирования и называется калькированием. Следовательно, копирование акцентных ритмических и мелодических очертаний слов и оборотов речи можно называть ритмомелодическим калькированием. Именно ритмомелодической калькой являются звуки, синтезируемые при помощи компьютерных технологий. В художественной речи такой принцип звучания ранее всего стал использоваться в анимации. В качестве примера можно привести и речь персонажей диснеевских мультипликационных фильмов. Звуки этих персонажей – ритмомелодическая калька с естественной речи.

Как нам думается, в театре ритмомелодическое калькирование используется в разных вариантах. Одним из вариантов является произнесение текста посредством копирования акцентных ритмических и мелодических очертаний слов и оборотов речи без помощи технических средств. Примером такого ритмомелодического калькирования в театральном искусстве может послужить спектакль «Пиромани, Пиромани», созданный Э. Някрошюсом в 1980-е годы. Один из персонажей этого спектакля – немой сторож известного сегодня художника Пиромани, разговаривающий со своим хозяином при помощи выдувания звуков через горлышко бутылки. Эти звуки являются ритмомелодической калькой со слов, которые необходимы немому сторожу для общения, но неподвластны его голосо-речевому аппарату.

Ритмомелодическое калькирование оказалось очень органичным для реализации в театральном спектакле идей постмодернизма, связанных с киберкультурой. В данном случае вариантом ритмомелодического калькирования можно считать копирование акцентных ритмических и мелодических очертаний слов и оборотов речи при помощи технических средств. Являясь атрибутом проявления киберкультуры, названный принцип звучания имеет место и в современном театральном искусстве и является не столько речью, сколько ее симулякр. В качестве примера такого симулякра можно привести сценическую речь в спектакле «Тедди», поставленном в Кемеровском театре кукол имени А. Гайдара (режиссер Д. Вихрецкий). Сценическая речь в этом спектакле по пьесе современно-го красноярского драматурга А. Охрамова представляет собой сцепление классики и неклассики. В ее основе – диалог человека (Макса, специалиста в области компьютерных технологий) и машины (медвежонка Тедди, являющегося продуктом деятельности Макса). В связи с этим речевая сторона спектакля складывается из классической сценической речи и так называемой киберречи (речи, созданной при помощи компьютера). Классикой в данном случае является речь Макса, а неклассикой речь Тедди. Ритмомелодическая сторона речи Тедди соответствует особенностям киберречи, то есть речи синтезированной, свойственной современным техническим устройствам. Интересно отметить, что сцепление классической речи и киберречи оказывается основой и комедийных, и трагедийных эффектов одновременно. Комедийный эффект достигается за счет столкновения разных категорий: эмоциональной (часто не поддающейся объяснению) и рациональной. Трагедийный эффект достигается благодаря контрапункту чувственности (являющейся в данном случае синонимом человечности) и жесткой (даже жестокой) целесообразности.

Если ритмомелодическое калькирование можно считать чистым проявлением постмодернизма в искусстве сценической речи, то его гибридным проявлением являются различные приемы голосоведения. Здесь необходимо уточнить, что разнообразие фактур возникает без отрицания классической сценической речи. В современных спектаклях, гибридных по своей принадлежности к общеэстетическим принципам, приемы изощренного голосоведения используются, но не заменяют классическую сценическую речь. Чаще всего в современных спектаклях классическая сценическая речь сочетается с таким приемом голосоведения, как звукоподражание. Так, например, режиссер Кемеровского областного театра драмы Е. Ланцов нередко в целях усиления голосо-речевой выразительности использует прием «звукоподражание». В спектакле «Шут Балакирев» при помощи звукоподражания крику чайки создается голосо-речевой образ

одинокости. В спектакле «Дембельский поезд» Е. Ланцовым используется иной прием – «напевно-речевое произношение», отличительной чертой которого является наличие фиксированной мелодии. Например, в сцене захоронения и отпевания воина вместо песни зритель слышит напевно-речевое голосоведение – плач-протест по убитому воину. Такое голосоведение-плач создает образ скорби по всем погибающим на войнах и подчеркивает протест автора пьесы и режиссера против войны.

Кроме приемов «звукоподражание» и «напевно-речевое произношение», режиссер Е. Ланцов нередко использует в качестве приема «повтор междометий и каскадов согласных». Так, в спектакле «Шут Балакирев» придворные постоянно издают звуки: «э», «кхе», «о», «а-а» и т. д., которые в меняющихся предлагаемых обстоятельствах сцен наполняются различным смысловым и эмоциональным содержанием. В одной сцене это насмешка, в другой – страх, в третьей – агрессия. Благодаря применению «повтора междометий и каскадов согласных» режиссеру удается создать образ толпы придворных холуев, не способных на членораздельное изложение мыслей, живущих обманом и развратом, беспощадных и готовых на все для личного удовольствия. Этот прием используется и в «Дембельском поезде». Междометия и каскады согласных в отличие от лексем не имеют четко определенного смыслового содержания. Их семантические возможности значительно шире, чем семантические возможности слова, имеющего конкретное лексическое значение. Интересные размышления о сути междометий, в определенном смысле проливающих свет на прием «повтор междометий и каскадов согласных», нам удалось найти на интернет-сайте майских литературных фестивалей в Тольятти, участники которого предпринимают попытки формирования понятийного аппарата современного искусства. По мысли Т. Казариной, участницы литературных фестивалей в Тольятти, междометия противопоставлены словам, которые служебны, абстрактны, оторваны от жизни. Междометия – «почти-еще-неслова, недослова» (по выражению Т. Казариной) – «не отшелушившие от себя телодвижение, мимику», являющиеся наиболее архаичным речевым пластом, словами той речи, которая еще не обособила звук от движения. Далее Т. Казарина отмечает: «Это слова того разряда, которые не столько называют смыслы, сколько вызывают на помощь другие приемы смысловыражения – подкрепляют себя движениями, мимикой. Междометие – слово, еще не способное быть идеологичным, двухголосым, слово до идеологии. (...) Междометие – ситуативно: это звуковое оформление телодвижения, его звуковая проекция, как кряхтение или покашливание. Оно всегда рождается при нас. Оно единично, и мы видим или представляем источник, человека, его породившего. Между тем

оно не индивидуально, не закреплено за конкретной личностью. Его, например, нельзя процитировать. Нельзя сказать: “Как говорил Гегель, ух-ты!” Оно принадлежит одному и не принадлежит одному. (...) У нас на глазах в максимально непритязательной форме объявляется высказывание, которое несет след всех индивидуальных “почесываний”, которое “просто, как мычание”, и при этом уже оно, слово-жест, заключает в себе некий миф о национальном характере, национальной судьбе. Ведь миф всегда констатирует существование некоего постоянного порядка вещей, не зависящего от человека» [13]. Прием «повтор междометий и каскадов согласных» легко соотносится и с опытами футуристов, пытавшихся создать заумный язык. Поиски А. Крученых, В. Хлебникова, А. Туфанова были направлены на создание языка, семантический акцент которого был бы смещен в звуковую сторону. Опыты футуристов предшествовали оформлению постмодернизма.

Кроме того, прием «повтор междометий и каскадов согласных» соотносится с методом психического автоматизма, нашедшим теоретическое обоснование у постмодернистов. Суть этого метода в творчестве, руководимом импульсами, получаемыми из сферы бессознательного. Одной из форм проявления психического автоматизма является «поток сознания». Рассуждая об автоматизме как о распространенном приеме создания современных арт-проектов, В. В. Бычков отмечает: «На этом пути в художественной сфере уже с авангарда начинаются систематические эксперименты в направлении отыскания новых художественных языков (во всех видах искусства), более адекватно, чем традиционные, выражающих глубинные, внесознательные, архетипические интенции, побуждения, смысловые реальности» [9, с. 356]. Использование в театральном спектакле различных приемов голосоведения свидетельствует о смещении семантического акцента на фонетическую, звуковую сторону языка. Такое акцентирование мотивировано желанием выразить глубокие смыслы, которые утрачены традиционными вербальными языками по причине их жесткого контроля сознанием. Междометия, как «недослова», как «архаичный речевой пласт», как «звуковая проекция телодвижения», могут быть рассмотрены в качестве сценического голосо-речевого приема озвучивания сферы бессознательного. В связи с этим включение приема «повтор междометий и каскадов согласных» в голосо-речевую партитуру спектакля, с одной стороны, не оказывает значительного влияния на изменение авторского текста, а с другой стороны, открывает богатые возможности для расстановки семантических акцентов посредством голосо- и речеведения.

Мы привели примеры, опирающиеся в большей степени на использование двух фактур сценической речи. К ним относятся форма реалистичного естественного произношения (еще ее можно называть вербальным языком, классической фактурой сценической речи) и различные приемы голосоведения (ритмомелодическое калькирование, звукоподражание, напевно-речевое произношение, повтор междометий и каскадов согласных). Однако фактур может быть больше. В качестве акустических фактур современного спектакля можно назвать и всевозможные способы *звукоизвлечения*, работающие в качестве языка сценического общения. Для инновационного спектакля, созданного в опоре на принципы классической эстетики и нонклассики, вполне органично использование разных голосо-речевых фактур в качестве средства воздействия на партнеров и на зрителей. Также органично и превращение, перетекание одной фактуры в другую, то есть органичен голосо-речевой морфинг.

Морфинг относится к понятиям постмодернизма. «Морфинг как способ превращения одного объекта в другой путем его постепенной непрерывной деформации лишает форму классической определенности. Становясь текучей, оплазмированной в результате плавных трансформаций, неструктурированная форма воплощает в себе снятие оппозиции прекрасное-безобразное» [10, с. 32]. Сосуществование и взаимодействие в современном спектакле различных акустических фактур сделало возможным соседствование художественных образов и симулякров. Именно это соседствование обусловило сосуществование и перетекаемость всевозможных способов голосо- и речеведения, выражающих поверхностные и глубинные мысли и чувства персонажей. Использование различных акустических фактур вполне органично может быть использовано при воплощении постмодернистской литературы, являющейся реализацией потока сознания.

Неклассическая эстетика способствовала развитию теории постмодернизма, а также разрабатыванию психологией теории бессознательного. Использование различных фактур сценической речи, созданных при помощи органов голосо- и речеобразования, служит акустизации бессознательного. Необходимо отметить, что проявление бессознательного в сценической речи актуализировалось в театральной педагогике лишь к концу XX столетия.

Разрабатывание этой проблематики в педагогике сценической речи начинается с осмысления термина «глубинное порождение речи». Термин «глубинное порождение речи» появился в теории речевой педагогики в конце XX столетия. В публикациях конца 1990-х годов глубинное порождение речи как одно из проявлений мыследействия не рассматри-

валось в контексте принципов неклассической эстетики и не соотносилось с ее категориями. А между тем вне развития принципов неклассической эстетики, вне формирования категорий постмодернизма вряд ли мог выкристаллизоваться и стать рельефным интерес театра к глубинному порождению речи. «“Жупел психологизма” ориентирует исследовательскую мысль театрального постмодернизма на нервные поиски какого-нибудь иного возбудителя эмоциональной напряженности, и неудивительно, что в условиях современной концептуальной парадигмы они неизбежно приводят к очередным откровениям в области бессознательного, “глубинно психологического” обоснования той энергетической заряженности, которая способна всколыхнуть зал» [7, с. 196]. Многомерность как новый принцип мышления, гибридность театральной эстетики изменили традиционное понимание речевой выразительности. Прежние (предсказуемые), обусловленные идеологическими установками интонации в условиях разваливающейся России казались лживой добропорядочностью в разрушающемся мире. Возникла потребность в принципиально иной выразительности, отражающей правду новой, негармоничной, не имеющей идеологии, разрушенной жизни. Искренность интонации в такой социокультурной ситуации (деидеологизированной, не имеющей опоры в жизни) можно было найти лишь в глубинных механизмах поведения личности, которые (как известно) далеко не всегда оказываются лицеприятными. Однако именно в этот период горькая правда мыслей и чувств (подчас связанная с агрессией, обнаженной сексуальностью, к тому же не всегда традиционно ориентированной) казалась более нужной, театрально правдивой и выразительной, чем сладкая ложь. В связи с этим в театральном искусстве снимается цензура с ранее непозволительных для сцены проявлений человеческой природы. Соответственно в искусстве сценической речи снимается цензура с ранее непозволительных для сцены речевых интонаций. В качестве примера таких интонаций можно привести голосо-речевые интонации спектаклей режиссера Р. Виктюка («М. Батерфляй», «Служанки»). Глубинное порождение речи, как и глубинные мотивы поведения, в контексте неклассической эстетики оказываются мотивированными и оправданными, а значит, имеющими право на сценическое существование. Расширение диапазона сценичности за счет включения сферы глубинного порождения речи (как и глубинных мотивов поведения) оправдывалось утверждающейся многомерностью мышления.

Многомерность мышления, сформировавшаяся благодаря развитию принципов неклассической эстетики, проявляется в открытости к другим культурам. Понимание человека, его возможностей другими типами культуры способствует разгадыванию тайн сценического искусства. Так,

например, значительно расширяется понимание такой важной категории искусства сценической речи, как воображение. Причиной этого следует считать смену идеологического подхода мифопоэтическим при изучении и оценке самых разных явлений. Исследуя изменения оценки природы воображения, философ О. Генисаретский пишет: «Это происходило – внешне – в явлениях чужих культур, построенных на восприятии и осознании мира, далеких от рационализма, причем как раз в тот момент, когда иссякло миссионерское высокомерие, образовался духовный вакуум, и чужие религии для многих сделались привлекательнее христианства; когда появились многочисленные работы о психологии народов, мифах и культурах, о возникновении религии, искусства, мышления, а идеологический подход к изучению и оценке сменился мифопоэтическим. Внутренне – под повседневным сознанием среднего европейца неожиданно открылась глубина подсознательного, соединяющая его не только с миром сознания, скажем, полинезийца, но и с загачным миром растений и кристаллов. Явившись сначала как единичные и часто болезненные проявления отдельных лиц, связь эта не только способствовала сдвигу наиболее одаренных и чутких людей науки с мертвой точки просвещенческого или позитивистского рационализма, но была оценена как предвестие грозных и непонятных движений человеческих масс в XX веке» [14, с. 46]. Понимание сформированности мифопоэтического подхода к изучению и оценке явлений действительности позволило О. Генисаретскому приблизиться к научному объяснению плазматической (связанной с энергетичностью) функции воображения. Выделение этой функции воображения дает научные основания для мотивации сформулированных К. С. Станиславским явлений «влучения» и «излучения». Благодаря развитию различных направлений науки в соответствии с принципами неклассической эстетики педагогика сценической речи получила дополнительные сведения. Эти сведения необходимы не только для объяснения психологии творчества, природы речевого действия, но и для формирования теоретических и методологических основ глубинного порождения речи.

Проявлением многомерности как принципа нового мышления можно считать послабление требований, предъявляемых к сценическому голосу и речи. Если классическая эстетика проявлялась в нормах звонкого, чистого голоса и безупречного произношения, то неклассическая эстетика оказывается не столь строга в своих требованиях к речи актера. Произошел не то чтобы отход от сложившихся в XIX столетии принципов сценического звучания и произношения, но некое «впускание иного». И зритель, и режиссура стали достаточно толерантными по отношению

к сипловатым, хрипловатым голосам актеров (Н. Караченцев), неточному, недостаточно отчетливому произношению согласных (А. Демидова), «мелкой» речи (А. Панин) и т. д. Акцент требований сместился из зоны правильности в зону энергетичной выразительности. Причем под речевой театральной выразительностью стала пониматься персонность, яркое (оригинальное и убедительное) личностное начало актера. Поэтому, казалось бы, очевидное снижение уровня выразительности сценической речи лишь с одной стороны можно было рассматривать как послабление требований к голосу и речи актера. Потому что удовлетворить актуализировавшуюся потребность театрального искусства в сценической речи не лицедеев, но персон (потребность не столько в звучности и разнообразии интонирования, сколько в убедительности мыследействия и действенной чувственности) значительно сложнее. Кроме того, изменение требований театрального искусства к голосо-речевой выразительности связано с развитием неонклассики, изменившей содержание эстетических категорий прекрасного и безобразного. Н. Б. Маньковская, соглашаясь с основателями теории постмодернизма Ж. Делезом и Ф. Гваттари, отмечает, что прекрасное хоть и остается центральной эстетической категорией, но меняет свое содержание, и в качестве красивого выступает неприемлемый для классической эстетики бесконечный шизопоток и беспорядок [См.: 4, с. 196]. **Измененность содержания категории прекрасного** объясняет и изменение критериев выразительности сценической речи. Современное понимание выразительности сценической речи собирает под своим флагом такие качества, как энергоемкость, паритетность интеллектуального и чувственного начал, наличие персонности, эффективность ритмомелодической формы. Названное характеризует особенности сценической речи, соответствующие эстетике постмодернизма.

Итак, к началу XXI столетия методологической опорой искусства сценической речи является не только классическая эстетика, но и неонклассика. Сочетание принципов классической эстетики и неонклассики утвердилось как методологическая основа современного искусства сценической речи благодаря поискам практиков театра в области авангарда, модернизма и постмодернизма. Реальным проявлением постмодернизма сценической речи следует считать голосо-речевую деконструкцию, выразившуюся в изменении языка современной драматургии, в экспериментах с голосо-речевыми фактурами. В современном (инновационном) театре использование способов голосоведения в соответствии с одновременным действием принципов классической эстетики и неонклассики практически не имеет границ и обусловлено соседствованием художественных образов и симулякров.

Последнее послужило окончательной дисквалификацией ранее популярного утверждения: «Слово – венец творчества». Первый план выразительности сценической речи заняла не лексическая, а звуковая оболочка слова, его интонационно-мелодические возможности. В связи с тем, что выразительными возможностями сценического слова в классическом театре являлись в большей степени возможности лексических границ речи, то и в классической педагогике сценической речи важнейшим разделом обучения актера являлась правильность, благозвучность произношения. Эпоха XXI столетия, не отказываясь от опыта классической педагогики, вместе с тем актуализирует уже иную сферу голосо-речевой техники актера. Эта сфера, как нам думается, связана не столько с правильностью и благозвучностью (или не только с правильностью и благозвучностью), сколько с рельефной выразительностью (то есть энергетичностью, интеллектуальностью, чувственностью, персонностью, эффектностью ритмо-мелодической формы).

Изменения в практике театрального искусства ставят перед необходимостью инвентаризации педагогики сценической речи, перед необходимостью пересмотра всех важнейших разделов этой области театральной педагогики. Стала очевидной необходимость уточнения методов речевого обучения актера, направленных на воспитание навыков действенности голосо- и речеведения, активности сценического мышления и проживания, яркой голосо-речевой характерности. В связи с этим большую пользу для развития педагогики сценической речи могут оказать исследования, позволяющие осмыслить и классифицировать имеющиеся способы, приемы, методы обучения в соответствии с общекультурологическими и общеэстетическими позициями. Основанием для таких исследований являются серьезные изменения, отметившие науку и культуру XX века.

Литература

1. Бычков В. В. Художественная культура XX века // КорневиЩе ОА: книга неклассической эстетики. – М., 1999.
2. Васильев Ю. А. Педагогика сценической речи: у прошлого в плену // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: К новому синкретизму: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – Вып. 4.
3. Бычков В. Философия Лексикона // КорневиЩе ОА: Книга неклассической эстетики. – М., 1999.
4. Маньковская Н. Б. Ризома // КорневиЩе ОА: книга неклассической эстетики. – М., 1999.
5. Крюкова Т. А. Постмодернистские тенденции в современном петербургском театре // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: К новому синкретизму: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – Вып. 4.

6. Песочинский Н. Режиссеры с другого берега // Театральная жизнь. – 2005. – № 4.
7. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998.
8. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000.
9. Бычков В. В. Эстетика: краткий курс. – М.: Проект, 2003.
10. Маньковская Н. Б. Эстетика русского постмодернизма / КорневиЩе ОА: книга неклассической эстетики. – М., 1999.
11. Лейдерман Н. Л. Драматургия Николая Коляды: критический очерк. – Каменск-Уральский: Издательство «Калан», 1997.
12. Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. – М., 2005.
13. Казарина Т. Миф и театр – туда и обратно. На материале творчества Вс. Некрасова // <http://may.pisatel.org/almanac.html?alm=alm02&txt=02kon>
14. Генисаретский О. Воображение и рефлексированный мифопоэтизм // КорневиЩе ОА: книга неклассической эстетики. – М., 1999.

Л. В. Гаврилова
Красноярск

КАНТАТА А. КОРГИ «...FERO DOLORE»: К ПРОБЛЕМЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

2 марта 2006 года в итальянском городе Trento, в зале филармонии, в исполнении итальянской певицы Аннариты Талиенто, альтистки Анны Серовой и Красноярского камерного оркестра под управлением Филиппо Фаеса прозвучала кантата Ацио Корги «...fero dolore». Нужно сказать, что в этот день состоялась официальная мировая премьера новой редакции кантаты. Неофициально она была исполнена в России в июне 2005 года во время музыкального фестиваля «Италия – Сибирь», который в четвертый раз проходил в Красноярске. Это событие спровоцировало мой исследовательский интерес как к этому сочинению, так и к творчеству итальянского композитора, чье имя (насколько мне известно) еще не появлялось и даже не упоминалось в русскоязычных исследованиях. Поэтому предварю статью небольшой биографической справкой.

Ацио Корги в следующем 2007 году отметит свой семидесятилетний юбилей. Сын художника-мультипликатора, он первоначально обучался игре на фортепиано в Туринской консерватории, затем композиции – в Миланской консерватории, в классе Бруно Беттинелли. Творческий период охватывает уже четыре десятилетия – первые его сочинения появились в начале 60-х годов. В 1967 году жюри конкурса Ricordi RAI,

возглавляемое Гофредо Петрасси, единогласно присуждает Корги первую премию за его сочинение *Intavolature* (1967) для оркестра [12]. Оно прозвучало в Венеции, в театре *La Fenice*, **14 сентября 1967 на XX международном фестивале современной музыки**. С 1967-го по 1971 год Корги преподавал в Туринской консерватории чтение партитур, гармонию и контрапункт. С 1971 года он увлекся возможностями электронной музыки и авангардистским театром (*Symbola* – композиция для голоса, флейты, виолончели, фортепиано и ударных, **с возможностью использования магнитной ленты и *sintetizzatore* и включения *mimico* (пантомимы) или *danzato* (танца)**); сценическое действие *Tactus* – оба сочинения были исполнены в Комо в рамках фестиваля «Музыкальная осень»). С 1971 года по 1976 год – доцент экспериментального курса композиции в Миланской консерватории. С 1976-го по 1978 г. заведует кафедрой композиции в консерватории «А. Бойто» в Парме. В 1978 году возглавил кафедру композиции в консерватории «Дж. Верди» в Милане.

Однако настоящее признание пришло после премьеры его оперы «Блимунда» (1989), поставленной в Милане в *Teatro Lirico* (1989), *Teatro alla Scala* (1990), в Лиссабоне (1991) и Турине (1992). Многолетний опыт работы в музыкально-театральных жанрах привел к созданию яркого и самобытного оперного сочинения, за которое Корги получил специальную премию – «**Premio S. I. A. E per Lirica**». С этого времени сочинения А. Корги занимают постоянное место в концертных и театральных залах как в Италии, так и за рубежом. В 1993 году написана опера «Дивара», в 1996 году – «Изабелла», в 1997-м – «Ринальдо», в 1999 году – лирическая драма в одном акте «Татьяна» – по пьесе А. П. Чехова «Татьяна Репина» (поставлена в 2000 году в *Teatro alla Scala*). **7 марта 2003 г. в Мюнстере** состоялась премьера новой чеховской оперы «*Ксения*» (*SENJA*) по пьесе «На большой дороге». Это лишь небольшая часть названий, ибо последние 15 лет Корги работает необычайно интенсивно и в жанровом отношении многолико. Показательный факт: практически все, что выходит из-под его пера, издается и исполняется. Не менее очевидно и то, что предпочтение он отдает жанрам театральным, музыке со словом, внося элементы театрализации в кантаты и сочинения для одного или нескольких вокальных голосов с инструментами, дополняя их элементами пантомимы и танца.

Первая редакция кантаты «...*fero dolore*» была написана в 1993 году, и ее художественная идея обусловлена стилизованными исканиями композитора этого периода. Название сочинения (в переводе с итальянского «...Жгучая скорбь», вариант, использованный в российской премьерной афише, – «...Бесконечная скорбь») композитор дополнил следующим

текстом: *Cantata drammatica dal Pianto della Madonna sopra il Lamento di Arianna* di Claudio Monteverdi, per Voce femminile, Viola [1], **Percussione, Archi** (Драматическая кантата на Плач Мадонны и Лamento Ариадны Клаудио Монтеверди для женского голоса, альты, ударных и струнных). Из этого дополнения следует, что в рамках одного художественного текста Корги объединил две различные темы – античную, мифологическую – о страданиях Ариадны, дочери критского царя Миноса, покинутой Тезеєм; и средневековую, христианскую – о страданиях девы Марии, потерявшей своего сына. Помимо этого, в кантате используются две цитаты (из опер Монтеверди и Верди), а также полиязычие (сочетание итальянского и латинского языков в вокальной партии сопрано). В совокупности данные особенности кантаты Корги позволяют предложить один из возможных ракурсов ее исследования – с позиций явления, которое в последнее время определяется как постмодернизм [2].

Однако сам Ацио Корги весьма скептически отнесся к возможности применения термина «постмодернизм» по отношению к его творчеству. «Этикетку “post-moderno” редко прикладывают к моей музыке. И мне трудно понять намерения тех, кто использует столь разнообразно действующую дефиницию» [3].

Тем не менее пересечение с некоторыми специфическими приемами письма, вызывающими параллели с постмодернизмом как определенным течением в литературе, обнаруживается. Можно найти связи и с более широким проявлением постмодернизма – как своеобразного художественного направления последней трети XX века, претендующего на «выражение “духа времени” во всех сферах человеческой деятельности: искусстве, социологии, философии, науке, экономике, политике и проч.» [4]. Об этом достаточно подробно пишет на страницах своих двух книг, вышедших в 1996 и 1998 годах, литературовед Илья Ильин. По мнению И. П. Ильина, «родившись вначале как феномен искусства и осознав себя сперва как литературное течение, постмодернизм затем был отождествлен с одним из стилистических направлений архитектуры второй половины века и уже на рубеже 70–80-х годов стал восприниматься как наиболее адекватное духу времени выражение и интеллектуального, и эмоционального восприятия эпохи» [5, с. 5].

Не будем брать на себя смелость и включаться в споры о постмодернизме, учитывая сегодняшнюю ситуацию, когда постмодерном пытаются объяснить весь современный мир. Согласимся с И. Ильиным, что гораздо разумней из своеобразия этого мира вывести постмодернизм как одну из его тенденций. Поэтому выделим лишь те черты, которые выявляют специфику творческого метода Ацио Корги в соотнесении с постмодер-

низмом. К тому же особенности воплощения художественной идеи в кантате А. Корги позволяют обнаружить и новые, не свойственные постмодернизму черты. Таким образом, приемы письма, параллели с эстетикой постмодернизма и оригинальность творческого почерка А. Корги – вот три ракурса, в которых будет рассматриваться кантата «...fero dolore» в рамках данной статьи.

Прежде всего, привлечем внимание к ведущей теме творчества, которую исследователь музыки Корги Рафаэль Меллаче формулирует следующим образом: «Два лица экзистенциальной антиномии – историю и индивидуальную судьбу человека – исследует в своем творчестве А. Корги с большим упорством и страстью» [6]. Историю в данном контексте можно понимать прежде всего как *historia* (греч., рассказ о прошедшем). Драматические события европейской истории становятся не просто фоном, на котором разворачивается драматическое повествование о человеческих судьбах, но и фактором, активно влияющим на все перипетии. Ярким примером тому служат оперы «Блимунда» и «Дивара», созданные в тесном сотрудничестве с португальским писателем Х. Сарاماго, на основе его романов «Memorial do Convento» («Воспоминание о монастыре» – Португалия начала XVIII века) и «In Nomine Dei» («И сказал Господь» – действие происходит в Мюнхере в XVI веке) [7].

Наряду с традиционным отношением к событиям истории как источнику сюжетных повествований в рамках музыкального театра («мой театр по своему характеру *narrativo* [повествовательный]», считает А. Корги [3]) важную роль в творчестве композитора обретает осмысление истории как *прошлого* человеческой культуры. Именно в специфике взаимосвязей между музыкальной традицией прошлого и современностью, где «отзвуки культуры прошлого и современность уравниваются во времени», в современном подходе к музыкальной памяти обнаруживается как преемственность творческого метода Корги с искусством последней трети XX столетия, так и его индивидуальное своеобразие. Приведу одно любопытное высказывание современного итальянского литературоведа и писателя Умберто Эко, размышляющего о постмодернизме как своеобразном ответе модернизму: «Раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно *переосмыслить*» (выделено мною. – Л. Г.) [8, с. 101–102].

Интересно, что итальянские исследователи не применяют термин «переосмысление», а называют метод работы Ацио Корги *перепосещением* музыкальных традиций, помогающим современному восприятию музыки прошлого. Причем сам композитор отмечает, что это не транскрипция (!), а современный подход к музыкальной памяти. Он использует

опыт предшественников и включает его в условия нового художественного эксперимента, придавая новое значение. В одном из интервью Корги заявлял, что он имеет отношение «к способу жить историей, специфическому для музыкантов, подобно **Verio** или **Ligeti**». **В связи с этим можно вспомнить высказывание Л. Беро: «Я давно намеревался предпринять исследование музыкального сочинения прошлого. Исследование творческое, которое было бы в то же время анализом, комментарием и продолжением оригинала» [Цит. по: 9, с. 94]. Опыт подобного творческого исследования он демонстрирует в опере «Правдивая история» – своеобразной парафразе вердиевского «Трубадура».**

На наш взгляд, А. Корги развивает эту идею Беро. (Можно напомнить, что Л. Беро делал оркестровые переложения сочинений Габриэли, Фрескобальди, Монтеверди, Боккерини. На мой вопрос о влиянии творчества Л. Беро Ацио Корги ответил следующее: «Еще в годы моего обучения композиции в Миланской консерватории имя Беро было широко известно на международном уровне. Меня обучали созданию собственной музыки, прежде знакомя с **Sequenza III per Voce**. **Я знаком с Cathy Berberian и ей посвятил свое сочинение SYMBOLA (она давала некоторые советы по музыкальной нотации).** Потом я был одним из поклонников **SINFONIA (которая в течение многих лет господствовала в лекциях Darmstadt, сменившись впоследствии отрицательным отношением).** Я имею представление о постановках всех производителей **Berio, предназначенных для музыкального театра (начиная с OPERA до OUTIS), но не испытал его влияния в моих сочинениях для музыкального театра»[3]].** Можно назвать целый ряд сочинений А. Корги, в которых обнаруживается перепосещение. Итальянские музыковеды называют это явление «**riletture**» (повторные чтения). Из крупных произведений к таковым принадлежат: балет «**Petit train de plaisir**» («**Маленький туристический поезд**», 1991) **на основе сочинения Дж. Россини «Грехи моей старости»;** опера «Изабелла», поставленная в Пезаро в 1998 году, – по «Итальянке в Алжире» Дж. Россини; «Ринальдо» – по опере Г. Генделя (постановка в театре В. Беллини в Катании в 1997 году). Помимо этого, в вокально-инструментальных сочинениях Корги «перепосещает» Верди, Беллини, Спонтини, для издательства Рикорди осуществляет **revisioni (итал., пересмотр)** «Итальянки в Алжире» Россини и арий А. Вивальди.

На вопрос, чем объясняется постоянное обращение к творчеству композиторов прошлого, А. Корги ответил: «Мое постоянное обращение – и прежде всего в творчестве – к общей истории музыкальной культуры, думается, является плодом “**любви и знаний**”: с одной стороны, моей страсти к **pianoforte** (понятой в качестве физического участия в му-

зыкальном событии), с другой – серьезного академического образования, которое я получил в процессе изучения композиции. В последние годы жизни Верди говорил: “Изучайте Палестрину и будете прогрессивны”. Однако это означает не “неоромантическую” ностальгию по прошлому, а необходимость знать прошлое для того, чтобы быть способным вновь открывать и перечитывать его “в духе современности” (также при помощи средств, предложенных новыми электронными технологиями)» [3].

В кантате «...fero dolore» объектом «riletture» становится **Lamento** Arianna К. Монтеверди. Причем оно используется в качестве точной цитаты в вокальной партии. Что касается оркестрового сопровождения, то оно является порождением современного типа музыкального мышления, несмотря на очевидную взаимосвязь ряда элементов фактуры с партией basso continuo.

Специфику метода «riletture» (позволим себе определить его именно так), используя пояснения Р. Меллаче, можно сформулировать следующим образом: «В то время как belcanto сохраняет seducente riconoscibilita (статус неприкосновенности) жизненной цитаты, темброво-инструментальный контекст, в который погружается belcanto, создает интригу с действительностью» [6]. В одном из материалов, характеризующих особенности музыки Корги, используется понятие из физики – **дифракция** (букв.: переломленный, в физике: огибание звуковыми волнами препятствий). Если применить его к методу «riletture», то цитата действительно подвергается именно дифракции. Вокальная строчка Монтеверди остается в неприкосновенности. В то же время весь инструментальный звуковой материал, «огибающий ее», создает именно «интригу с действительностью». Обратимся непосредственно к музыкальному тексту.

Композиция кантаты представляет собой трехчастную структуру с прологом и эпилогом, кодовый раздел которого назван финалом. Ее основной принцип – чередование инструментальных и вокально-инструментальных разделов – напоминает композицию сквозных сцен в операх Монтеверди, где важная роль отводится оркестровым ритуриям, обрамляющим и расчленяющим вокальные строфы. Вероятно, поэтому инструментальные разделы, разграничивающие части между собой, Корги называет *ритуриями*. Внутри частей инструментальные solo альты – *интермеццо* – разделяют вокальные монологи и диалоги героинь – Ариадны и Марии. Открывает кантату инструментальная интродукция – ее тематический материал, только в зеркальном отражении, завершает произведение.

В вокальной партии вокально-инструментальных разделов Корги использует цитату, включающую шесть частей Плача Ариадны (всего, со-

гласно С. Скребкову, в нем десять частей) [10]. В прологе экспонируются два женских образа – Ариадна и Мария. Их внутреннее эмоциональное состояние едино: «бесконечная скорбь» женского сердца, утратившего возлюбленного и любимого сына. Поэтому первая часть монолога повторяется дважды: сначала звучит «оригинал» – Ламенто Ариадны, затем Мария вступает с той же темой монтевердиевского Ламенто. Далее, в первой части кантаты используются вторая и третья части монолога, во второй – четвертая, в третьей – пятая, в эпилоге – шестая.

Инструментальное сопровождение вокальной партии – собственно дифракция – непосредственно взаимосвязано с музыкальным материалом цитируемого источника. Господство тональности **d-moll** **предопределяет** сохранение мелодической и гармонической логики партии **basso continuo** монтевердиевской арии в нижних голосах – у виолончелей и контрабаса. В остальных голосах применяются различные приемы: дублирование вокальной партии, предварения основных мотивов, эффект «эхо» (1-я часть), их имитационные проведения, контрапунктические перемещения, диссонансное обострение вертикали. Нужно сказать, что фактура оркестрового сопровождения необычайно изменчива. Мотивная комбинаторика совмещается с активной и разнообразной ритмической работой, а также многоликостью приемов игры на струнных инструментах. В этом, безусловно, сказывается склонность Корги к игровой логике. Подчеркивая театральную природу музыкального мышления композитора, итальянские исследователи акцентируют его «явный вкус к *ludus*».

Столь же свободно композитор варьирует инструментальный состав, постоянно применяя **divisi в партиях струнных: в прологе оркестр** используется без скрипок, в первой части, напротив, сначала только скрипки и контрабас, затем полный оркестр. В дальнейшем Корги также разнообразно комбинирует партии между собой, внося темброво-регистровое своеобразие в звучание.

Чисто инструментальные разделы – ритурнели и интермеццо – на первый взгляд представляют полную противоположность вокально-инструментальным разделам, иное стилевое пространство. В них очевидна атональная логика организации, господство остро диссонансного, жесткого звучания, необычайно изощренной ритмики [11]. Однако более внимательное изучение партитуры приводит к выводу о том, что основные тематические элементы музыкальной ткани заимствованы из Ламенто Монтеверди. Сквозную роль приобретает начальный мотив Плача, становясь своего рода лейтмотивом кантаты. Помимо этого, функцию основополагающих структурных элементов берут на себя интервалы, составляющие этот мотив: малая секунда, ее обращение большая септима и

трифон. В инструментальных разделах они структурируют и вертикаль, и горизонталь, выступая в различных комбинациях и сочетаясь с различными приемами звукоизвлечения. Тем самым достигается еще один (наряду с эмоционально-психологическим) уровень единства, присущего художественному миру кантаты, – *тематический* [12].

Еще оригинальнее решается проблема единства на образно-сюжетном уровне. В кантате обе женские партии поручены одной исполнительнице – меццо-сопрано. Отличие лишь в том, что Ариадна поет на итальянском языке, Мария – на латинском [13]. Таким образом, солистка должна постоянно перевоплощаться из одного образа в другой. Тем не менее происходит это весьма органично, чему способствует единое эмоциональное состояние героинь, единый строй чувств и мыслей. Это единство подчеркнуто продолжающейся цитатой в вокальных партиях (даже в диалогических разделах) и соответственно господством единого стиля исполнения – монтевердиевским *stilo concitato*.

Особого обсуждения заслуживает то обстоятельство, что в кантате композитор использует цитаты, а также совмещает сюжеты, относящиеся к различным историческим эпохам. Их объединение можно рассматривать в качестве характерного для постмодернистской литературы приема, который определяется как **«одновременность разновременного»**. Он обусловлен ключевым понятием постмодернизма, которым, как считает И. Ильин, является **«постмодернистская чувствительность»** [4]. **Это понятие вытекает из убеждения, что наиболее адекватное постижение действительности доступно не естественным и точным наукам или традиционной философии, а интуитивному «поэтическому мышлению» с его ассоциативностью, образностью, метафоричностью. Потому-то понятие постмодернистской чувствительности неразрывно связано с одним из основных принципов постмодернистской критики – интертекстуальностью** [14].

Каноническую формулировку понятий «интертекстуальность» и «интертекст», по мнению большинства западных теоретиков, дал Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [7]. Таким образом, мир, пропущенный сквозь призму интертекстуальности, предстает как огромный текст, в котором все когда-то уже было сказано, а новое возможно только по принципу калейдоскопа: смешение определенных элементов дает все новые комбинации. Поэтому для Р. Барта любой текст – это своеобразная «эхокамера» – *chambre d'échos*.

Однако интертекстуальные связи у А. Корги проявляются на уровне, отличном от постмодернистского эклектизма, с типичной для него иерархической неупорядоченностью разновременных фрагментов, объединяемых в одновременности. Ламенто Ариадны из оперы К. Монтеверди в кантате является исходным текстом, от которого выстраивается историческая перспектива, т. е. с позиции интертекста он наделяется способностью «прочитывать» историю.

В сюжетном плане благодаря цитате композитор обращает нас к античной эпохе и заявляет тему, которую в опере одним из первых ярко раскрыл итальянский композитор продолжающейся цитатой в вокальных партиях (даже в диалогических разделах) и соответственно господством единого стиля исполнения – монтевердиевским *stilo concitato*.

Особого обсуждения заслуживает то обстоятельство, что в кантате композитор использует цитаты, а также совмещает сюжеты, относящиеся к различным историческим эпохам. Их объединение можно рассматривать в качестве характерного для постмодернистской литературы приема, который определяется как «одновременность разновременного». Он обусловлен ключевым понятием постмодернизма, которым, как считает И. Ильин, является «постмодернистская чувствительность» [4].

Однако метод работы с цитатой у А. Корги отличен от его старшего современника. На ином уровне проявляются и интертекстуальные связи (в отличие от постмодернистского эклектизма, иерархической неупорядоченности разновременных фрагментов, объединяемых в одновременности).

Кантата А. Корги является исходный текст, от которого выстраивается историческая перспектива, т. е. с позиции интертекста он наделяется способностью «прочитывать» историю. В сюжетном плане благодаря цитате композитор обращает нас к античной эпохе и заявляет тему, которую в опере одним из первых ярко раскрыл итальянский композитор Клаудио Монтеверди, написав в 1608 году знаменитый Плач Ариадны для своей оперы «Ариадна» [15]. Это тема **страдания**. Именно она на уровне «интуитивного поэтического мышления» вовлекает в свое ассоциативное поле христианскую идею страдания, связанную с образом Богородицы. Тем самым «разновременные фрагменты» истории упорядочиваются в единую «одновременность». В этом отношении показательно название одной из статей, посвященных А. Корги: «Диалог в течение времени: Ацио Корги и итальянские композиторы прошлого». В диалогической интертекстуальной связи находятся два сюжета, относящиеся к двум различным эпохам, в своеобразном стилевом диалоге находятся цитата Монтеверди и современное музыкальное мышление Корги, вокальные и

инструментальные разделы кантаты, в диалог «разновременной одновременности» вступают Ариадна и Мария во второй и третьей частях.

И еще об одном диалоге необходимо вести речь в связи с особой ролью сольных альтовых интермеццо. Если оркестр и солистка располагаются на сцене, то альтистка перемещается (как и исполнитель на ударных инструментах) по залу. Эта диспозиция указана автором в партитуре и имеет важный смысл. Композитор поясняет, что «солистка-инструменталистка (альт) может принимать на себя роль обоих мужских персонажей Teseo-Cristo и что здесь может использоваться хореографическая игра (как возможный вариант)» [3]. Таким образом, альт воплощает условное существование Тезея и Иисуса, к которым постоянно обращаются, вступая в диалог, героини. Его перемещения в процессе исполнения, с одной стороны, словно символизируют затерянность в пространстве прошлого, с другой – если соединить точки размещения во время исполнения – крест. Таким образом, на уровне художественного содержания можно говорить о соединении идеи страдания, бесконечной скорби с идеей крестной муки Христа.

Интересно, что альт завершает свои перемещения по залу, оказываясь на сцене рядом с солисткой (ритурнель IV), – **словно странствия** Тезея и Иисуса во времени и пространстве приводят к тем, кому они причинили столь тяжелые страдания. Но в этом видится и иной смысл – определенной гармонизации художественного пространства, не случайно в этом разделе музыкальный язык в партии альты смягчается, устанавливается тональность, исчезает острота диссонансного звучания. Однако финал все же трагичен.

«Посмотрите, куда завела меня жестокая судьба! – восклицает Ариадна. – Какую боль принесли мне моя любовь и верность! И это ждет всех, кто слишком любит и слишком верит!» И здесь композитор вводит еще одну цитату – из «Травиаты» Верди – тему умирающей Виолетты. В ассоциативное поле темы страдания вводится еще одна история – на этот раз из романтической оперы. Она очерчивает смысловую перспективу финала кантаты, где в последних репликах героинь звучат слова, вынесенные в название. Если вспомнить, что этимологически слово «страдание» **восходит к индоевропейскому корню (s)ter \ (s)tre – коченеть**, умирать [изначально в понятии «страдание» фиксируются признаки перехода от бытия (жизни) к антибытию (смерти)], то **появление темы** из «Травиаты» является той самой высшей точкой страдания, за которой может последовать только смерть...

«Ценность музыкального творчества, – считает А. Корги, – не может быть определена исключительно лингвистическими и техническими

средствами. Она определяется сущностью идеи, глубиной мысли и этики, которые поддерживают это» [3]. Идея кантаты «...*Fero dolore*» – бесконечность боли страдающего женского сердца – раскрывается в широкой исторической перспективе художественного опыта человечества.

Этим объясняется и специфика сюжетосложения кантаты – события вынесены за пределы повествования, как уже свершившиеся. Внимание фокусируется на эмоционально-психологической реакции персонажей, на их страдании. Вероятно, именно этим можно объяснить то обстоятельство, что из 16 тактов интродукции 14 основаны на доминантном органном пункте d-moll: у контробасов и tom-tom, а многократно повторяется звук «а». Столь длительный доминантный предыкт обычно появляется в завершении разработки, перед репризой. Здесь же, по сути, открывает кантату. Девятитактовый доминантовый органный пункт звучит и в завершении сочинения.

«Если музыка не является памятью, то чем же?» – повторяет слова Ацио Корги музыковед Рафаэль Меллаче [16].

Литература

1. В качестве солирующего инструмента в первой редакции кантаты используется oboe d'amur.
2. Термин «постмодернизм» ввел в оборот английский историк Арнольд Тойнби.
3. Данная ссылка на слова А. Корги, как и все последующие, представляет собой цитату (в переводе с итальянского) из электронной переписки между композитором и автором настоящей статьи.
4. Ильин И. П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм // Интернет.www.gumer.info/bogoslov_buks/philos/Ilin.Post/index.php.
5. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998.
6. Ario Cjrghi // Интернет.www.gumer.info/bogoslov_buks/philos/Ilin.Post/index.php/
7. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М., 1989. – С. 78.
8. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» // Иностранная литература. – 1988. – № 10.
9. Кириллина Л. Лючано Берлиоз // XX век. Зарубежная музыка: очерки и документы. – М.: Музыка, 1995. – Вып. 2.
10. Схема монолога приводится в книге: Скребков С.: Художественные принципы музыкальных стилей. – М., 1973. – С. 155. А. Корги использовал издание *Madrigali di Claudio Monteverdi* (G. Francesco Malipiero) UNIVERSAL EDITION.
11. Творческая фантазия композитора демонстрирует множество приемов чисто конструктивной, графически явленной ритмической работы с материалом.
12. В рамках данной статьи не будем подробно останавливаться на конкретных аналитических наблюдениях. Заметим лишь, что обнаруживается и еще один прием, обеспечивающий внутреннюю целостность: использование схожих

фактурных приемов изложения первоначально в вокально-инструментальном разделе (например, 2-я часть), а затем в последующем инструментальном интермеццо.

13. Отметим, что полиязычие считается одной из характерных черт постмодернизма. Хотя в контексте проблемы исторического прошлого музыкальной культуры можно вспомнить жанр мотета с присущей ему разнотекстовостью, сочетанием латинского и французского языков.
14. Термин был введен Ю. Кристевой в 1967 г. и стал затем одним из основных принципов постмодернистской критики. Сегодня этот термин употребляется не только как литературоведческая категория, но и как понятие, определяющее то миро- и самоощущение современного человека, которое получило название постмодернистской чувствительности.
15. Оперы этого композитора в последние десятилетия обрели особую популярность на европейских сценах.
16. Цитата из буклета, предназначена для демонстрационного депозитного сертификата фирмы Рикорди, где издаются все сочинения итальянского композитора.

Н. В. Песочинский
Санкт-Петербург

КЛАССИЧЕСКИЙ ТЕКСТ В ТЕАТРЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Отношения театра с классическим текстом обычно попадают в пространство «интерпретации». Самые радикальные опыты проникновения за привычный фасад знаменитых произведений поверяются тем, насколько этот новый взгляд позволил обнаружить там, за фасадом, скрытые и сущностные планы первоисточника. Это справедливо и по отношению к «Ревизору» Мейерхольтда, и по отношению к «Отелло» Някрошюса... Разрушен старый тип интерпретации, но направление нового пути все равно ведет к автору, к его миру, к его сочинению, и спектакль возникает как вариант классического текста. Он обращен к зрителю, которому хочется видеть тех самых, но по-новому глубоких и необыкновенных Гоголя и Шекспира.

Но ведь искусство знает и другие способы отношений со старыми текстами. Были «переделки» с изменением национальных и социальных реалий, на русской сцене XIX столетия широко распространенные. Были «переводы» произведения из одного вида искусства в другой, из одного жанра в другой («Дама с камелиями» – в «Травиату»; «Пигмалион» – в «Мою прекрасную леди», «Ромео и Джульетта» – в «Вестсайдскую историю»). В музыке принято понятие «транскрипция». Мы слушаем Мусоргского в транскрипции Рахманинова, Шуберта в транскрипции

Листа, Баха в транскрипции Бузони. Меняется не только состав инструментов, но и музыкальная ткань, звучание, стиль. С наступлением эпохи постмодернизма «игра в классики» поставила вопрос о возможностях чтения текста, приходилось снова и снова усомниться в том, что даже самый совершенный текст является объективной и цельной системой. Классический текст теперь мог быть законно деконструирован, чтобы быть заново сочиненным и стать иным в другом измерении. Из ближайших театральных примеров можно сослаться на «Илиаду» Анатолия Васильева, она из этого ряда.

Сегодняшний театр продолжает переделывать старые тексты, чтобы радикально изменять себя, испытывать свою природу, ломать свои границы, обращаться к другому зрителю, для которого, в сущности, не так важно, Гоголь это или нет, представили ему шекспировскую трагедию адекватно оригиналу или все в ней перевернули вверх развязкой.

1.

Когда на сцене Нью-Йоркской театральной мастерской (New York Theatre Workshop) трагедия Эсхила «Семеро против Фив» идет в стиле хип-хоп, так ли очевидно, что для истории театра это сенсация? Перед нами не интерпретация классического текста. Текст полностью переписан, на сюжет мифа накладывается вторая история. В то же время не уничтожен смысл мифа. Действие перенесено на улицу афроамериканского квартала. Вражда сыновей Эдипа имеет, на первый взгляд, другие мотивы, чем у Эсхила. Законное наследное правление в городе сегодняшнего зрителя едва ли взволнует. Тут – начинается с пустяков, и братья могли бы спокойно сосуществовать двумя лидерами в контролируемом ими районе. Но суть трагедии обнаруживается неожиданно. Эдип, к тому моменту уже умерший, является обоим сыновьям попеременно призрак и провоцирует их на бесконечную вражду. Он возбуждает в обоих самое низменное – расовые комплексы слабака, сломленного человека, не готового побороться за себя. И такой механизм бессознательной болезненной страсти самоутверждения, глубоко укорененный в «черном» менталитете, набирает обороты, и его уже не остановить, пока все не погибнет. Проклятие эдипова рода сыграно, хотя на другом, чем у Эсхила, сюжете, и вместо народа Фив – целая этническая группа, в которой живет этот бес социальной борьбы, отчего трагедия не проигрывает в масштабе. Она имеет общий характер, она безлична и не имеет разрешения. То есть по принципам своего строения это настоящая трагедия. Правда, серьезный пафос почти до самого конца спрятан за игровым стилем представления. Ди-джей ведет действие, общается с публикой, хор изображает диковатое поведение тусовок, окружающих братьев, Эдип задуман существом

внешне эксцентрическим, эдакая самоуверенная ярко-разряженная звезда цветных тусовок (Эдвин Ли Гибсон, как и другие исполнители, играет, поет и танцует и как драматический актер, и как исполнитель рэпа, может быть, так вели себя перед публикой древние сатиры?). Веселое, беззаботное зрелище, разыграно с пением и танцами, с шуточками и ядовитыми комментариями хора. Трепливое отношение к ужасным материям придает им неожиданно серьезный объем. Хип-хоп, особенный вид «черного» искусства, сочетающий ритмизированный разговор с пением, допускающий совпадение и расхождение слова с мелодией, может быть вполне интеллектуальным, поэтически сложным, совсем не попсовым. Вообще-то и греческие трагедии в свою эпоху почти пелись, не произносились как жизненно правдивый разговор. В этом привычный нам театр как раз нарушает традицию. А хип-хоп возвращает это стилистически существенное измерение. Хор, ритмизованно произносящий строфы, – оттуда же, из традиции. Сложный ритмический рисунок хип-хоп текста по существу драматичен. Он дает возможность повышать «градус» действия, делает театральную фактуру подвижной.

Можно считать, что Уилл Пауэр написал текст и музыку этого зрелища, а Джо Бони поставил его для зрителя, который не пойдет на постановку античной трагедии в привычных драматических формах. Может быть, это так (по сравнению с бродвейским театром, где зрители в большинстве белые, немолодые и богатые, аудитория хип-хопа по составу противоположна, и она на Бродвей не ходит). Но в этом театральном «вандализме» открылась живая сторона, присущая драматическому искусству как таковому.

Отношение к классическому тексту как к отдаленному праобразу совершенно нового произведения современной сцены особенно очевидно, когда на сцене появляются произведения древние и возвышенные.

Поставленный в нью-йоркском офф-офф бродвейском театре «PS 122» спектакль «Ад», жанр которого определен в программке как «новая (необходимая) опера», имеет некоторое отношение к произведению Данте и играет этим отношением. Поэтесса по имени Рафаэль, попадающая в ад в некоем отдаленном будущем, ангажирована сюда, потому что поэзия на Земле к тому времени погибла, а тут ей заказывают произведение, которое отразит окружающие реалии. Есть, как у Данте, и проводник поэта по кругам ада, предприимчиво и саркастически представляющий его обитателей. Понятно, здесь «клочками» отражается современный мир с воинами и войнами, политиками и политикой, мир совершенно абсурдный и теряющий, благодаря возможностям сегодняшней цифровой медиатехники, любые логические очертания. Отражения дwoятся и размножаются, люди превращаются в деревья, а также делятся и

исчезают. Режиссер Дэвид Чемберс отлично знаком с творчеством Мейерхольда, и хор в его опере – родом из «Балаганчика»: странно держащиеся марионеточные фигуры мистиков, у которых настоящие – только руки и головы. Той же традиции принадлежат и эксцентрические образы (новый Вергилий, например, в блестящем исполнении Мэтью Челлиса напоминает какого-нибудь чиновника из «Ревизора»). Таким образом, возникает игра и с художественными традициями – театральной и музыкальной, в партитуре Майкла Уэбстера то и дело нам напоминают звучание инструментов и стандартные формы старой комической оперы. Либреттист Эйлин Майлс позволяет себе то, что в театре давно не принято (а когда-то было возможно): она высмеивает реально существующих и живущих сейчас современников – политиков, поэтов и журналистов. Таким образом, оттолкнувшись от средневекового источника, пройдя через игру с художественной традицией, «Ад» оказывается на границе с современным сатирическим телевидением (в США оно сейчас на большом подъеме и отвечает проблематике жизни общества ничуть не меньше, чем, скажем, драматургия).

Современную сцену интересуют взаимные отражения, которые могут возникать между старинным текстом и современной реальностью. Новым способом обращения с классикой в начале XXI века можно считать полное разрушение «классической» стилистики, отношение к старому тексту как к только что написанной драме.

Известного режиссера Анн Богарт (многолетнюю сотрудницу и единомышленницу Тадаши Сузуки) привлек текст, написанный в 1401 году немецким чиновником Йоханнесом фон Зацем. Оказалось, что этот богоборческий, лишенный литературного блеска и профессиональной «выделанности» манускрипт адекватен новой драме, где хаотичность сознания сочетается с грубостью природы. Сознание героя спектакля «Смерть и пахарь» (в театре СИТИ) **мерцает так же и логика так же хромает, как, скажем**, у молодых героев самого резкого автора британской драмы последних лет Сары Кейн. (Текст был написан автором в течение суток после смерти его собственной жены). Остается актуальной суть: косноязычный и наивный протест обычного человека против несправедливого мироустройства, отказ принять смерть любимого человека как акт божественной воли. Можно считать, что Зац написал в XV веке первую «драму-вербатим». Пахарь представляет себе оппонента – Смерть, а рядом, как в виртуальном пространстве, перемещается женский образ, образ потери. Лишняя спектакль примет времени написания этого позднесредневекового (или ранневозрожденческого) текста, Анн Богарт пользуется модным приемом «бесмысленного» движения персонажей, одетых современно и нейтрально и перемещающихся по сцене в своеобразном сложном полутанце, разруша-

ющем любую бытовую или психологическую логику (движение, похожее на эвритмическое, никак не связано и с текстом), так что зритель должен почувствовать абсолютную условность того, что происходит на сцене. Граница «классики» и «нового текста» полностью стерта.

Ту же задачу идентификации современной реальности в старом тексте решал режиссер Павол Лишка (словак, работающий теперь в Нью-Йорке). Драматург Келли Купер соединила фрагменты не дошедших до нас целиком пьес Софокла и Еврипида. Произведение и называется «Фрагмент». Куски рассуждений о человеке, судьбе и вражде из разных произведений разделены между тремя актерами. Разделение произошло по современному принципу, по принципу персонажей, имеющих разные философские позиции (не то, что у греков: повествование и лишь обозначение ролей). Ставя этот микст, режиссер полностью лишил его примет принадлежности античному миру. Впрочем, и перевод был так отредактирован, что речь звучит стилистически современно. Пространство напоминает современную вечеринку, музыку легкого джазового типа тоже можно представить себе как фон на светском мероприятии, причем и декорации и музыка несколько ироничны: немного слишком нарядно, немного слишком слащаво для таких серьезных диспутов о человеческом пути. Достигнуто полное совпадение с атмосферой встречи современных интеллигентных людей, которых волнует война в Ираке, недостойная администрация в Белом доме и объединяет поиск выхода из политического тупика, и проблемы реальности поднимаются на уровень главных философских вопросов. Режиссер и актеры отказываются признать дистанцию между ними и классическим текстом, они читают Софокла как сегодняшний номер «Нью-Йорк таймс». Способ мыслить на сцене, который демонстрируют артисты, тоже – современный. В итоге театральная система кардинально меняет смысл первоисточников. Иерархия и конечный порядок античного миропонимания отвергнуты, перед нами бесконечный спор, в котором позиции разных людей равны, решений нет, и зрителю, по существу, предлагается некая провокация для собственных размышлений.

Все приведенные раньше примеры переделок старых театральных текстов – с нью-йоркской сцены 2006 года. Отказ воспринимать классический текст как «старый» органично воспринят американским театром. В сознании «нового света» классика вообще явление чужое, кроме того, менталитет зрителя в США ориентирован на настоящее время, на обсуждение проблем, которые решаются сейчас, которые вообще разрешимы, а не на условный рационализм вечных тем. Тут психология «позитивного» сознания. Недаром на восемьдесят процентов репертуар нью-йоркской сцены состоит из новых пьес, пусть они будут хуже пьес позапрошлых

веков, но они относятся к современной жизни напрямую. Однако транскрипцию классики по законам новой драмы можно считать тенденцией не только американского, но и европейского театра начала XXI века.

Шекспировские пьесы играют особую роль в культуре, именно их часто используют в попытке наладить диалог с новым зрителем или утвердить новый художественный язык. А «Ромео и Джульетту» можно считать культовым текстом молодежной культуры. Эта пьеса радикально осовременивалась в кино и театре всегда, и вне всяких общих тенденций. Литовский режиссер Оскарас Коршуновас, стремясь завоевать внимание аудитории в Вильнюсском городском театре, который он возглавил, первым делом взялся именно за «Ромео и Джульетту». Спектакль, который он поставил, неожиданно повернул его метод, ведь раньше он вполне элитарно и сложно ставил, например, ранних русских абсурдистов. Тогда старый текст был целью, режиссер искал театральные средства, чтобы проникнуть в мир обэриутов, и ему удавалось проникнуть вглубь их логики, такой подход можно считать интерпретацией. Веронская трагедия поставлена иначе. Текст пьесы не был существенно переписан, но поверх этого текста был выстроен театральный план, который изменил мотивы и пропорции классической основы. Режиссерский сюжет имел свое место и время действия, свои отношения и свою поэтику. Условная Италия, XX век, две кухни-пекарни, конкуренция между ними. Режиссер визуально настойчиво обозначал рождение трагедии из чана с мукой: каждый сюжетный поворот начинался тем, что персонажи прикасались, пачкались, посыпали друг друга этим веществом, порождающим и хлеб, и вражду. Заглавные герои принадлежали этому, театральному, сюжету, а не шекспировскому: обыкновенные подростки, испытывающие чувственные бури. Жанр действия определялся «кухонным сюжетом»: площадной комизм. Мотивы трагедии, по существу, разрушались. Содержанием пьесы становилась неготовность дворовых ребят к жизни во взрослом мире. И это была уже совсем другая пьеса. Классический текст был сохранен на словесном уровне, но театральный ряд его преодолел.

Бельгийский режиссер Люк Персеваль поставил в Мюнхене шекспировского «Отелло» в транскрипции Ф. Зеймоглу и Г. Зенкеля. Текст полностью переписан, он стал грубым, разговорным, казарменным, с непрерывными ругательствами и грязными шуточками. Среда венецианских воинов предстала в том виде, в котором мы бы ее назвали солдафонской. К тому же у военщины праворадикальные взгляды. Здесь в почете крутые белые мужики, которые с ненавистью относятся ко всему нестандартному. И Отелло, и Дездемона по внешности и по стилю поведения, в общем, не так уж отличаются от этой заурядной массы, только человечески они гораздо мягче и сами в недоумении от произошедшего

внутри них чуда. То, что их связало, и им самим непонятно, и никак не вписывается в ту систему жлобских отношений, которая принята в гарнизоне. Нестандартное моментально становится предметом похабных шуточек и должно быть истреблено. Слабая и непонятная массе материя человеческого чувства уничтожается агрессивно, жестоко, поучительно, азартно. Радикально меняя драматическую структуру, Персеваль выносит душу Отелло и Дездемоны как бы за пределы этих характеров и воплощает ее в образе музыканта, почти непрерывно сопровождающего действие своей нервно-печальной импровизацией на черно-белом конгломерате двух фортепиано и в конце болезненно, пронзительно поющего, почти кричащего от страдания. Появляется второй, театральный, уровень конфликта – между убогой словесностью и бессловесной музыкой. Вообще спектакль можно понимать по-разному. Привычно для русского театроведения мы обращаем внимание на трактовку трагической любви. Но в то же самое время спектакль мюнхенского театра «Каммершпиле» вполне закономерно можно описать и как современную политическую пьесу, в которой различимы «правые» политики, проблемы эмиграции, сексуальных меньшинств, прав женщин и так далее. Шекспировский оригинал стал как бы живописным холстом, на который был нанесен новый рисунок или второй слой, как часто бывало в истории искусства.

2.

Русский театр научился деконструкции классического текста как минимум 15 лет назад. Формальный театр, созданный в Петербурге режиссером Андреем Могучим, вел современные игры с сюжетом «Гамлета» дважды: на материале пьесы Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (режиссер А. Слюсарчук) и на соединении текстов Хайнера Мюллера («Гамлет-машина») с В. Сорокиным (режиссер А. Могучий). Тогда было впечатление, что «порвалась связь времен», и это кого-то волнует, и что тупик между «быть» и «не быть» касается всех: актеров, их персонажей и нас, зрителей, а вся сила философии ограничивается тем, чтобы тиражировать «слова, слова, слова». Мышеловка относительности срабатывала. Вообще-то авторы постмодерна справедливо вычитали все это у Шекспира. А мы, петербургские зрители, что-то новое понимали, когда впервые в истории отечественного театра так отчаянно запутывались в лабиринте драматического действия. Отказ актера играть роль (Алексея Слюсарчука – роль Гамлета), с которого мощно и драматически начинался «Гамлет-машина» (и которым заканчивается «НЕ HAMLET»), был историческим моментом: это был отказ от театра линейного действия, от театра логики, последовательности, единства темы и идеи. Нынешний возврат к мотиву Гамлета в спектакле «НЕ HAMLET», который

А. Могучий поставил в «Приюте комедианта», кажется игрой с тенью старых спектаклей. То, что в 90-х игралось как трагедия, повторяется как фарс. Тем, кто не видел старого Формального театра, только фарс и достался. Те, кто видел, обрадуются мудрости и мужеству режиссера, отказавшегося от попытки входить трижды в ту же самую воду. Но куда же теперь нырнет режиссер? «НЕ HAMLET» путает следы.

«НЕ HAMLET» не укладывается в историю компромисса режиссера-постмодерниста с коммерческим (ну, полукommerческим, ну, четверть-коммерческим) театром. Когда Сорокин написал «Дисморфоманию»? В 1990-м. Может быть, тот бессвязный стон больных, местами совпадающий с шекспировскими репликами, теперь уже и сам В. Сорокин написал бы иначе, и зрители едва ли смогли бы воспринимать такой мрачный стиль, какой 16 лет назад позволял выкрикнуть правду о состоянии «желеобразной массы» постсоветского народа (и какой мы видели в «классической» постановке «Дисморфомании» московского режиссера Алексея Левинского в его студии «Театр»).

Одним из открытий В. Сорокина, важных в свое время, было уродство постсоветского мира и сформированного им человека. Писатель не боится натуралистического гротеска в изображении своих характеров и ситуаций, его мир насквозь болен, хотя, конечно, отражен в кривом зеркале смеха. А. Могучий в основе своего менталитета – режиссер карнавальный, и доступ низкой натуре в его произведениях был всегда закрыт. Вполне закономерно, что изменилось название пьесы, с медицинского «Дисморфомания» на театральное «НЕ HAMLET», и место действия имеет гораздо меньше общего с больницей, чем с заштатным домом культуры, клиническое состояние персонажей (даже в иносказательном смысле) тут тоже никого не волнует, они более театральные маски, чем больные люди.

Может быть, сквозное настроение смешного бреда, приемы фарса даже углубляют болезненные игры ума нищих духом героев? Все-таки не трагедию Шекспира смотрим, а постструктуралистскую чернуху.

Спектакль сделан очень грамотно в понятиях «пост-структуры». Еще бы: пьеса В. Сорокина построена как игра в игре, в ней в одно действие соединяются две пьесы Шекспира, и реальность тем больше разрушается, чем последовательнее она создается, и мы приходим в конце концов к полной невозможности отыскать некую «подлинную» сущность людей, ролей, событий. В режиссуре Могучего тотальная относительность изображения осуществлена в действии. С самого начала Лектор путает страницы, последовательности мысли нет, есть текстовая каша, в полном соответствии с темой лекции «Котлетные массы закрытого типа». Вместо смысла-последовательности нас погружают в смысл-хаос. Потом

следует «случайная выборка» зрителей для эксперимента, в которой, для верности стиля, посаженных в публику актеров путают с действительно случайными зрителями, актеры-новички волнуются, пытаются «спасти» спектакль. Роли не соответствуют актерам – возраст и внешность, объявленные Лектором – доктором Климбером, отличаются от того, что мы видим (то есть роль – полная условность). Действие иногда происходит на фоне кинопроекции, причем обрывки кино (надо полагать, «Гамлета») сами по себе совершенно бессмысленны, а в одной из сцен «живого плана» (встреча Джульетты и Гамлета) фоновое изображение закольцовано и повторяется многократно. На театральном красном плюшевом занавесе плывет перевернутый справа налево нечитаемый текст. Позднее какие-то фрагментики этого текста поместятся на скрученные больничные занавески, исполняющие роль колонн. Музыкальные фразы из вальсов советских композиторов переходят одна в другую, повторяются. Искусственно, как будто без всякого понимания продекламированные персонажами-«больными» шекспировские реплики почти полностью обесмысливаются, во всяком случае, они теряют функцию человеческого общения. Роли остаются несыгранными, люди, исполняющие роли, – невысказавшимися.

Картинка действительности состоит из осколочков, сам феномен действительности подвергается сомнению.

Однако остается открытым вопрос: что говорится нам на «разрушенном» языке? То есть, применительно к театру, вопрос в том, что остается в моем бессознательном, когда я выхожу, посмотрев «НЕ HAMLET»? По правилу непоследовательности на этот вопрос есть как минимум три ответа.

Спектакль четко делится на три составные части. Первая – Анвар Либабов. Вторая – клоунада с драмкружком, нелепо разыгрывающим текст Шекспира. Третья – последние две сцены, в которых, собственно, по замыслу В. Сорокина, персонажи-«психи» сквозь заученный чужой текст выкрикивают собственную агрессию, свои навязчивые идеи и страхи.

Анвар Либабов – самый сильный аргумент против ностальгии по старому Формальному театру. Не в первый раз Могучий дает солировать этому актеру-клоуну-шоуману, этой удивительной художественной личности, которую бы Крэг признал воплощением своей «сверхмарионетки». Существование Либабова в «НЕ HAMLET» не подчиняется законам разума. Некая маразматическая фигура, с полностью угасшим сознанием, и притом серьезная, значительная, даже многозначительная, с самого начала, с пролога, разрушает измерения реальности и нормы, которыми можно было бы поверять дальнейшие события и появление действующих

лиц. Казалось бы, чистая эксцентрика, сыгранная без единой улыбки за все время действия. Трудно сказать, как и откуда вместе с этой подавленной, клоунской, механической, неживой, но физиологичной и, несомненно, одушевленной фигурой в спектакль входит ощущение страха. Доктор, сыгранный А. Либабовым, существо нездешнее, нетеплокровное, становится провокатором и распорядителем тотальной болезни, творящейся на сцене, и ничуть не приближает выздоровление, он легко меняет обличья, из старой развинченной чертовой куклы «лектора» превращается в невозмутимого йога, потом в певицу, подпевающую фонограмме старинной арии, спетой кастратом. Присутствие этого пришельца в любом обличье поворачивает абсурд комический, вообще-то преобладающий в этой постановке, в абсурд мрачный – редкую художественную фактуру, которая много раз удавалась именно Формальному театру («Петербург», «Лысая певица», «Две сестры»).

В первом акте клоунада плохого самодеятельного театра вытесняет трагедию нищих духом. Люди нелепы, бездарны и немного противны. Это ощущение поддерживается и необыкновенно пошлыми музыкальными номерами какой-то самодеятельной группы, относящей себя к панк-року. «Страх уйдет, вечный кайф к нам всем придет» – орут подростки с тупыми лицами, и этот вставленный в спектакль кусок реальности выглядит пародией, он выглядит утрашающе. Но в целом юмор Могучего незлой, он часто основывается на театральных шутках, на лацци. Вот во время репетиции других пациентов раз десять проходит взад-перед, пытаясь лишний раз о себе напомнить, пациентка Инна–Кормилица–Виктория Ротанова, имеющая клоунский вид (всклоченные волосы, красные чулки, вытарашенные глаза, огромные очки с голубыми стеклами, ярко-красные крупные бусы, бесформенное советское платье, возбужденная пластика). Вот пациентка Людмила Алексеевна Гертруда – леди Капулетти – Ольга Муравицкая произносит монолог и отведенной для «выразительного» жеста рукой много раз попадает по лицу Кормилице, которая пытается увернуться. Вот пациент Аркадий – Андрей Шимко для исполнения роли Гамлета надевает на лицо маску красного котика... Тибальта ранят (рана, естественно, обнаруживается в причинном месте), Кормилица кувыркается через беспомощное тело, Горацио таскает беднягу, куда хочет. Пациент Сергей Борисович –Тибальт – Александр Мошанов наполняет шекспировский текст матерными междометиями. В первой половине спектакля преобладают балаганные формы.

В последних сценах темп действия возрастает, ритм напрягается, и тени шизоидного мира мечутся по сцене. Больная студентка – Наталья Шамина в какой-то момент перестает играть роль Джульетты, и несколь-

ко слов о том, что имеет отношение к ее собственному страданию, проговаривает вдруг не лживо. Пациент Аркадий – Гамлет – Андрей Шимко реагирует на этот человеческий посыл, прорвавшийся к нему помимо заученной драмы, и (тут тонко, правдоподобно, пронзительно найденный человеческий момент!) – не умеет, не может так же искренно ответить, не в силах прекратить ложно-театральную декламацию, но смущается, злится, сбивается, кашляет. Она возвращается «в роль». Он не может вернуться. Пауза, молчание, обрывки текста, срыв. Через текст Джульетты начинается внутренний монолог играющей ее пациентки, нелепого существа, одетого в платье, уместное в детсадовской самодеятельности, с какими-то идиотскими крылышками. А текст Гамлета для пациента Аркадия оказывается, наоборот, препятствием, слова мешают высказаться. Любить он не умеет, говорить об этом не может, и тут необходимость декламировать некую словесную ткань приводит персонажа к истерике, к бунту против слов, к откровенности помимо ясности, к освобождению, которое никак не выразить в разумных категориях, он может только закашляться, а глаза годами и десятилетиями затравленного человека в этот момент говорили о лихорадочно пульсирующем сознании.

Истерика и агрессия как выражение персональной боли, как свойство болезни каждого человека в отдельности, четко прописанные В. Сорокиным, вернее, скомпонованные им как резкие аккорды из фрагментов шекспировского текста, в спектакле А. Могучего театрализовались, стали по-своему маскарадными и оттого более обобщенными. Режиссер усадил персонажей за длинный стол, в мизансцену, повторяющую марионеточную жуть его «Лысой певицы» (и напоминающую сцену мистиков в «Балаганчике» Мейерхольда). Полумертвые фигурки сидят, механически дергаются, глядят в пустое пространство, перебивают друг друга бессвязными обрывками текста, а вокруг них как будто сгущается та тьма, которую они ожидают и страшно боятся. Психодрама не сработала, излечение не состоялось. Значит, суждено «не быть». Занавес закрывается. Но проекция может вернуть любую точку времени. На занавесе черно-белые кадры. Камера дергается. Мы видим крупные планы персонажей, еще не надевших (или уже сбросивших) шекспировские маски. Кто-то посылает поцелуи в объектив, кто-то грустно и искренно читает стихи на каком-то тюркском языке, кто-то корчит рожи с серьезным видом, кто-то излагает философскую теорию. Выходящие на сцену панк-рокеры глумливо и бессмысленно ржут над увиденным на экране. Уж если Гамлет в 1601 году отказывался от выпавшей ему роли, опускал руки перед распавшейся связью времен, что поделать тому, который НЕ HAMLET?..

Балансируя между трезвой деконструкцией и карнавальной игрой, режиссура А. Могучего остается вдали от «идейного» театра, где сценическое действие вторично, потому что оно что-то собой воплощает, что-то подразумевает, в него заложены какие-то темы и идеи, которые отражают некую жизненную реальность и которые зритель может сформулировать на ином языке, чем актеры его разыграют. В театре формальном (с большой или маленькой буквы, в кавычках или без них) сценическая игра и есть сценическая игра. В ней своя реальность, своя жизнь, своя правда. И если игра идет плохо – значит, в ней что-то лживо и притворно. Формальный театр – первая реальность. В этом смысле и театр Шекспира – формальный. Отчасти поэтому постмодерну было так интересно играть архетипическими мотивами творений великого британца (тем более что неизвестно, существовало ли это лицо на самом деле). Не знаю, многому ли в этот раз научился Могучий у Шекспира. Предполагаю, что режиссер сознательно выпрямлял линии «Дисморфомании», не желая заморочивать почтенную публику. В конце концов идея тотальной относительности изображения, на которой строится живой театр, хочет он того или нет, смешала карты А. Могучего. Структуру, которая однажды разомкнулась, обратно не соединить.

3.

Лев Додин впервые поставил Шекспира в 2006 году. Этот вариант обращения с классическим текстом основан на отторжении поверхности «Короля Лира» как классической пьесы. В каком-то смысле это тоже драма-«вербатим». Со сцены звучит неожиданный для зрителя текст – перевод пьесы сделан для спектакля специально и заново, в том стиле, который был нужен (автор – племянница режиссера Дина Додина). Он содержит ругательства, грубости, брань, стеб. Словесный ряд не принадлежит ушедшей исторической эпохе. В новом варианте вернулись грубость и прямота ренессансной речи как современной, как будто отреставрирована старая картина, с нее снят мутный и темный слой, затуманивающий смысл. Место классической игры ума заняла природная откровенность.

Режиссеру сейчас 62 года, с первой самостоятельной постановки (это был телевизионный спектакль по рассказу русского классика Ивана Тургенева «Первая любовь») прошло 40 лет, и обращение к пьесе «Король Лир», конечно, символично. Некоторые критики поторопились истолковать концепцию нового произведения Додина в биографическом смысле: мастер, многолетний руководитель театра и опытный педагог, рассказывает со сцены о том, что значит для него этот человеческий и творческий возраст. То есть не об эмблематическом персонаже культу-

ры, а о современном конкретном человеке. Для такого толкования есть основания, но оно все-таки кажется очень поверхностным. Если можно на самом деле, всерьез сравнить мастера режиссуры с королем, через трагедии непонимания и отказа от своих представлений о мире приходящим к новому философскому осознанию сущности человека и человеческого сообщества, то это сравнение будет в таком смысле: Лев Додин в этом спектакле приходит к той философии и той эстетике театра, которых окружающее его новое поколение раньше не знало.

Лев Додин впервые ставит Шекспира и впервые так отдаляется от конкретной социальной реальности в сторону театральной условности и философской метафизики, пытаясь дать «психологическую жизнь» этой непривычной материи. Линия программных спектаклей Додина шла раньше от эпоса современной русской деревни (произведения Федора Абрамова «Братья и сестры», «Дом»), через психологическую и социальную драму (инсценировка «Бесов» Достоевского), к четырем версиям психологических лабиринтов («Вишневый сад», «Чайка», «Пьеса без названия», «Дядя Ваня» Чехова). Правда «жизни человеческого духа», исходный принцип метода Станиславского, реализовалась в измерениях жизни людей в исторической данности. Не случайно в процессе репетиций режиссер и актеры уезжали и некоторое время жили в той географической и социальной среде, где могло происходить действие готовящегося спектакля. А «Король Лир» отражает сразу много реальностей, и никакую из них не детализирует. Самое интересное как раз в сочетании современной психологической актерской школы (искусства реально жить на сцене) с репрезентацией мира, такой же абстрактной, как, например, «чистилище» Данте или «китайское королевство» Гоцци.

В новом спектакле Додина король Лир и самые близкие ему персонажи – Шут, Глостер, Эдгар, Кент – способом своего существования, свободным, талантливым и безумным, бросают вызов разумной организации мира, в любой стране и любой исторической реальности. «Вселенский балаган», как говорит шекспировский Лир о мире, и является местом действия спектакля Додина. По законам этого «вселенского балагана» и проходит свой неизбежный путь Лир. (Конечно, в некоторых предыдущих спектаклях, таких как «Повелитель мух» по повести Уильяма Голдинга или «Пьеса без названия» по незаконченной пьесе Чехова «Платонов», Додин отходил от пропорций реализма к изучению мифической общины людей и к стихии игры, но в шекспировском спектакле это делается в другом масштабе, позволяющем дальше отойти от анализа межличных отношений в сторону универсальной трагедии).

Режиссерская драматургия спектакля строится на противопоставлении неразумного, нестандартного, хулиганского, антисоциального, игрового существования умных и талантливых людей – разумной, стандартной, практичной жизни одинаковых посредственных обывателей. Лир решается в конце концов, когда пришла старость, бросить вызов организации миропорядка, и так начинается путь трагического героя. Талантливый необыкновенный Лир противостоит бездарному «нормальному» миропорядку.

Додин назначает на роль Лира одного из самых обаятельных актеров своей труппы, одного из своих лучших учеников, Петра Семака, который играл, еще будучи студентом, Дмитрия Карамазова (в «Братьях Карамазовых» Достоевского) в Малом драматическом театре, – парня, на которого опиралась перессорившаяся деревенская семья Михаила Прялина (в «Братьях и сестрах» Абрамова), Николая Ставрогина (в «Бесах» Достоевского), Астрова (в «Дяде Ване» Чехова), то есть актер прожил на сцене много жизней и характеров с драматическими нравственными исканиями. Семаку 46 лет, он не выглядит стариком, и он вносит в роль огромную лирическую энергию. Этот Лир не хочет оставаться скучным в серьезных обстоятельствах, он любит разыгрывать, эпатировать и провоцировать окружающих, он веселый, беспокойный, он легко раздражается, он теряет равновесие, выходит из себя, теряет самообладание. Такой нестандартный человек бывает скандалистом и истериком, его нетрудно спровоцировать на неадекватную реакцию, на неразумное поведение в ответ на унижение и непонимание. Он может вести себя иногда по-детски, глупо и жестоко. Но он всегда остается значительной личностью, он искренен, оригинален, умен, саркастичен. Сам его облик артистичен. Он – «от головы до ног король», как сам говорит в пьесе, и в роли Семака это несомненно в том смысле, что человеческий масштаб Лира – от Бога, в какие бы крайности он ни впадал и как бы безумно себя ни вел.

В противоположность Лиру его дочери, все три в похожих белых платьях, с хорошенькими умненькими личиками, с разумным и бесстрастным поведением, остающиеся в рамках практической логики и социальной «нормы» в любых обстоятельствах, что бы экстраординарное ни произошло, не могут понять его по существу, не могут, даже если хотят, оценить его неожиданную логику, страстные перемены его состояния, его иронию, его отчаяние, его игру. На роли дочерей Лира назначены студентки мастерской Льва Додина в Театральной академии, и их неопытность, неизвестность зрителю и несколько «школьный» способ игры создают дополнительный контраст игре актеров «с родословной». Корделия, по существу, тоже человек обыкновенного разума, и если она

чем-то отличается от Реганы и Гонерильи, то именно тем, что Лир любит ее более трепетно, более нервно, более болезненно, чем двух других, которых он тоже, впрочем, любит. Это опять же игра его чувств, своеобразие его личности, а не ее. Отношение дочерей к отцу такое, «как велит долг» у стандартных людей, и чувства их стандартные. В конце концов, они, люди обыкновенного разума, определяют порядок в мире, и здесь Додин находит природу трагического конфликта неординарного Лира с ординарным порядком, царящим на свете. Путь Лира – вызов здравому смыслу и любой обыкновенности.

Раздел королевства, надо думать, не первое чудачество Лира, не первый его эксперимент в познании мира с помощью внезапной перемены обстоятельств и законов игры. Лир азартно переглядывается с Шутом, испытующе смотрит в зал. Его дочерей, судя по их поведению в сцене «завязки», привычно раздражает то, что отец оригинальничает и вносит в размеренную жизнь интригу игры. Хорошенькие личики сестер становятся злыми, теперь они достаточно взрослые, чтобы перевести жизнь королевства в стандартное русло. Мы увидим в конце спектакля образ того ритуального существования, к которому они стремились, – танец, состоящий из механических, повторяющихся фигур, совершенно стилизованное многофигурное движение, в котором нет ничего живого и в котором каждой из них и, главное, их отцу Лиру отведена строго определенная, понятная роль, все красиво, холодно, жестко запрограммировано. Но Лир с самого начала – не тот человек, жизнь и мысль которого можно рассчитать и предсказать. Для него, дожившего до старости Гамлета, «весь мир – театр и люди в нем актеры». Его психологический эксперимент по выявлению истинных человеческих свойств в своем королевстве похож по стилю и по смыслу на гамлетовскую «Мышеловку»: театральное представление проявляет скрытую реальность.

Лир не одинок в своем вызове здравому смыслу. Его постоянный партнер – Шут, эта роль, на которую из другого театра специально приглашен один из лучших современных русских актеров – Алексей Девоиченко, по своему значению так усилена в спектакле, что Шута можно считать двойником трагического Лира, его комическим или эксцентрическим отражением. Сидя за фортепиано за пределами сцены, шут своими музыкальными импровизациями иронически комментирует происходящее, смеется, бросает Лиру реплики, оценивающие его игру с дочерьми. Шут – существо, находящееся, как ему и полагается, вне социальных приличий, он не просто саркастичен, он груб, нагл, полностью лишен иллюзий о существовании в мире добра. В то же время он, как и Лир, уникальная личность, и игра Шута всегда талантлива, она талант-

ливее разумного существования дочерей. Шут со стороны испытующе глядит на сцену, для него там идет спектакль с предсказуемым концом. Это отражение выявляет существо Лира: старый король тоже шут, по отношению к большинству людей стандартных, он «несерьезен» и своим кривлянием профанирует их «серьезную» реальность. Другое отражение Лира, как и предполагает пьеса, – Глостер, тоже странный, тоже сложный, неординарный, харизматичный, со своей нетривиальной жизненной историей (именно с его размышлений о путанице в жизни, которая связана с неравенством законного и незаконного сына, начинается спектакль). На роль Глостера назначен еще один любимый ученик и артист труппы Додина – Сергей Курышев, игравший ранее самых сложных психологических персонажей, например, Платонова в «Пьесе без названия» и Войничского в «Дяде Ване». В паре сыновей Глостера выявлено такое же, как в семье Лира, противопоставление разумной социальной «нормы» (изысканный притворщик и интриган, идеолог тирании Эдмунд – Владимир Селезнев, не ожидавший, куда его заведет рационально рассчитанная интрига) и «ненормальной» природной личности (наивный взрослый ребенок Эдгар – Данила Козловский). Режиссер обнажает Эдгара физически и душевно, лишает его рассудка, кидает в земную грязь, показывает в нем человека-зверя, в котором очень мало приобретенного разума, он иногда кажется умственно отсталым, блаженным и двигается как лесное или горное существо.

Талантливые безумцы быстро становятся в спектакле отверженными. У Лира человеческой оригинальности сопутствует почти детская наивность, для него совершенно неожиданной, вызывающей отчаяние, шок, рыдания, оказывается черствость старших дочерей. Его живое, хотя сумбурное, сознание расширяется об их хладнокровный и механический рассудок. Оставаясь вообще вне социальной системы, талантливые чудачки устраивают свой бунт. В сцене бури не действуют никакие нормы цивилизации. Лир, Шут, Глостер, Эдгар, Кент, обнажившись, устраивают дионисийскую игру, это своеобразный ритуал освобождения от мертвящей формализованной «культуры» и приобщение к непознаваемой природе, отказ от рассудка в пользу метафизического существования и – таким способом – познание жизни в ее тайной основе. И у Лира, теперь изможденного, как будто опустившегося старика, впрочем, не отказавшегося от игры и иронии в каждую минуту своего существования, и у смешного чудачка Глостера очевидно трагическое сознание. Тут вступает в права безумие, и оно сравнимо с безумием провидцев в античной трагедии. Именно здесь Лев Додин выходит за те границы, которые он раньше в своем – реалистическом – театре не переходил. Игра безумцев

преодолевают законы земной жизни, на сцене вместо конкретного «здесь, сейчас» появляется нематериалистическое «там, всегда».

Когда я говорю, что Додин раньше этой границы не переходил, нужно уточнение. Он к ней подходил. Это проблескивало (моментами) в фольклорной общинно-игровой стихии «Братьев и сестер», потом (моментами) в коллективном бессознательном тинейджерской тусовки в «Повелителе мух», потом (моментами) в тотальном игровом начале «Клаустрофобии», потом в карнавальности «Пьесы без названия», когда чеховские темы катастрофы передавались чисто театральными средствами помимо сюжетной межчеловеческой истории, и в «Чайке», где ближе к концу всех персонажей объединяло неосознанное состояние бесконечности страдания... В «Короле Лире» движение к метафизике заложено изначально. Ясно, что об этом сразу режиссер договорился со сценографом Давидом Боровским, создавшим оформление, в котором нет ни одного знака жизненной реальности – чисто шекспировское пустое пространство, конструктивистский скелет из настоящих деревянных досок, сколоченных крестом, в светло-темном (почти бело-черном) примитивистском цветовом контрасте, с краев – деревянные кулисы, подчеркивающие изначально театральность происходящего на помосте.

В условное пространство и в абстрактную структуру шекспировской трагедии вошли актеры, наученные, как всегда думают, в первую очередь, реальной жизни на сцене в пропорциях человеческих характеров, создающие образы из материала собственного душевного опыта. «Король Лир» проявил, однако, возможности современной петербургской актерской школы (созданной педагогами Кацманом, Додиним и Фильштинским), о которых раньше мало думали. Этюдная и импровизационная практика, глубокое включение в творчество психофизиологии актера, подход к роли через свободные вариации текста и сюжета, развитие максимально освобожденной фантазии – эти и многие другие принципы актерского воспитания позволили Петру Семаку (Лир), Алексею Девогиченко (Шут), Сергею Курышеву (Глостер) показать, как остается реальной их жизнь на сцене, когда могут быть устранены конкретные обстоятельства и актер оказывается в стихии философской игры. Открылась новая перспектива движения труппы Льва Додина. Кстати, первая шекспировская постановка Додина сейчас, летом 2006 года, когда я пишу эту статью, еще не кажется полностью готовой, например, во второй половине есть непроработанные места, и сам режиссер это понимает (и откладывает телевизионную съемку спектакля на то время, когда спектакль еще изменится). Постановка «Короля Лира» оказалась для Додина не подведением итогов старого мастера, а экспериментом и проверкой новых возможностей его театра.

* * *

Отражение живой реальности занимает все большее место в культуре. Мы привыкли видеть по телевизору вместо фильма наскоро смонтированную жизнь в «реалити-шоу», в инсценированных и настоящих судебных заседаниях, в семейных скандалах (разнообразные варианты американского **Jeff Springer Show**). **Зрители приучаются к иной степени «настоящего».** Театр, предназначенный по своей природе различать реальность и игру, актера и роль, иногда хочет забыть об этом, хочет поэкспериментировать на самой границе своих владений. Он отказывается воспринимать любой текст, включая классический, как иную реальность, чем окружающая жизнь. Он обращается к зрителю, которому не важно, то ли написали Софокл и Шекспир, что ему сейчас показывают. Переписывая, деконструируя тексты, написанные сто, шестьсот и тысячу лет назад, театр испытывает в них категории «истины» и «правды». И тут возможности классики оказываются бесконечными. Шекспир с Софоклом не проигрывают никаким кускам аутентичной реальности, вмонтированным в течение спектакля, они провоцируют рождение настоящей жизни на сцене.

В. А. Киселёва
Кемерово

ПРЕДМЕТНЫЙ МИР СПЕКТАКЛЯ

Поиск образности спектакля является для режиссера целью, которую он преследует, создавая художественную ткань сценического произведения. Постановщик стремится как можно точнее, тоньше и ярче воплотить в сценическом пространстве возникающий в его творческом сознании образ. Образность, как известно, является существенной стороной произведения искусства. Режиссер и занимается всякий раз поиском образной системы, необходимой для конкретного спектакля.

Нас интересует функционирование визуальной стороны этих образов, а именно, оптимизация существования в поле сценического пространства предметно-вещественных элементов сценографии. Следует заметить, что все сценографические элементы, находящиеся в сценическом пространстве, зритель воспринимает не только как застывшую картину, готовый и единственно возможный продукт творчества, но обязательно и как процесс, протекающий в определенных художественных координатах. Именно процесс как качественное изменение предметного мира спектакля, как непрерывная множественность вариантов создания сценического пространства, представленного «здесь и сейчас», является предметом нашего рассмотрения.

Сценическое пространство спектакля является одной из центральных категорий в театроведении. Внимание к сценическому пространству, как одному из компонентов театральной формы, акцентировалось на рубеже XIX–XX веков, на что указывает Т. И. Бачелис: «В сущности, само понятие сценического пространства, как одной из структурных основ спектакля, возникло в процессе эстетической революции, начатой натуралистами в прозе и на театре» [1, с. 148]. По мнению автора, именно натуралистическое направление явилось прародителем режиссуры: «Режиссура возникла, когда родилась потребность в конкретности, в частностях. Возникла идея каждый спектакль решать особо. Пусть по той же пьесе и в том же театральном помещении. Создавать неповторимое место действия...» [2, с. 111].

Употребление термина «сценография» характерно для театра XX века – режиссерского театра. Именно потребность режиссера образно оформить сценическое пространство спектакля вызвала развитие сценографии сначала как «пишу сценой», которой вполне мог заниматься и сам режиссер. Затем сценография вышла из автономного ведения режиссера, превратившись в самостоятельную профессию в театре. Параллельно сценография стала формироваться и как наука «о художественно-технических средствах в создании пространственной образности» [3, с. 7]. В настоящее время сценография, по мнению искусствоведа В. М. Шеполова, представляется всей совокупностью пространственного решения спектакля, определяющей визуальную значимость театрального образа [См.: 3, с. 8]. Сценография включает в себя архитектурную организацию театра, материально-техническое обеспечение сцены, предметно-вещественный мир спектакля, свет, а также «пластические возможности актерского состава: актер есть модуль сценического пространства» [3, с. 16].

Пространство произведения искусства – художественное пространство. Представления о способах организации художественного пространства по отношению к реальной действительности основываются на двух принципах. В первом случае под художественным пространством понимается «вторичное», *отображающее* реальность пространство [См.: 4]. Во втором случае исследователи художественного пространства говорят о *преобразующей* активности по отношению к материалу. М. Меженинов, приверженец последнего взгляда на художественное пространство, указывает на то, что «преображение материала в эстетическом пространстве носит принципиально дуалистический характер: с одной стороны, мы продолжаем видеть материал во всей его конкретности, а с другой – некоторую метаморфозу, которая может обнаружить себя только лишь в контексте данного художественного произведения. Это двойное виде-

ние нерасторжимо. Любое нарушение этого двуединства, безразлично в пользу какой из двух составляющих, одинаково пагубно при контакте с произведением искусства» [5, с. 161]. Специфическая особенность, которую выделяет М. Меженинов, наводит нас на необходимость осмысления дуалистического начала в сценическом пространстве спектакля.

Сценическое пространство, по нашему мнению, выражено в спектакле специфической формой и содержанием. Под *пространственной формой* мы понимаем воспринимаемые зрителем размеры, границы и объемы, совокупность приемов и изобразительных средств, находящихся в пределах сценической площадки спектакля. Другими словами, все, что касается сценографии, архитектуры и техники сцены, мы относим к пространственной форме. *Пространственное содержание* – это смысловая наполненность рассматриваемой формы, возникающая в процессе качественного изменения драматической структуры спектакля, его функционирования. Необходимость определения данных категорий кажется автору немаловажным условием для рассмотрения предметно-вещественного мира спектакля.

Появление на сцене предмета не может быть случайным. Предметно-вещественный мир спектакля продуцируется коллективом постановщиков: сценографом, режиссером, костюмером и т. д. Предметно-вещественный мир предваряется литературной тканью постановки, живописи, киноискусства, музыки, научных справочных данных и т. п.

Каждый из со-творцов будущего спектакля обращается к литературному материалу, в котором обнаруживает образы материальной среды. Проникновение в него и будет необходимым основанием для моделирования сценического пространства. Так же изучая эпоху, стиль, страну, поведение людей, обычаи и т. д., создатели спектакля сознательно или интуитивно отбирают те элементы, которые выражают мир этой истории и дух героев. Не важно, в какой последовательности происходит «замысливание», моделирование будущего спектакля – либо литературный материал толкает к созданию того или иного предметно-вещественного мира, либо предощущение предметно-вещественного мира приводит режиссера к поиску пьесы, – механизм функционирования предмета в создании сценической «плоти» очевиден.

В этом плане специфичен процесс взаимоотношений режиссера и художника будущего спектакля. Сценография спектакля как явленный результат работы художника – в идеале – является частью целого мира, который помещен в сценическое пространство спектакля. Таким видится мир авторам постановки. Именно эту часть он являет зрителю. Именно она кажется ему наиболее характерной, точной, выражающей образную

суть того или иного континуума. Режиссер и художник – соавторы этой картины мира. Создавая, конструируя целостную модель спектакля посредством сценографии, они творят саму внутреннюю жизнь его, определяя законы, по которым герои будут в нем существовать. Поэтому сценография формирует драматическую структуру спектакля. Образная модель мира, создаваемая сценографом, воплощена в конкретном сценическом пространстве, так как художник переводит драматический текст в текст визуально-пластический. Причем не иллюстрирует литературную основу (хотя и такое возможно), а творит «метафорическое пространство», внутри которого «создается образно-подвижная среда, адекватная внутреннему строю литературного произведения» [6, с. 9].

К примеру, обратимся к спектаклю Валерия Фокина «Двойник» по одноименному произведению Федора Достоевского, премьера которого состоялась 25 февраля 2005 года. Здесь в ткань спектакля вплетены художественные отношения Достоевского и Петербурга. Явно это прослеживается в сценографии и костюмах Александра Боровского. Он проникает в атмосферу туманного, холодного, призрачного Петербурга, с одной стороны, элитного, богемного, а с другой – грандиозного, могучего, глубокого и монументального. Это мы видим через модификацию сцены-коробки. Она сокращена в глубину и вытянута в высоту за счет установки, обрамленной потертыми зеркалами желтоватого цвета. Установка передает фундаментальность и мощь Петербурга. Основа установки – зеркальная стена, по линии золотого сечения которой находится помост, загражденный от зрителя полуметровыми перилами. В течение спектакля из зеркальной стены по бокам по очереди выдвигаются лестницы, которые с двух сторон таинственно и призрачно обрамляют эту стену. Режиссер уловил необходимый для спектакля смысл в литературном произведении, в частности, двойственность. Вместе со сценографом они передали удивительное ощущение «двойственности» во всем: зеркальная установка еще до начала спектакля отражает зрительный зал, во время всего спектакля персонажи приближаются к установке, отражаются в ней и пр. Художественный образ «двойственности» визуально выражен в зеркальности. Этот спектакль примечателен целеустремленностью, с какой предметный мир спектакля раскрывает идею режиссера. Получается, что зритель посредством сценографии совершает для себя открытие: зеркальное отображение зала, героев, внезапное появление из зеркальной стены лестниц и т. д. На протяжении всего действия постепенно перед зрителем отворяется мир спектакля.

С одной стороны, этот пример показателен, подтверждает наши размышления, с другой – не является рецептом для нахождения своеобраз-

ного предметно-вещественного мира спектакля. Потому что не всегда мы можем, прочитав литературный материал, вдруг придумать образ, найти ему визуальный сценический эквивалент. Так было бы слишком просто. Чтобы создать ощущение такой простоты, необходимо соблюсти тысячу условий формирования образа спектакля.

Многозначность содержит в себе порой множество полярных смыслов. Это приводит к попыткам вместить их в пространство спектакля, насытить, а иногда и перенасытить предметно-вещественный мир. Минимализм или излишняя опредмеченность не являются показателем качества спектакля, они могут выступать лишь определенной тенденцией. Марк Розовский в Московском Художественном театре поставил в 1983 году спектакль «Амадей» по пьесе Петера Шаффера. Этот спектакль вызвал множество споров по поводу «буйства вещей на сценических подмостках» [7, с. 125]. М. Розовский так пояснил специфику решения этого спектакля: «Именно “перебор”, **который так раздражает кого-то в «Амадее»**, был мне необходим в образной структуре спектакля. Конечно, я понимал, что это непривычное глазу сегодняшнего зала барокко-рококо своей вычурной предметностью может надоест современному зрителю, поэтому совсем не случайно организовал своеобразные ритмические изоперебои в процессе зрелища. Сцена на втором плане оказывалась совершенно голой, лишенной света. Создавалась этакая предадовая атмосфера. Из глубины, из небытия, из черного провала возникал первый выход-выезд Сальери (ведь весь спектакль решен как «театр Сальери»). Туда же в финале утаскивали труп Моцарта. Там же пропадал в агонии своей славы его убийца. Так были созданы две взаимодействующие сферы, контрастные друг другу, – передний бытовой план и адская пропасть. А она, в свою очередь, соединялась с поэзией то падающей, то взлетающей шторы – с системой изысканных занавесей, отделявших первый план от второго. Бытовой же передний план состоял из интерьера, где клавишин, вазы с цветами, кресла и столики переставлялись лакеями исходя из потребностей мизансцен» [7, с. 125]. Этот пример говорит о том, что очень важно режиссеру донести созданную им «образную структуру» до зрителя так, чтобы она была воспринята им, а следовательно, и понята.

Все детали, находящиеся в теле спектакля, важны, жизненно необходимы и функциональны. Напрашивается сравнение строения и функционирования спектакля с организмом человека. Больной зуб, ухо, к примеру, перестают нормально функционировать – человек не способен есть, как обычно, слышать, говорить. Отсюда замедляются все мыслительные процессы. Спектакль также перестает быть единым живым организмом, если какой-либо элемент не функционирует в его теле.

Предметно-вещественный мир спектакля многообразен и многозначен. Театральная версия спектакля Георга Васильева «А-ка-кий» по повести Николая Гоголя «Шинель» – ярчайшее тому свидетельство. Вещи по сути своей являются здесь не только материалом для формального пользования, но также и носителем смысла. Акакий Сергея Бызгу тонкий, чуткий, оголенный. Филигранность пластического образа, внутренняя сила и цельность актера ткнут мифическое полотно, самобытную ткань спектакля. Кольцевая композиция спектакля подчеркивается предметно-вещественным бытием. Спектакль начинается с предсмертной горячки Акакия. Вокруг него человеческий хор, бурно обсуждающий его настоящее болезненное положение, предстоящие похороны его. И вдруг лежащего на стуле нарекают Акакием. Предсмертная горячка сменяется рождением. Стул с длинной спинкой мгновение назад был предсмертным ложем, а сейчас же становится колыбелью младенца. В длинной белой рубашке он является в мир, и тут его облачают в одежду нового света: на него надевают холстяной мундирчик, башмачки и нежно вручают перышко. Г. Васильев не вносит в сценическое полотно большое количество вещей, наоборот, сводит их количество к минимуму. Весь предметно-вещественный мир вдруг появляется и тут же исчезает в черной бездонной коробке сцены. «Черное пространство населяют люди в белом: мундиры из холста с вставками в сеточку, цилиндры и шарфы, даже пресловутый «капот» Акакия Акакиевича с изящными декоративными заплатками – все белое, все пошито из «мифологической русской хламиды», вот разве что сзади на мундирчике Башмачкина зеленовато-сиреневые разводы» [8, с. 42–43]. Режиссер очищает, освобождает пространство спектакля, сосредоточивая наше внимание на звучании отдельных вещей в жизни героев. Из inferнальной дыры, наполненной дымом, возникает огромная новая шинель, которая затем «поглотит» Акакия. И тогда Башмачкин что же – «кроткий смиренный герой, бегущий мирской суеты, всецело и с любовью отдающийся служению, искушаемый дьяволом»? [8, с. 42–43]. Нет, все же метафора режиссера не столь однозначна. Возможно, метафора о том, что вещи выражают суть человеческую, и тогда новая шинель Акакия – это низведение во искушение. Однако не лишено оснований то, что человек приходит в мир и уходит из него «нагой», а вот богатство души вечно. Множественность вариантов не может и не должна прерываться. Взгляд зрителя каждый раз будет по-новому воспринимать и интерпретировать для себя то или иное явление художественного образа. В этом и заключается магия театрального искусства.

Предметно-вещественные элементы сценографии могут рассказать зрителю о социальном статусе действующего лица, о его пристрастиях,

случившихся событиях и т. д. «Человек как существо социальное не только *пользуется* вещами, их пространственными и временными отношениями, но их *понимает* и их *осмысляет*. Они для него не только *вещи*, но и *знаки*, которые являются необходимым условием его общения с другими людьми. Всякое культурное единство, всякая социальная система является всегда в то же время системой знаков, ибо всякая вещь, начиная от собственного тела человека, его движений и звучаний и кончая любимым отрезком мира, может быть принципиально вещью социальной, вещью выразительной, т. е. не только вещью, но и знаком, носителем смысла. Причем вещь не только понимается как носительница своего смысла, но может явиться средством сообщения и передачи другого смысла» [9, с. 31]. В пространстве спектакля пользование вещью предполагает знание ее истории, понимание и осмысление, тогда вещественно-предметный мир оживает и становится выразительным, красноречивым и понятным зрителю.

Сопряжение с действием тех или иных вещей в постановке не ограничивается присутствием образов материальной среды. Представленные в сценическом пространстве, они так или иначе являются участниками действия. К примеру, знаменитая «немая сцена» в «Ревизоре» Н. Гоголя в постановке Всеволода Мейерхольда, где режиссер заменяет актеров на кукол, максимально схожих с персонажами. В «Гамлете» Юрия Любимова мы можем увидеть, как актер взаимодействует с предметом. Здесь режиссер персонифицирует движущийся задник, который в контексте спектакля участвует в действии как рок, судьба. В сценах во дворце гигантский вязаный задник превращается в паучи кружева, в которых висают пауки – Клавдий и Полоний, путаясь в которых гибнет Офелия.

Непосредственное участие в действии спектакля указывает на то, что вещь (кукла), находящаяся в сценическом пространстве, является одним из действующих лиц спектакля и зритель относится к нему как к реальному лицу. В «Короле-олене» Карло Гоцци традиционный для комедии дель'арте помост явлен режиссером Геннадием Тростянецким в сценическом пространстве спектакля. Он проходит вдоль первого плана сцены. На нем, словно кинолента, плавно протекает действие, и сцена сменяет сцену. Величественная огромная белая маска находится за помостом. Она следит за происходящим действием – своего рода незримый и сторонний наблюдатель, выражающий, однако, свое отношение к происходящему. Когда царствует великодушный, открытый, честный Леонардо, маска помогает и поддерживает его. Режиссер создает из нее действующего персонажа, который изобличает ложь. Когда же трон занимает злой и завистливый Тарталья, режиссер «перелицовывает» маску. Она пере-

двигается по заднему плану сцены в угол и поворачивается к зрителю черной стороной. Монументальная маска окрашивает события спектакля в цвета, четко разграничивающие добро и зло. Что свойственно итальянской комедии дель'арте. Образ масочности пропитывает и персонажей. Белая маска вылепливает лишь черты лица, его объем, рельеф, очищая от реальной человеческой мимики и красок. В пьесе душа путешествует из одного тела в другое, форма обретает новое содержание. К примеру, Душа Тартальи, переселившись в тело Леонардо, мгновенно разрушает его форму. Новое тело впитывает все характеристики души. Поэтому за этой таинственностью, скрытостью маски высвечивается подлинное отношение персонажей к жизни, к людям. Масочность тела и подлинность души – вот принцип, по которому раскрываются характеры в спектакле. Режиссер внутри этого каскада путешествий акцентирует наше внимание на том, что великолепно вылепленная форма может скрыть какие-то недостатки, но не истинную суть человека. Поэтому, когда в финальных сценах актеры снимают маски и, казалось бы, показывают истинное лицо, зритель задумывается: а не маска ли это?

Функционирование предметно-вещественного мира не всегда проходит по принципу непосредственного участия в действии. Большое количество предметов и вещей находится в сценическом пространстве спектакля и участвует в действии опосредованно. Функционирование его происходит через актера и его игру. Данный вид связи является наиболее распространенным в драматическом театре. Так или иначе, но он присутствует в каждом спектакле. Как правило, актер, выполняя какое-либо физическое действие с этой вещью, воздействует на своего партнера. Посредством физического контакта с вещью он может передавать настроение персонажа, ритм жизни, являться предметом борьбы и т. д. К примеру, «Чужой ребенок» Василия Шкваркина в постановке Ирины Латынниковой. Парни играют во дворе в футбол – конкретное физическое действие. Точнее будет сказать, создают иллюзию игры. Так как футбольный мяч в этой игре лежит неподвижно. Режиссер лишает его привычной функции. Несмотря на статичное существование предмета (мяча), он функционирует в сценическом пространстве спектакля. Здесь характерно использование предмета посредством припоминания, в указанном примере это игра в футбол. Самого предмета либо же действия, совершаемого над ним, в данный момент может не быть, но информация о нем поступает к зрителю.

Опосредованное существование предметно-вещественных элементов сценографии мы можем наблюдать у Льва Стукалова в постановке «Женщина в песках» по роману Кобо Абэ. Спектакль создан в эстетике

«бедного театра». Сценография Александра Орлова действенна и функциональна, а самое главное, что она близка актерам. Сценограф уловил ритм жизни именно этого актерского ансамбля и подчеркнул его индивидуальность. Коробка сцены черная и оголенная. Вся техника сцены, созданная с целью незримо поддерживать спектакль, видна зрителю. Однако сразу же, после первой минуты действия, отсутствие удобной и привычной для зрителя одежды сцены явилось своего рода открытием замкнутого пространства спектакля. Оно создает атмосферу сакральности будущего спектакля. Стены пропитаны звуками музыкальных инструментов, пения и речи. Созданное техническими средствами эхо поэтизирует все пространство спектакля, создавая исключительное, неповторимое его звучание и расширяя границы сценической площадки. Резонирование человеческих звуков, музыки в пространстве спектакля оживляет коробку сцены. Режиссер тем самым создает опосредованное участие в действии и сценической коробки. В спектакле преобладает фактура крафт-бумаги, из которой делают коробки, и жесткой бумаги песочного цвета. Фактура помогает создать ощущение песка, цвета жизни, среды обитания, грубости и жесткости тела и т. д. Сначала актеры сидели на картоне, как на ковриках (размер каждого около квадратного метра), затем поднималась верхняя часть так называемого коврика и появлялась еще одна идентичная половина. Создавалось ощущение раскрытой книги, двусторчатого устройства, которое в процессе действия функционировало. Актеры опосредованно использовали этот элемент сценографии в своем действии: песчаная стена ямы, стол, одеяло и т. д. Актерский хор был незрим для главных героев, но существовал как живое целое, как некий организм, являющий зрителю все внутреннее и незримое, происходившее в жизни героев.

Одной из функциональных основ спектакля может стать композиционный прием, названный Н. М. Тарабукиным «пространственно-временным совмещением». Этот метод организации различных пространств в едином сценическом полотне позволяет режиссеру при помощи выразительных средств разнопространственность представить совмещенной в одной композиции. «В силу этого приема зритель или читатель видит два-три события одновременно, поданными как бы путем «наплыва», – события, которые в реальной жизни совершаются во временной последовательности и в разных пространственных планах и не могут быть восприняты совместно» [10, с. 76–77]. В этом случае функционирование элементов сценографии происходит при помощи абстрагирования от реальных свойств предметов. Работая на «Идиотом» Ф. Достоевского, Георгий Товстоногов описывает поиск решения одной из сцен: «Важно

было показать, как Мышкин в течение многих часов бродит по улицам и мостам большого города, снова и снова возвращаясь к своим взбудораженным мыслям и предчувствиям. И технологическое решение нашлось, оказавшись до крайности простым... Вот Мышкин начинает монолог, меняется освещение, луч прожектора освещает только одно лицо, и... наш герой неожиданно для себя самого (именно это обстоятельство подчеркивает автор) обнаруживает, что он очутился в темном подъезде гостиницы «Весы», где его ждет роковая встреча с Рогожиным. В этом простом и, казалось бы, элементарном решении нас больше всего удовлетворяло совпадение логики сцены с логикой романа, потому что в этом совпадении с логикой автора и заключены цель и смысл режиссерского искусства» [11, с. 62]. Сужение поля сценического действия в данном спектакле необходимо режиссеру для создания пространственной протяженности. В этом типе связи режиссер как бы делает незримой на некоторое время часть предметно-вещественного мира, сужая пространственные границы спектакля. Постановщик выделяет то пространство, которое необходимо для игры актера. Продолжая свое рассуждение, Г. Товстоногов указывает на немаловажную роль не только светового оформления, но и динамики предметно-вещественных элементов сценографии. Она являлась для него связующей нитью, «которая образовалась между всеми картинами, построенными на непрерывном движении всех персонажей в пределах неподвижной сценической коробки, трех движущихся занавесок и дверей, каждый раз указывающих место действия и создающих ощущение длинных коридоров и лестниц. Этот прием, который, кстати, пришел не сразу, стал принципом построения спектакля, когда мы, как бы следуя за Мышкиным, переходим от картины в интермедию, а от интермедии вновь к следующей сцене» [11, с. 62–63].

Режиссер создает неповторимое целостное полотно. Сопряженность всех выше указанных типов связи очевидна. Нельзя сказать, что спектакль может состоять лишь из одного типа связи. Богатство режиссерского языка заключается не в том, чтобы отобразить реально существующее пространство, а в том, чтобы преобразить предметно-вещественный мир спектакля, создать неповторимую образную картину.

Умение говорить метафорами – это своеобразный уровень освоения театрального языка, это уровень, безусловно, образного осмысления явлений жизни, действительности. Предметно-вещественная метафора – использование предметно-вещественных элементов сценографии в переносном смысле на основе аналогии, сравнения. «Метафора – это когда происходящему на сцене сопутствует второй смысл. Этот второй смысл раскрывается вопреки живой правде актерского существования.

Он апеллирует к рациональному началу в психике зрителя, к логической сфере его восприятия. Одним словом, этот второй смысл не чувственно входит в сознание зрителя, а как бы разгадывается, расшифровывается последним» [11, с. 28]. При помощи метафоры режиссер иносказательно наделяет определенным смыслом то или иное сценическое явление или событие. Искусство режиссера в высшем своем проявлении – это искусство создавать сценическую метафору. В настоящее время режиссеры в театральных постановках все больше и больше обращаются к предметно-визуальной метафоре. К примеру, в спектакле «Наливные яблоки» (по пьесе «Правда хорошо, а счастье лучше» Александра Островского) Евгений Ланцов в финальной сцене поднимает вверх стулья, скамейку, стол. Причем предметно-вещественные элементы не исчезают со сцены, а остаются висеть в воздухе. При этом действующие лица спектакля остаются в практически чистом пространстве сцены. Конфликт в спектакле строится на противостоянии угодливо восхваляющих, но крадущих льстецов и карьеристов и чрезмерно непосредственных и бедных правдолюбцев. Обнажая, оголяя все существо персонажей в финальной сцене, он снимает принятые условности. Автор спектакля ставит в неловкое положение своих отрицательных героев, лишая их социального статуса, возможности спрятаться, скрыться. И зритель понимает режиссера, который посылает в зал своеобразную реплику.

Широко использует предметно-визуальную метафору И. Латынникова в своих спектаклях. Одной из сценографических тенденций этого режиссера является создание *сценографического зенита*, который выражает философскую суть постановки, ее главную мысль. Режиссер сосредоточивает зрительское внимание на одном из сценографических элементов, через него и сквозь него проходит вся история. Режиссер через его посредство создает художественный образ спектакля. В спектакле «Наш городок» по пьесе Торнтон Уайлдера в сценографическом зените находятся маленькие белые картонные домики. В предрассветной мгле в хаотичном порядке возникают очертания людей. Этот неупорядоченный хор, однако, существует в едином ритме. Они медленно покачиваются из стороны в сторону, словно баюкают свою мечту. Каждая музыкальная фраза дает жизненный импульс актерам, в результате чего они раскрывают перед зрителем на ладонях маленькие картонные домики – свое представление об уюте, счастье. Жилье дома, вокзал, ратуша, часовня, почта, бакалейная лавка, аптека – все это крошечные картонные белые модели зданий. Они открывают перед зрителем совсем иную плоскость, плоскость бытия, а не быта. Режиссер этим приемом дает жанровую метафору, которая создаст в дальнейшем атмосферу философской притчи в спектакле.

Существование в пространственном теле спектакля различных видов связей должно быть насыщено еще и драматическим содержанием, которое вносит в него режиссер и актер.

Режиссеру необходимо уловить и вскрыть выразительность и пластику того или иного предмета. Когда на рубеже XIX–XX вв. режиссер встал во главе процесса создания спектакля и оказался полноценным его автором, появилась возможность моделировать, строить свой спектакль. Предметный мир спектакля стал вмещать в себя большое количество деталей, мощных по своей выразительной силе. Это пластика предмета, форма, объем, границы, фактура, цвет. Это и координация предметно-вещественных элементов в системе пространственных отношений. И распределение смысловой нагрузки, и функциональная опора для актера.

Предмет в сценическом пространстве спектакля для режиссера – средство выражения мысли наглядно. Питер Брук в книге «Пустое пространство» пишет, что в спектакле «на первом плане взаимоотношения: актер – (вещь) – аудитория. На репетиции: актер – (вещь) – режиссер. На самой ранней стадии: режиссер (вещь) – художник» [12, с. 162]. И действительно, на всем пути создания спектакля, от замысла до его воплощения, предметно-вещественная единица существует на всех стадиях этого процесса. Режиссер определяет место, назначение и смысл ее в спектакле.

Так же, как и актер (хотя, может, это грубое сравнение), предмет в пространстве имеет свою силу. К примеру, очень часто режиссеры используют такой предмет мебели, как стол. Его в отдельных случаях ставят в центре сценической площадки. Предмет, находящийся по центру, является, с одной стороны, устойчивым и энергетически сильным, с другой, статичным и находящимся в покое. Ощущение центра всегда присутствует в человеческом восприятии. Зритель, таким образом, постоянно держит в поле зрения этот предмет, и, если он не является геометрической осью и центром постановки, тогда это даже способно помешать зрителю воспринимать действие спектакля. Смещение предмета от центра придает ему определенное напряжение, динамику, направление.

Таким же образом мы можем воздействовать на динамику предмета, на его функциональную основу и за счет ракурса, формы и перспективы и т. д. Каждый раз режиссер и сценограф должны изобретать, совершать открытие, вскрывать динамическую и функциональную основу предметно-вещественных элементов сценографии. Однако, как отмечает Р. Арнхейм, «ни одно изображение объекта не будет правильным с художественной и визуальной точки зрения до тех пор, пока наши глаза не смогут непо-

средственно истолковывать это изображение как некоторое отклонение от основного зрительного представления об объекте» [13, с. 104]. Следует то открытие, которое нашел режиссер в предмете, преподнести и прежде всего довести до сознания зрителя.

П. Брук говорил о театре как о некоем художественном мире, где невидимое должно стать видимым. Особую роль в этом он отдает ритму, считая его невидимым, но, облакаясь в определенную форму, он становится ощутимым, видимым. Отсюда возникает его понимание природы различных элементов спектакля: «Музыка – это язык незримого, посредством которого «ничто» внезапно обретает форму: ее нельзя увидеть, но зато можно ощутить. Декламация – не музыка, и все-таки это нечто, отличающееся от обыкновенной речи» [12, с. 187]. Предметный мир спектакля же, наоборот, визуально определен, и режиссеру необходимо вскрыть невидимое в нем, но вскрыть посредством актера.

Освоение предметного мира спектакля – неотъемлемая задача современного режиссера. Современный спектакль – сложный организм, внутри которого протекают различные процессы. Как и любой другой организм, он уникален и неповторим, однако у каждого спектакля есть сердце – это актер, тело – сценическое пространство и т. д. Мыслью, переживанием актера оживляется тело спектакля. Наличие в нем определенного набора предметно-вещественных элементов обусловлено различными факторами: литературным материалом, концепцией автора постановки, творческим представлением художника – сценографа, стилем, эпохой, архитектурой, техникой сцены и т. д. Нахождение в сценическом пространстве тех или иных вещей, предметов требует какого-либо вида участия в спектакле, иначе, как уникальна ни была бы вещь по своей природе, она является ненужной. Она должна быть связана с действием, и режиссеру необходимо это учитывать. Актер же, являясь основным элементом, дающим жизнь спектаклю, наполняет, направляет и формирует процесс его развития.

Литература

1. Бачелис Т. И. Эволюция сценического пространства: От Антуана до Крэга // Западное искусство. XX век. – М.: Наука, 1978.
2. Бачелис Т. И. Пространственное мышление в театре XX века // На грани тысячелетий: Мир и человек в искусстве XX века. – М.: Наука, 1994.
3. Шеповалов В. М. Сценография в художественной целостности спектакля: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / ЛГИТМИК. – Л., 1986.
4. Селиванов В. В. Пространство и время как средства выражения и формы мышления в искусстве // Пространство и время в искусстве: межвуз. сб.

- науч. тр. – Л.: ЛГИТМиК, 1988; Панкевич Г. И. Пространственно-временные отношения в искусстве // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. – М.: Наука, 1983.
5. Меженинов М. О художественном пространстве и немного о хронотопе // Теория театра: сб. ст. – М.: Международное агентство «А. Д. & Т.», 2000.
 6. Савицкая О. Н. Композиция сценического пространства в спектаклях 70–80-х годов: автореф. дис... канд. искусствоведения / Мин. культ. РСФСР. ЛГИТМиК. – Л., 1987.
 7. Климов В. Место сценографии в режиссерской концепции. Беседа с М. Розовским // Художник и зрелище. – М.: Советский художник, 1990.
 8. Миненко Е. Гоголь-моголь?.. // Петербургский театралный журнал. – 2005. – № 1 [39].
 9. Габричевский А. Г. Морфология искусства – М.: Аграф, 2002.
 10. Тарабукин Н. М. О Вс. Э. Мейерхольде. – М.: ОГИ, 1998.
 11. Товстоногов Г. А. Круг мыслей (статьи, режиссерские комментарии, записи репетиций). – М.: Искусство, 1972.
 12. Питер Брук. Пустое пространство. – М.: Прогресс, 1976.
 13. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974.

А. Я. Ставиский
Санкт-Петербург

ЕЩЕ НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ВООБРАЖАЕМОМ ПРЕДМЕТЕ

Сценическое пространство – это пространство иной, несуществующей, иллюзорной реальности, пространство вымысла. И одной из самых насущных задач с самого начала обучения становится задача освоения воображаемых пространственных взаимосвязей между объектами, осознания сценической площадки как некоего универсума, населенного зрительными образами. Только способность самого актера «погружаться в вымысел» обеспечивает ему власть над зрительским восприятием. Поднял актер воротник плаща, втянул голову в плечи, засунул руки поглубже в карманы, посмотрел из-под бровей, как будто выглянул из-под козырька, поежился – зябко, промозгло, неуютно, окружающий мир пропитан сырым осенним ненастьем, в душе рождается чувство неприкаянности и сиротства. Или подставил руку под воображаемую сосульку – апрельская капель, весна, свежесть, все говорит о радости пробуждения жизни, меняется дыхание, каждый вдох обещает новое, впереди – хорошее будущее, на лице сама собой появляется улыбка.

Сенсорные представления об окружающей действительности приобретают в восприятии смысл и качество структурных составляющих той или иной событийной модели. Вне структурности, какой бы она

ни была – психологической или игровой, образной или понятийной, на уровне метафоры или аллегорических символов, – произведение искусства невозможно. Да и само слово «произведение» (то, что «произведено», «производное», где *водить*, *ведать* и *видеть* смыслово едины) означает некий вывод из определенной *системы взглядов*.

Так вот, прежде чем работать с объектом, этот объект должен быть создан, вернее, *воссоздан* в воображении на основе личного эмоционального опыта. Он должен быть «увиден» как образ, если это случается – возникает «верный актерский взгляд», актер «вцепляется в объект», «попадает» в него, как музыкант или певец точно попадает в ноту. Здесь уместно вспомнить слова М. Чехова о том, что *внимание есть процесс* и что этот процесс представляет собой четыре одновременно совершаемых действия: «Во-первых, вы *держите* незримо объект вашего внимания. Во-вторых, вы *притягиваете его к себе*. В-третьих, *сами устремляетесь к нему*. В-четвертых, вы *проникаете в него*» [1, с. 9] (курсив автора. – А. С.). Интересно, что у М. Чехова объектом внимания в этом примере служит «человек желанный и любимый», т. е. владеющий мыслями субъекта, *живущий в его воображении*, знакомый до мелочей, ведомый, знаемый. Конечно, иначе и быть не может. Объекты внимания в сценическом пространстве, в пространстве вымысла представляют собою своеобразный актерский алфавит. Не владея им, актер не в силах сформулировать (зримо и образно) никакого сколько-нибудь внятного высказывания.

Исходя из этого, и «круги внимания» можно трактовать как *сферы актерского влияния*, а если учесть, что актерское внимание интенционально (всегда направлено, устремлено на объект), то сам процесс внимания, который «протекает целиком в области души» [1, с. 9], есть волевой акт и акт веры. Но «вся проблема духовной жизни есть проблема полноты чувств: почему я не чувствую того, что должен был бы чувствовать, и, наоборот, каковы априорные возможности того, что я что-то почувствовал?» [2, с. 395]. Это проблема творческого состояния и порога творчества. А творческое состояние, как акт восприятия и соотнесения одного с другим, целиком зависит от наличия вымысла, а не наоборот. Сказать «представьте себе» – это пригласить в вымысел. В этом смысле актерский вальс – «увидел – воспринял – оценил» – целиком относится к воображаемой сфере. Увидел что? Воображаемый предмет, образ предмета, идею предмета, его потенцию к воплощению. Не посмотрел, а *увидел, представил*. Граница вымысла и повседневности пролегает именно здесь.

Увидеть можно только в творческом состоянии, преодолев определенный порог восприятия, а для этого требуется *волевой скачок*, некоторое внутреннее усилие. Как в космонавтике, где, чтобы преодолеть

законы всемирного тяготения и выйти на орбиту, необходимо пройти через серьезные перегрузки, так и в театре для погружения в предлагаемые обстоятельства требуется перешагнуть этот порог. М. Чехов называл его «порогом» сцены [См.: 3], **Н. В. Демидов – порогом творчества** [См.: 4]. **«Подчинить мечте свое сознание» – именно об этом. Подчинить, заставить, принудить.** Так же, как у монахов, подвигающихся в духовной жизни, которые говорят о необходимости ежедневно «нудить себя к молитве». Но для того чтобы произошел переход, прорыв, необходимо осознанное отношение к тому, что «за чертой», а отношение невозможно без наличия образа (воображаемого предмета) – колумбова «энергия заблуждения» питается именно этим. И воображаемый предмет предстает здесь в двух качествах – он *есть*, и он *обязан осуществиться* в действенном акте как *произведение*. Следовательно, воображаемый предмет, образ, произведение искусства и есть «априорная возможность» того, что у актера будет творческое самочувствие. Очень точно отражают подобную психологическую ситуацию замечательные стихи В. Ходасевича:

Перешагни, перескочи,
Перелети, пере- что хочешь –
Но вырвись: камнем из пращи,
Звездой, сорвавшейся в ночи...
Сам затерял – теперь ищи...

Бог знает что себе бормочешь,
Ища пенсне или ключи.

(«Перешагни, перескочи», весна 1921, 11 янв. 1922)

Замечательный пример того, как вымысел мотивируется сам собой. В каждой строке, синтагме, слове заключен не только многослойный образ, метафора, но и действие, и предлагаемые обстоятельства, и актерское приспособление, и цель, и средство, и сверхзадача. Возвращаясь к *системе взглядов*, надо сказать, что для актера это не только умозрительная структура, но и предметно-буквальная. Система взглядов – это структура, отражающая взаиморасположенность объектов и смыслов; глаза актера в этом смысле работают и как зрительные анализаторы – *уловители ощущений*, и как (что важнее!) *трансляторы отношения к объектам, выразители чувства*. Жизнь глаз актера в сценическом пространстве (читай – работа с «адресами») – вот то, что в первую очередь отражает для зрителя «жизнь человеческого духа», а если говорить о технике, то партия внутренней жизни персонажа обусловлена актерским умением переключать внимание с объекта на объект. Взгляд – это действие, а действие

на сцене невозможно без отношения к объекту, или, иначе говоря, без эмоциональной окраски. Ведь эмоциональная «включенность» в действие, в поступок – одно из главных условий актерской заразительности.

Что же служит базой, фундаментом для актерской эмоции? Тема! Интересно проследить условную стадийную цепочку осознания вымысла студентом. Последовательность может быть представлена в следующем виде: *представления – мифологический образ – поэтический образ – понятие*. Представления здесь являются первопричиной, они организуют восприятие; ощущения воспринимаются нами посредством представлений, а не наоборот.

Мифологический образ представляет собой «отложение пространственно-чувственных восприятий, которые выливаются в форму некоей конкретной предметности» [5, с. 21]. Почему здесь употреблен этот термин – «мифологический»? Потому что пространство вымысла (сценического) строится в воображении целиком и по преимуществу на зрительных образах, что абсолютно соответствует допонятийной стадии развития человеческой мысли, когда процесс мышления складывался из оперирования образами и мифологическое сознание базировалось целиком *на вере* в окружающий мир, его предметы и явления, а не на доказательствах. Потому что мифологический образ – это реакция первобытной мысли на ощущения предмета в его чувственном наличии. «Мифологический» соответствует определенной стадии развития ребенка, входящего в мир, определенному (начальному) этапу в обучении актера, а также самому первому этапу при работе над ролью (вспомним слова М. Чехова об активном «ожидании образов» [См: 1, с. 6]). Собственно, воображаемый предмет и есть, по сути, мифологический образ, взятый в воображении целиком, конкретно, «вещно». Не случаен совет студентам использовать память детства, эмоциональный опыт самых первых впечатлений жизни.

Как мифологический образ проявляется в воображаемом предмете, так и поэтический образ соответствует образу сценическому. Что это значит? Сценический образ – это то, что возникает в результате сценического действия как структурно выстроенный комплекс отношений между всеми частями целого. Ну, а понятие, как завершающая ступень мыслительной деятельности, представляет собой обобщение взаимосвязей воображаемых предметов и явлений в форме определенного высказывания, раскрывающего тему и идею произведения (в данном случае – эту).

Теоретически все логично, но практическая работа обнаруживает у студента серьезные психологические барьеры. Выясняется, что психологически наиболее комфортно студент чувствует себя при работе в «малом круге» – (закурить воображаемую сигарету, протереть воображаемые

очки, почистить воображаемую картошку и т. д.) – глаза крепко-накрепко «привязаны» к объекту, все в порядке, студент верит сам себе. В малом круге все давно уже изучено, знакомо, уютно, тихо, никаких тебе «бурь и штормов» открытого пространства. Можно предположить, что здесь интуитивно срабатывает детский стереотип пещеры, утробной памяти. Маленькие дети очень любят обыгрывать небольшие пространства («малый круг внимания» в нашем случае) в виде палаток, коробок, столов, занавешенных со всех сторон скатертями, одеялами и т. д. В этом можно усмотреть и своеобразный защитный комплекс при встрече с тем, что «больше меня», при встрече с неизвестным огромным космосом, и тут микрокосм «малого круга» позволяет ребенку сохранять единство с миром, субъектно-объектную слиянность и неделимость. «Малый круг» – это кокон сознания, что, кстати, отражается и на характере движения. Мы можем видеть, как ребенок в игре с куклой реализует свои поведенческие модели, то из внешнего мира, что он успел адсорбировать в своем мирочувствовании. Чувственные операции его внутренней жизни образны, а не понятийны и созданы суммой представлений, повторяющихся с завидным постоянством ритуала. Ребенок и есть ритуализованная персона, священный истукан, тотем, глава рода (как конец-смерть прежнего и начало-рождение нового), и как главе ему положено (интересный перевертыш!) пребывать в неподвижности. Интересно, что восседание на троне (сидение) в древности было одной из метафор смерти. «Сесть на трон» семантически означает воцариться, стать царем, героем, а значит – умереть. Кроме того, что семантическое тождество младенческих и погребальных пелен почти не требует доказательств, тему кокона-савана как смыслового единства символов смерти-рождения можно рассматривать еще и с точки зрения пространственно-топологической. Здесь кокон означает также место, где аккумулируется энергия для выхода, рождения, прорыва в иное, место, понимаемое не только как порог, граница между мирами – внутренним и внешним, но и как порог восприятия, черта перехода от интравертности к экстравертности и наоборот. Продолжая тему кокона, можно вспомнить, что практически во всех культурах значение слова «связанный» метафорически означает «мертвый», а «развязанный» – «воскресший» [См.: 6].

Классифицируя «круги внимания» только как пространственные взаимосвязи между объектами и определяя «малый круг» как пространство «рядом, в непосредственной близости»; «средний круг» – как пространство «невдалеке», в пределах, скажем, комнаты, а «большой круг внимания» – как пространство внешнее, коридор, соседняя комната, улица

и т. д., мы видим, как трудно студенту на первых порах переводить взгляд с объекта на объект «через зрительный зал», не скользя глазами по стенам, потолку, не опуская «очи долу».

Дело в том, что внимание, кроме того, что это – процесс, еще и определенное психическое состояние, позволяющее направлять и фиксировать энергию на нужном объекте или действии. А вот *переключение внимания с объекта* на объект уже требует дополнительной работы воображения, или соображения, т. е. соотнесения образов с собою-исполнителем и друг с другом, ведь в самом деле необходимо увязывать и для себя и для зрителя отношения между объектами, а если эти объекты (предметы) *воображаемые*, то потребуются и целый комплекс предлагаемых обстоятельств, организующих и структурирующих взаимосвязи между ними. Тут требуется уточнение. Воображаемый предмет не есть только предмет как таковой – стол, стул, молоток, окно, рубанок и т. д. В понятие «воображаемый предмет» входят также и пространство, и время – величины не неизменные. Объектом внимания может быть все что угодно – мысль, звук, мнение, понятие, представление, вплоть до чистой абстракции. Вымысел – есть то, что течет, меняется, трансформируется, являя собой определенную эстафету образов. А сами образы складываются из «наличия» воображаемых предметов (объектов), их знаковой составляющей и значимости для действия, из отношения к ним и взаимодействия с ними действующего лица, которое в процессе этого взаимодействия и само формируется как образ. Но это – в теории, а на практике первое, с чего начинается работа с воображаемым предметом, – это простые действия в «малом круге»: пришить воображаемую пуговицу, нарезать хлеб, умыться, вдеть нитку в иголку и начать вышивать бисером и т. д. На этом этапе, как уже было сказано, практически все студенты демонстрируют очень хорошее владение воображаемым предметом, все точно, узнаваемо, подробно, студенты собраны, внимательны, идет процесс подлинной жизни...

Да, действительно, процесс идет, но что удерживает внимание студента, на что оно направлено, на чем фиксируется его сознание? На тактильных ощущениях дактилоскопических подробностей! Тут соврать невозможно!

Актерская фальшь возникает на следующей ступени, когда появляется необходимость целеположения в виде «реального», участвующего в действии воображаемого предмета-объекта (человека), которому посвящено совершаемое действие, для кого оно выполняется и с кем соотносится. Именно сам процесс «соотнесения» одного с другим обнаруживает актерское «непопадание в ноты», «собачий вальс» неструктурированной внутренней жизни. Отчего это происходит?

Попросим студентов соотнести работу с тем же воображаемым бисером с каким-либо реальным человеком в учебном полукруге или в зрительном зале. Если у студента с этим человеком уже существуют сложившиеся, осознанные ими обоими отношения, общие предлагаемые обстоятельства (влюбленность, соглашение или спор, общее недавнее прошлое или оговоренные планы на вечер и т. д.), мы увидим, как работа с воображаемым предметом в малом круге будет развивать эти связи, как уверенно студент переводит взгляд с «малого круга» на «средний» и обратно, как внимание студента удерживает не просто каждый воображаемый предмет в отдельности, но главным образом (это важно!) – отношения между предметами (объектами)! Почему реальный человек «становится» «воображаемым предметом»? Потому что он становится частью вымысла! Здесь *история* реальных взаимоотношений преломляется в *поэзию* вымысла, ведь еще от Аристотеля мы знаем, что история говорит о том, *что было*, а поэзия – о том, *что могло бы быть* [См.: 7, с. 655]. Таким образом, *сознание актера должно смоделировать вымышленные отношения между объектами, опираясь на реальный чувственный опыт собственной эмоциональной памяти.*

Короче говоря, любое, даже самое незначительное на вид действие с воображаемым предметом можно привести к статусу и значимости *тропа*, к обобщению, особенно если найти ему подтверждение в мировой драматургии. Например, простое раскладывание бумаг на столе может стать событийно значимым, если допустить, что это может делать Костя Треплев в последнем действии «Чайки». Или, скажем, можно нюхать воображаемый табак, концентрируясь на собственной сенсорике, или же нюхать его, как Маша из той же пьесы Чехова, понимая, что это действие означает, как оно «увязывается» с другими персонажами и обстоятельствами пьесы, когда нюхание табака становится «декадентской» акцией девицы, фанатически влюбленной в «писателя», акцией самоотверженной, демонстрирующей «причастность» Маши миру богемы.

Очень полезно составить картотеку мелкомоторных действий «малого круга» на основе мировой драматургии. На одном из курсов для этой цели были взяты пьесы Чехова. Перечень таких действий огромен. Принимать пилюли может Серебряков, открывать окно – Елена Андреевна, теревить хлыст – Анна Петровна, вылавливать огурцы из банки – Боркин, повязывать новый галстук – Платонов и т. д. Но если эти простые действия связать с персоной, с которой данный персонаж находится в постоянном внутреннем взаимодействии, то Серебряков, принимая пилюли, будет травить свою немощь, держа в воображении толпы влюбленных студенток; Елена Андреевна, распахивая окно в душной и затхлой комнате и вдыхая послегрозовую чистый воздух, будет высматривать среди

деревьев своего Лешего; Боркин, вылавливая огурцы из банки в кабинете Иванова, свяжет это с «огурчиком» и «симпампончиком» Бабакиной и т. д. Это уже не абстрактная работа с воображаемым предметом, а своего рода, пусть в зачатке, уже работа над ролью. Соотнесение упражнения с драматургией обнаруживает дополнительную мотивацию для тренинга, и мотивацию наглядную, здесь, сейчас, сию минуту. Действия в «малом круге» приобретают совершенно иную значимость, когда соотносятся с пространством и временем, с «романом жизни» персонажа, его характерными особенностями, когда они совершаются *относительно чего-то*. Если быть более точным, то релятивность любого поступка на сцене определяется словами «во имя» – между объектами возникает обратная связь, и они становятся одновременно и донорами, и реципиентами смысла. Кроме того, в этом случае, благодаря осознанию, расширению ассоциативного поля поступка, само физическое действие укрупняется, обобщается, проходит путь от мелкого бытового жеста – к художественному.

Внимание к воображаемой сфере, лежащей за пределами «здесь, сейчас», на наших глазах совершаемого простого физического действия всегда заразительно. Можно пойти дальше простого посвящения поступка реальному или воображаемому объекту (человеку) в различных кругах внимания. Уже в тренинге можно дать задания соотносить работу с воображаемым предметом напрямую с темой. Тема – это то, что, как уже было сказано, представлено в нашем сознании образами и сформулировано понятиями. Т. е. речь идет о том, чтобы перевести актерское существование с первичной стадии непосредственных реакций и ощущений на уровень внятных и осмысленных апперцепций. Так, например, если соотнести пропавший платок Дездемоны или потерянный браслет Нины со страшным, разрушительным *понятием утраченной верности и образом катастрофы*, то и прикасаться к этим предметам и мавр, и Арбенин будут с брезгливым содроганием и чувством ужаса. Можно составить вместе со студентами перечень тем, которые осознаются ими и образно, и понятийно. Этот перечень достаточно велик и сводится к четким оппозициям: жизнь – смерть, рождение – умирание, благословение – проклятие, чистота – блуд, семья – сиротство, возвращение – изгнание, закон – несправедливость, цветение – угасание, тление, младенчество – старость, зрелость – инфантильность, родина – чужбина и т. д. И образы, и понятия, заключенные в этих словах, не требуют расшифровки, а сами будят творческую природу артиста и диктуют *качественное отношение* к воображаемому предмету. «Свое» или «чужое», «чистое» или «грязное» – эти качества объектов, выводимые из темы, создают, кроме того, еще и эмоциональную окраску поступка-действия. Кроме разнообразных душевных оттенков или качеств, заложенных в той или иной теме,

все темы подразделяются в восприятии на позитивные и негативные, что позволяет ввести в работу дополнительные обозначения настроения, такие рабочие термины, как «плюс» и «минус».

Понимание физических действий на сцене как акций внутренней жизни ставит очень интересную проблему. Это проблема видений и внутреннего монолога. Актерские видения ничего общего не имеют с визионерством. Видения – это комплекс сенсорных представлений, непрерывная череда образов, чем-то напоминающая горный грязе-селевой поток, вбирающий в себя все на своем пути. Любая непредсказуемость, помеха, неожиданность, обрывок фразы, кашель в зале, посторонняя мысль, залетевшая в голову, способны замутив этот поток еще больше, напрочь выбить актера (студента), не владеющего перспективой роли (этюда), из творческого самочувствия. Чтобы этого не происходило, нужно научиться этим потоком управлять, систематизировать образы и отфильтровывать ненужное. Для этого необходимо выстроить некий (опять же воображаемый!) дискурс, что-то наподобие канала с системой шлюзов, для этого неуправляемого потока образов. Сам «канал», его берега – это тот *главный предмет* в структуре воображаемых предметов, с которым связано сквозное действие этюда (роли), а роль шлюзов и фильтров выполняют остальные предметы, те, которые «зримо» возникают по ходу движения истории как объекты взаимодействия. С главным предметом связана и мотивация всех поступков. Например, содержанием этюда является спуск на байдарке по горной реке. Здесь воображаемая река и будет *главным предметом* этюда; к ней будет приковано основное внимание, на ней будет сконцентрирована воля, с нею будет связано прошлое, настоящее и будущее действующего лица. Именно главный предмет этюда (или предмет действия) дает основу для верного раскрытия события, что отражается и в названии – «Покорение реки», «Боевое крещение», «Отрезвление», «Урок» и т. п. Остальные предметы, такие как снаряжение, весло, лодка, шлем и т. д., будут сопутствующими, и ритм работы с ними будет продиктован взаимодействием с главным воображаемым предметом – горной рекой. Сопутствующим воображаемым предметом (частью вымысла) станут в этом случае и любая непредсказуемость, любая «накладка». Отсюда следует, что условием организации видений является определение главного воображаемого предмета, *главного образа*, который объединяет все части вымысла. Прекрасные примеры такого главного образа – это пушкинские Каменный гость, Чума и Медный всадник.

Верный (точный) взгляд на объект, четкое, устойчивое, осмысленное отношение рождают и точное обращение к нему, что, в свою очередь, неизбежно потом отразится и в звуке (слове, к слову – о внутренней речи), если таковое потребует. Вот несколько упражнений, которые, тренируя

распределение актерского внимания между различными объектами-адресами, помогают вырабатывать и навык мгновенного дифференцирования в отношении к различным объектам. Возьмем классическое упражнение «бисер». Предложим студентам выбрать в учебном полукруге три объекта (трех человек) и транспонировать на них три различных отношения – например, белой зависти, скрытой неприязни и затаенной нежности. Попросим их, чтобы они, вышивая воображаемым бисером, по сигналу педагога (скажем, хлопку) соотносили свою работу с одним из адресов, оправдывая (зримо обосновывая) переключение внимания с одного объекта на другой. Очень скоро обнаружится, что студенты, меняя адреса, совершают некое «отлипание» от объекта перед тем, как заняться следующим. Это объясняется не только тем, что «завязанные» отношения создают перспективу развития, общее «будущее» между актером и объектом, но и тем, что психическая энергия, при изменении адреса излучения, имеет инерцию угасания. Это «отлипание», или перенастройка адресов, неизбежно потребует комментария, который проявится либо через работу в «малом круге» (бисер), либо через адреса (объекты) в «большом» – от обстоятельств места и времени до прямого «а парт» в зал. Может быть и такой вариант, что студенты соединят различные объекты в одну сюжетную связку, – например, «я плохо отношусь к X из-за того, что он обижает Y» и т. д. – и будут комментировать не свое отношение к объектам, а их взаимоотношения между собой.

После того как студенты внутренне освоятся в переключении внимания с объекта на объект и с одного отношения на другое или с одной окраски на другую, можно ускорить темп упражнения, добиваясь сокращения «отлипания» за счет усиления концентрации внимания и введения обостряющих предлагаемых обстоятельств. Постепенно в отношении каждого объекта выработается определенный жест или поза, окрашенные соответствующим «посылом» и опирающиеся на «внутренний текст» в виде короткого восклицания, слова или словосочетания.

Тут есть все основания говорить о том, что *взгляд актера* должен быть «поставлен», подобно тому, как существует «постановка рук» у музыкантов. Тренингу «верного взгляда» необходимо уделять огромное внимание, т. к. взгляд (необязательно прямой) – это первое, с чего начинается взаимодействие с любым предметом. И правило, которого необходимо придерживаться в любых психофизических упражнениях, звучит так: *«образ предмета возникает в воображении до того, как начнется взаимодействие с ним»*. Вот простое упражнение, помогающее выработать у студентов привычку именно к такой внутренней последовательности. Студенты сидят в учебном полукруге, опустив голову вниз. Педагог называет объекты, присутствующие в классе, например: дверь, окно,

потолок, прожектор и т. д. Студенты должны сначала «увидеть» объект в воображении – и только потом «встретиться с ним взглядом». Дело в том, что, как только объект возникает в воображении, он возникает качественно – окно только что вымыто или, напротив, давно не мыто; дверь плохо прикрыта или скрипит, потолок свежеевыкрашен, прожектор светит не туда, куда нужно, или вообще не светит. После того как объект назван, через одну-две секунды, по хлопку студентам предлагается «взять объект взглядом». Важно прийти к моментальному созданию в воображении образа предмета до перевода глаз.

После того как студенты освоятся с этим заданием, можно переходить к следующему этапу, который заключается в «связывании» объектов друг с другом, когда сигнал о новом объекте поступает в то время, когда студент взаимодействует с другим «адресом». Затем перемену объектов соединить с переменной знаков отношения к ним. Начать с простого «позитив – негатив», постепенно усложняя комбинации: /+/, /+++/, /--+/ и т. д. Полезно повторять упражнение несколько раз, включая в эти «связки объектов» сокурсников. Например: пол у моей левой ноги – потолок – студент Х. Или: дверь в класс – сосед слева – сосед справа. Добавить к взгляду еще и посыл в туловище, когда телом (жестом) доигрывается отношение, возникающее во взгляде. Далее соединить воображаемый объект (предмет) с простым действием. Например, сначала просто встать со стула, держа в объекте входную дверь. Затем попробовать это сделать с определенной окраской. Например, встать с окраской растерянности, тревоги, в предчувствии счастья и т. д. Затем связать эти «действия с окраской» с кем-нибудь из соседей по учебному полукругу и прокомментировать происходящее (избегая при этом ненужных слов и жестов). Такой комментарий очень точно описан у Пушкина в восьмой главе «Евгения Онегина» – «И молча обмененный взор ему был общий приговор». Назовем это «общим знаменателем».

Упражнение на «общий знаменатель». Выполняется сначала двумя, затем тремя студентами. Важно предварительно не сговариваться ни о чем. Один из студентов начинает какую-либо работу с воображаемым предметом в «малом круге», например, вынимает из кармана пачку папирос, достает папиросу, собирается закурить и так далее. В какой-то момент ведущий (назовем его так) разрывает цепочку действий короткой паузой и выходит глазами в «большой круг». Эта пауза может возникнуть в любую секунду, как бы сама собой, определять это заранее не нужно. Например: сунул руку в карман и замер – забыл папиросы дома; или: пытаюсь зажечь спичку, они не зажигаются – отсырели или плохого качества, пауза может возникнуть и здесь. До паузы ведущего по упражнению партнеры считывают информацию, определяют, чем занят ведущий, пы-

таются угадать его настроение, образ мыслей и понять смысл паузы. Пауза будет тем моментом, где они должны будут взять инициативу на себя и помочь ведущему довершить начатое дело. Если у ведущего нет папирос – предложить ему свои, если подвели спички – чиркнуть своей зажигалкой и т. д. В итоге возникнет коротенькая сцепка глазами, микрообщение на уровне «спасибо – не за что», на уровне взаимного притягивания или отталкивания, на уровне «общего знаменателя».

Если пауза возникает обоснованно (как событийный узел в действенной цепочке), если партнеры разгадали «ведущего», то выход во взаимодействие не составляет труда, и «общий знаменатель» получается сам собой, как психологический жест единения, благодарности или, наоборот, отказа, отторжения и т. п. Для чего нужно это упражнение? Для того чтобы у студентов возник четкий профессиональный рефлекс «доигрывать» любую сцепку глазами с кем бы то ни было, даже с незнакомым человеком из публики. С кем бы актер ни встретился взглядом (а значит – вступил во взаимодействие), он должен уметь прийти к «общему знаменателю». Если зритель отзывчив – то все сложится само собой, если же нет – актер должен отработать сцепку взглядом за двоих. Слово «пауза», которое здесь употреблено, было бы точнее назвать микропаузой или «неполной паузой» (М. Чехов) [См.: 1, с. 117]. Данное упражнение помогает отбатывать или осваивать паузы, следующие за действием, которые, по словам М. Чехова, «суммируют и углубляют для зрителя полученное им впечатление от действия уже совершившегося». Пауза, которая является «предельной формой внутреннего действия, когда внешние средства выразительности исчезают и сила излучения возрастает» [1, с. 117], – это водораздел в череде поступков, обозначающий зоны перемены темпоритмов. Чем больше пауза, тем сильнее темпоритмические контрасты кусков. Чем пауза меньше (короче), тем острее и вытненней должно быть взаимодействие с объектами. Можно сказать, что пауза – это сцепка с объектом-проблемой, во время которой идет перенастройка предлагаемых обстоятельств, своего рода модернизация смыслов.

Паузы другого рода – «предваряющие действие» – подготавливают восприятие зрителя, «подсказывают ему, как он должен пережить предстоящее сценическое событие» [1, с. 117]. Актер в этом случае транслирует предчувствие того, что должно произойти. Одно из упражнений, помогающих отбатывать этот навык, называется «Дирижер». Студентам дается задание найти небольшой, на несколько минут, музыкальный фрагмент симфонического сочинения с вытнено выразенными началом и концом. Затем, определив состав инструментов, угадать, дофантазировать за каждым инструментом воображаемого исполните-

ля. После чего, рассадив этот воображаемый оркестр перед собой таким образом, чтобы занять все зеркало сцены (от портала до портала), и определив каждому инструменту свое место, начать «дирижировать» под фонограмму. С самого начала важно дать установку, что в этом упражнении важна не имитация движений настоящего дирижера, и даже не нужна дирижерская палочка, главным инструментом общения должны стать глаза и выразительные жесты. Поначалу студенты работают с «идеальным оркестром», затем постепенно вводятся дополнительные предлагаемые обстоятельства в виде индивидуальных отношений с каждым музыкантом в отдельности.

Тут важно не просто жестом «попадать в ноту» под музыку, а установить контакт (взглядом) с воображаемым музыкантом еще до того, как прозвучит его реплика, и постараться сообщить ему и характер звучания, и силу звука, и, если надо, мобилизовать или подбодрить, сделать внушение или, наоборот, успокоить. Жест как бы подготавливается взглядом. После того как студенты освоятся в работе с воображаемыми адресами, можно усложнить упражнение, перенести его на реальный зрительный зал, где обязательным условием была бы сцепка взглядом с тем человеком, который сидит на месте воображаемого музыканта. В этом упражнении музыка как сквозное действие, как то, что содержит главный воображаемый предмет, главный образ, отражает ритм, силу, выразительность душевных движений, является своего рода пластикой души «дирижера», и здесь микропаузы, сцепки глазами требуют дополнительной реакции и точности. Это то же самое, как спрыгнуть с идущего на полном ходу поезда, успеть убрать с путей препятствие (минус) или нарвать полевых цветов (плюс) и еще умудриться впрыгнуть обратно. То есть мы имеем дело с определенным психологическим трюком, аттракционом, который, конечно, требует тщательной и кропотливой проработки.

Во-первых, поскольку студенты работают с воображаемыми предметами не только на уровне взглядов и их распределения в пространстве, но и на «физическом уровне», на уровне «физического контакта», то, соответственно, очень важной становится проблема телесной выразительности, особенно в той ее части, которая связана с руками. Действительно, работа с воображаемым предметом (преимущественно сценические этюды) формирует специфические навыки, связанные с пластикой, мизансценированием, распределением физических действий в пространстве. Дело в том, что реальное чувство формы предмета вырабатывается здесь не просто умозрительно, а на уровне пластических ощущений. Ведь взять в руки, в пальцы воображаемый предмет – это, своего рода, произвести его формовку для зрителя. Руки студента выполняют роль негативной фор-

мы. Держит ли студент воображаемый цветок, камень, палку или лист бумаги, зритель угадывает их форму по тому, насколько точно она воспроизведена в положении рук, концентрации напряжения, цепкости пальцев и точности объемов. И точно так же, как глаза артиста «прилипают» к объекту, так и руки студента, работающего с воображаемым предметом, «прилипают» к нему. Ощутить форму предмета должен и сам студент. Конечно, если понимать образ предмета как его *первоидею* (в том смысле, в каком объект возникает в воображении *до того*, как вступит в сценическое взаимодействие), то воображаемый предмет как форма есть совокупность всех своих возможностей и смыслов. Это легко понять, если представить, что форма, например, шара, соответствует и поролоновому мячику, и шаровой молнии. Так вот, взять в руки воображаемый шар – это взять шаровую молнию, *отформовать ее*. Чем больше для студента значимость самого простого движения, физического контакта с воображаемым предметом, тем точнее соответствие, и само «вхождение» в этот контакт есть вхождение на глазах у зрителя в выразительную форму. То есть мы имеем дело с воссозданием и узнаванием образа. Сиюминутное проживание или переживание этого контакта имеет характер фантомной тактильности. При этом можно даже добиться того, что в зависимости от температуры воображаемого предмета будет меняться и физическая температура исполнителя. Именно этот актерский феномен имеет в виду Н. В. Демидов, когда говорит, что «упражнение с несуществующим, с воображаемым предметом имеет целью выработать, если можно так выразиться, физиологическое воображение». И далее: «...научиться все воображаемое делать физиологически ощутимым – одна из существеннейших задач» [8, с. 109].

Но физиологическое соответствие обстоятельствам вымысла провозируется верно представленной и точно воссозданной формой. Очень важно упомянуть о том, что этюды с воображаемым предметом требуют внятного мизансценирования, верного и осмысленного местоположения студента на площадке. Здесь переходы от объекта к объекту, работа с «адресами», координация взглядов и выразительной жизни тела ставят перед студентом задачу своего рода ритмизации потока сценической жизни. Ритмизации путем выявления статических и динамических моментов действия, соотнесения воображаемых предметов друг с другом в точных и узнаваемых положениях, позах, ракурсах и жестах. При этом возникает интересный эффект, который отмечают и сами студенты: в определенный момент, на каком-то этапе работы они начинают видеть себя в воображении как бы со стороны, т. е. сами себя начинают осознавать и отслеживать как образ, движущуюся скульптуру, как один из компонентов вымысла.

Литература

1. Чехов М. А. Об искусстве актера. – М.: Искусство, 1999.
2. Мамардашвили М. Лекции о Прусте. – М., 1995.
3. «Возьмите себе за правило не начинать репетиции или спектакли, не пройдя внутренне “порога” сцены» (Чехов М. А. Указ. соч. С. 79).
4. «Самый важный для нас порог: порог творчества. Когда вы по каким-то причинам начинаете вдруг волноваться и принимать к сердцу слова и факты, к вам, строго говоря, совершенно отношение не имеющие. Когда вы лично начинаете жить какой-то воображаемой жизнью, жить и действовать в ней... Это и называется – переступить через порог» (Демидов Н. В. Творческое наследие: в 3 т. СПб., 2004. – Т. 2. Искусство жить на сцене. – С. 194).
5. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – М., 1978.
6. Ср. с анализом О. М. Фрейденберг стиха из Евангелия от Иоанна о воскрешении Лазаря (Фрейденберг О. М. Указ. соч. – С. 531).
7. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1984. – Т. 4.
8. Демидов Н. В. Творческое наследие: в 3 т. – СПб., 2004. – Т. 2. Искусство жить на сцене.

С. Н. Басалаев
Кемерово

ОПЫТ ВООБРАЖЕНИЯ ИГРЫ, ИЛИ ИГРА ВООБРАЖЕНИЯ

Человек играет только тогда, когда он является человеком в полном значении этого слова, и только тогда он является настоящим человеком.

Ф. Шиллер

Вот когда вы дойдете в искусстве до правды и веры детей в играх, тогда вы сможете стать великими артистами.

К. С. Станиславский

Традиционно игра (доступная ребенку и непостижимая для ученого) рассматривается как разновидность физической и интеллектуальной деятельности, лишенной прямой практической целесообразности и представляющей индивиду возможность самореализации, выходящей за рамки его актуальных социальных ролей [См.: 1, с. 252]. В системе культуры игра выполняет ряд функций. Прежде всего, она служит одним из средств первичной социализации, способствуя вхождению ново-

го поколения в человеческое сообщество. Помимо того, культурологом М. Р. Жбанковым отмечается, что «современный интерес к проблеме игрового элемента в культуре обусловлен характерным для гуманитарной мысли XX века **стремлением выявить глубинные до-рефлексивные основания человеческого существования, связанные с присущим лишь человеку способом переживания реальности**» [1, с. 252]. Автор указывает на присутствие в любой разновидности игр определенного соотношения двух первоначал. Первое – острое эмоциональное переживание играющих и наблюдающих, второе – рациональное начало, связанное со строгим соблюдением правил игры. В процессе игры благодаря системе правил возникает некое игровое пространство, моделирующее другую реальность, которая дополняет действительность, а иногда и противостоит ей. В созданной реальности воспроизводятся актуальные стереотипы культуры и их игровое переосмысление. Опыт данного переосмысления в процессе переживания игровых ситуаций практически идентичен опыту переживания жизненных событий.

Теория игры занимала умы многих мыслителей, начиная с античности и до наших дней. Значимый вклад в нее внесли Аристотель, Ж.-Ж. Руссо, Ф. Шиллер, З. Фрейд, Г. Спенсер, К. Бюлер, Й. Хейзинга, Ж.-П. Сартр, Д. Б. Эльконин, К. Гросс, Э. Берн, Л. С. Выготский, Д. Н. Узнадзе, С. Л. Рубинштейн. Но теории, полностью объяснившей бы феномен игры, до сих пор не существует.

В ставшем классическим труде «Человек играющий» Й. Хейзинга определяет игру как свободную деятельность, которая осознается как настоящая и выполняется вне повседневной жизни, не преследуя никакого материального интереса и пользы [См.: 2, с. 17–18]. Данная свободная, но упорядоченная определенными правилами деятельность осуществляется внутри намеренно организованных пространства и времени. Любая игра, по мнению автора, всегда есть *борьба за что-либо или представление чего-либо* [См.: 2, с. 24].

Играющие (особенно хорошо это можно наблюдать на детях), переживая что-либо, представляясь конкретными персонажами в выдуманном пространстве игры, не отстраняются полностью от повседневной и окружающей их реальности. Скорее, наоборот, они устанавливают правила, исходя из своего внутреннего опыта, культурных традиций эпохи и места их усвоения и осмысления.

Вскрывая мотивы игры, К. Бюлер выдвинул теорию функционально-го удовольствия или удовольствия от функционирования как основного мотива игры. Играющий, всегда помня, что игра – это всего лишь игра

(не обязанность, а удовольствие), обманывает себя и может позволить себе (увлекаясь всецело процессом игры и получая удовольствие именно от процесса) испытывать подлинно и по-настоящему самые разнообразные переживания, вплоть до негативных. Таким образом, в игре изживаются не реализованные в жизни желания, существующие как психологические комплексы, определяющие наше поведение. В игре человек, проживая свои неразрешенные ситуации, меняет отношение к фактам, событиям и явлениям, вследствие чего происходит изменение сознания и поведения индивида, и не только как играющего (на чем основана психодрама, игротерапия и различные арт-терапевтические направления). Игра также ценна тем, что приносит удовольствие и радость самим своим процессом (КАК все происходит), а не результатом (ЗАЧЕМ). Данное КАК намного важнее того, ЧТО происходит и ЗАЧЕМ. Полностью отдаваясь игре, играющий всегда помнит о том, что все происходящее – «понарошку», иначе игра будет окончена и начнется реальная жизнь. Поэтому он *одновременно* может *играть* какую-либо роль, подлинно *переживать* весь комплекс чувств, связанных с предлагаемыми обстоятельствами и событиями выбранной или доставшейся роли, а главное, *наблюдать* за процессом игры в целом. То есть быть одновременно ролью, играющим роль и зрителем игры. (Быть тем, кого играют, тем, кто играет, и тем, кто смотрит [См. подробнее: 3]). Данное триединство, на наш взгляд, и позволяет получать эстетическое удовольствие и радость от процесса игры.

Как только одну из этих *трех* ипостасей человек играющий забывает-теряет, так игра постепенно или сразу начинает *рассстраиваться*. В повседневной реальности человек живущий, глубоко погружившись в одного из «трех» и утратив при этом осознание другого, теряет принцип удовольствия. Тогда или страдания «роли» могут «достаться» играющему, или созерцательная отстраненность может обернуться в нем равнодушием, или правила игры могут быть перенесены в жизнь. У взрослых игра, отделившись от неигровой деятельности, переходит в социальные игры, в которых они «живут», исполняя серьезные роли (социальная роль как «единица анализа связей и отношений, навязываемых людям частной ситуацией взаимодействия» [4, с. 159]). «Взрослые» точно так же придумывают себе и другим предлагаемые обстоятельства, верят в них, переживают (подлинно и по-настоящему) «взрослые» проблемы и события, с ними связанные, совершенно разучившись, в отличие от детей, заканчивать игру и выходить из роли. Многие «заигрываются» до полного переутомления, когда уже ни психологи, ни алкоголь, ни наркотики, никакие другие средства исцеления не в силах снять скопившийся стресс. Психоло-

логи советуют играть свои социальные роли в жизни, осознавая, что это всего лишь роль. Выполняя весь комплекс правил, связанных с погружением в роль, и получая удовольствие от игры, как это было в детстве, необходимо уметь полностью заканчивать игру.

Если игра начинается с мысленного преобразования реальной жизненной ситуации в реальную воображаемую, то заканчивается игра тогда, когда реализованы подсознательные желания и фантазии, а внутренний опыт пополнен теми переживаниями, которых играющий не смог найти в своей реальной жизни. Но возможны три случая, когда игра может быть прервана, так и не закончившись. В первом – исчезает грань между условностью и жизнью. Во втором – сила реальных жизненных обстоятельств начинает доминировать над условиями игры, то есть жизненная необходимость становится сильнее веры в предлагаемые обстоятельства игровой ситуации. В третьем – произвол воображения уводит действие в иллюзию условности так далеко, что заставляет играющего отстраниться от действительности и продолжать реализацию несбыточных программ игровой жизнедеятельности, не связанных с жизненным существованием вне игры.

Исследуя игры детей-дошкольников, Л. С. Выготский [5] акцентирует внимание на функции игровой деятельности, которая присутствует затем завуалированно на протяжении всей жизни человека, в любом возрасте. Данная функция складывается из двух компонентов: существование недостижимого в данный момент желания, хотения, знания, с одной стороны, и стремление к немедленной реализации своего желания – с другой. Соединение данных компонентов, по мнению Л. С. Выготского, возможно только в игре, где происходит иллюзорная реализация нереализуемых желаний в процессе настоящих переживаний. Данную функцию автор назвал функцией сублимации [См.: 5, с. 184–187]. Процесс высшей реализации неосуществившихся возможностей и преобразование энергий (и не только сексуальных, как у З. Фрейда) в более возвышенные, социально значимые (сублимация в переводе с латыни – утончение) возможны, потому что переживания в игре – настоящие.

Реальность игры, обусловленная внутренними мотивациями, создает мощную веру в условия игры, что делает игровое переживание жизненным. Выдающийся отечественный психолог С. Л. Рубинштейн, тщательно анализируя существующие теории игры, пришел к заключению, что «в игре не реально только то, что для нее не существенно; в ней нет реального воздействия на предметы, и на этот счет играющий не питает

обычно никаких иллюзий; но все, что в ней существенно, – в ней подлинно реально: реальны, подлинны чувства, желания, замыслы, которые в ней разыгрываются, реальны и вопросы, которые решаются. <...> Вопрос о подлинности чувств, желаний, замыслов в игре вызывает естественное сомнение: не являются ли они чувствами, желаниями, замыслами той роли, которую разыгрывает играющий, а не его собственными, и не являются ли они в таком случае для него воображаемыми, а не реальными, подлинными его чувствами? Чувства, желания, замыслы той роли, которую выполняет играющий, – это его чувства, желания и замыслы, поскольку роль, в которую он воплотился, – это он сам в новых, воображаемых условиях. Воображаемы только условия, в которые он себя мысленно ставит, но чувства, которые он в этих воображаемых условиях испытывает, – это *подлинные* чувства, которые он *действительно* испытывает» [6, с. 489–490]. По мнению С. Л. Рубинштейна, суть человеческой игры заключается «в способности, отображая, преобразовать действительность» [6, с. 486] (курсив автора. – С. Б.). Следовательно, через произошедшее и осознанно прожитое в игре событие человек может измениться в жизненной повседневной реальности, изменение отношения к окружающему миру приведет к трансформации его поведения.

Отметим важность и неотъемлемость данного феномена для сценического искусства. В традициях русского психологического театра в процессе игры сценической недостаточно обозначения трансформации персонажа, необходимо и действенное преобразование сознания самого играющего. По мнению русского религиозного философа начала XX века Ф. А. Степуна, между мастерством сценического переживания настоящего, не случайного на сцене актера и творческим актерством в жизненной реальности нет, по сути, никакого различия [См.: 7, с. 168]. И в том и в другом случае это процесс непрерывной трансформации личности, это переход из действительности в разнообразные реальности мечты и наоборот. «Актерствование изначально – т. е. как событие внутреннего опыта, а не как театральное искусство – представляет собою, таким образом, некую характерную функцию артистической души» [7, с. 168]. В понимании Ф. А. Степуна, артистическая душа не то же самое, что человеческая, так как не все люди артистическую душу имеют. Но артистическая душа в то же время и человеческая в том смысле, что актер, носитель артистической души, – человек. Отсюда следует, что актерствование изначально есть специфическая функция человеческой души, а потом уже искусство сценическое. По мысли автора, «театральное искусство – родная стихия специфически актерской души. Искусство, имеющее своим

материалом, формой и сюжетом исключительно человека – его душу, его тело, <...> – театральное искусство является, в сущности, постольку же искусством, поскольку и жизнью – уже не только жизнью, еще не всецело искусством, – каким-то замедленным жестом жизни...» [7, с. 168]. Конечно, сценические переживания и переживания жизненные различны. Сценические переживания – художественные, они оснащены средствами художественной выразительности, а также дополнительной, сценической, активностью и интенсивностью. По своей природе жизненные переживания первичны, а сценические вторичны.

Л. С. Выготский выводит нечто вроде формулы игры [См.: 10, с. 226] – в игре ребенок плачет как пациент и радуется как играющий, – что похоже на известную формулу сценической игры, предложенную Е. Б. Вахтанговым: вижу то, что есть, отношусь так, как задано. Так как детская игра наиболее полно обнаруживает в себе характерные черты игровой деятельности в целом, следует рассмотреть и другие общие признаки и отличия в игре сценической и игре детской. Общими будут единые механизмы игры. И в детской, и в сценической игре чрезвычайно важны работа воображения и фантазия. Первоэлементом той и другой игры будет роль, а следовательно, и перевоплощение (или отождествление, или подражание, или представление кем-нибудь и т. д.). Обязательное условие той и другой игры – вера в предлагаемые обстоятельства. И в детской, и в сценической игре так или иначе будут присутствовать моменты настоящего эмоционального переживания, драматизация, сценография. И в той и в другой игре реализуется замысел.

Но существуют и отличия между игрой детской и сценической. Детская игра естественна и спонтанна, сценическая игра организуема, поведение ребенка в игре непосредственно, а актер должен быть заранее готов к непосредственному сценическому поведению. В детской игре ее участник переживает свои чувства и эмоции, а актер – чувства и эмоции персонажа. Цель в детской игре – освоить, научиться, развить эмоциональную сферу, а в актерской – донести некую мысль до зрителя. Детская игра может проходить без зрителей, в игре сценической зритель – неотъемлемый компонент сценического действия, все события театрального действия происходят в поле его восприятия. Чтобы быть понятным, актеру необходимы художественные выразительные средства. Эмоциональные проявления в детской игре стихийны и непредсказуемы, а в сценической игре логичны, последовательно выверены. Анализируя природу эстетической реакции в психологии искусства, Л. С. Выготский [См.: 20, с. 217–240] считает эмоции искусства умными эмоциями.

В психоанализе З. Фрейд [См.: 8] рассматривает искусство как поле конфликта между «принципом удовольствия» и «принципом реальности». Он считает, что художественное творчество – продолжение жизни фантазии. Австрийский психолог Мейнонг различает *суждения и допущения*, последние имеют непосредственное отношение к игре, на это указывает Э. Бутенко: «Допущение, по мнению Мейнонга, лежит в основе детской игры и эстетической иллюзии и является источником тех «чувств и фантазий», которые сопровождают обе эти деятельности, <...> мы вправе смотреть на фантазию как на центральное выражение эмоциональной реакции» [9, с. 140–141]. Важно разрешить своему воображению представить ту или иную ситуацию, ее предлагаемые обстоятельства и поверить в них. Поведение ребенка в игре относительно предлагаемых обстоятельств роли сознательно, но в то же время непосредственно и органично, ребенок действует (ведет себя) очень естественно в логике придуманных правил. Придуманные предлагаемые обстоятельства становятся его реальностью, которая в момент игры ничем не отличается от жизненной реальности. В игре воображение воздействует на чувство за счет веры в предлагаемые обстоятельства, что позволяет относиться к ним со строгостью, обусловленной правилами. Обосновывая реальность чувств играющих, Л. С. Выготский [10] утверждает, что психологический механизм игры всецело сводится к работе воображения, и указывает факторы, от которых зависит работа воображения. По мнению автора, «деятельность воображения зависит от опыта, от потребностей и интересов, в которых эти потребности выражаются. Легко понять также, что оно зависит от комбинаторной способности и упражнения в этой деятельности, воплощения продуктов воображения в материальную форму; зависит далее от технического умения и от традиций, т. е. от тех образцов творчества, которые влияют на человека. Все это факторы огромной важности, но настолько очевидные и простые, что о них мы сейчас подробно говорить не станем. Гораздо менее заметно и поэтому гораздо более важно действие другого фактора, именно окружающей среды. <...> Уже давно в психологии был установлен закон, согласно которому стремление к творчеству всегда бывает обратно пропорционально простоте среды» [10, с. 259].

Воображение – та плоскость нашего сознания, где становятся реальными предлагаемые обстоятельства, мысли, чувства играемых нами персонажей и нашей собственной жизни. Наверное, поэтому наша жизнь и есть такая, какой мы разрешаем ее себе представить.

Воображение как сквозной психический поток отображает и процессы, протекающие в действительности. Воспроизводимые воображением образы создают образ действия и побуждают к действию по отношению к

образу. Функции воображения тесно связаны с нахождением поведения в новых предлагаемых обстоятельствах. Перевод фантазий в двигательные акты (поведение) осуществляется через представление воображения.

Рассматривая действие и движение в контексте сценического действия, опираясь на психологические исследования взаимосвязи аффективных переживаний и импульсивных действий, современный исследователь психологии актерского творчества Э. Бутенко утверждает, что «главные вопросы в изучении сценического действия... – это вопросы роли действия в синтезе чувственного и рационального, аффекта и интеллекта, в строении, регуляции человеческого действия, эмоций и чувств и их трансформации в сценические чувства» [9, с. 98] (курсив автора. – С. Б.). Анализируя исследования А. В. Запорожца в области произвольных движений, автор приходит к выводам, что «1. Движение, прежде чем превратиться в произвольное, должно стать *ощущаемым*. 2. Действие расчленяется на две фазы: *ориентировочно-поисковую, опробующую и исполнительную*. 3. Развернутая ориентировочно-исследовательская деятельность способствует образованию *установки*, которая определяет общую стратегию и направление двигательного поведения в соответствии с жизненными интересами личности. 4. Ориентировочная фаза моторных действий – это развернутое обследование ситуации, имеющее двигательное выражение. Такое обследование приводит к возникновению *образа*, в котором воспроизводятся особенности ситуации <...> 5. Посредством образа и под его контролем осуществляется планирование и регулирование исполнительской фазы действий. 6. С появлением образа ориентировка не угашается, а приобретает иной характер – характер сопоставления, сличения обстоятельств с имеющимся образом» [9, с. 101–102] (курсив автора. – С. Б.). То есть от направления работы воображения зависит образ наших действий.

В начале XX века в России И. П. Павлов, в Англии У. Джеймс подробно исследовали явления взаимозависимости движения и образа, доказав, что при мысли об определенном движении невольно, незаметно данное движение производится.

Можно также предположить, что именно функция воображения способствует превращению произвольных движений и действий в сценические формы на основе сознательно созданного воображением образа. К. С. Станиславский, размышляя об исключительной роли воображения в сценической жизни, акцентирует внимание на том, что каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения: «...Воображение его (актера. – С. Б.) должно толкать, вызывать сначала внутреннее, а потом и внешнее действие» [11, с. 119].

Э. Бутенко, исследуя природу идеомоторного акта как первой фазы подражания, доказывает, что *«мысль, воображение выступает в роли предварительного организатора нашего поведения»* [9, с. 57] (курсив автора. – С. Б.). И наоборот, «моторика (ее развитие и специфика) во многом является истоком воображения» [9, с. 250]. Автор, ссылаясь на достижения советской психологии, указывает на то, что воображение присутствует в моторике значительно раньше, нежели выступает в качестве самостоятельной функции в психическом развитии. В актах первобытного общения были неотделимы мысль и чувственно-волевые импульсы движения, выраженные в голосо-речевых и пластических интонациях – поступках, то есть мысль, образ и действие не разделялись. Данный аспект подробно освещен в исследованиях гениального режиссера и искусствоведа С. М. Эйзенштейна [См.: 12, с. 213–231] и в работах доктора философских наук, профессора Института философии РАН И. А. Герасимовой [См.: 13, с. 50–63].

Механизм творческого воображения, как его описывает Л. С. Выготский, представляет собой сложный и многоступенчатый процесс. В самом начале этого процесса стоят всегда восприятия внешние и внутренние, составляющие основу нашего опыта. Накопление материала, из которого фантазия будет строить, завершает этот процесс. Самая важная черта воображения – стремление его к воплощению; это и есть подлинная основа и движущее начало творчества. Всякое построение воображения, исходя из реальности, стремится воплотиться обратно в реальность.

Один из первых русских психологов – И. М. Сеченов в конце XIX века с позиций материализма утверждал, что *«все внешние проявления мозговой деятельности действительно могут быть сведены на мышечное движение. <...>* Кроме того, читателю становится разом понятно, что все без исключения качества внешних проявлений мозговой деятельности, которые мы характеризуем, например, словами «одушевленность», «страстность», «насмешка», «печаль», «радость» и пр., суть не что иное, как результаты большего или меньшего укорочения какой-нибудь группы мышц – акта, как всем известно, чисто механического...» [Цит. по: 14, с. 47] (курсив автора. – С. Б.). Мысль верна в том случае, если рассматривать мозговую деятельность как инструмент сознания.

Поставив себя в центр вымышленных условий, с ощущением других (отличных от моих) качеств персонажа, воображение и мышление в логике персонажа определяют также и образ движений и действий в поведении от собственного имени. В традициях системы К. С. Станиславского создание образа происходит от «себя». У Э. Бутенко возникает вопрос: от какого «себя»? Какого «себя» знает каждый из нас? [9, с. 194]. Конечно,

можно ответить, что того «Я», который «есть» и осознается нами «сейчас и здесь». Но какова глубина осознания себя- «я есть» самим собой как личностью. Каков образ «себя» у нас и отчего он зависит?

В настоящее время уже начинают различать два разных понятия, обозначаемых одним и тем же словом, – образ (*image*): как личный (индивидуальный) чувственный опыт видения или представления объекта и как оптическое изображение объекта на сетчатке глаза. М. Фельденкрайз пишет: «Мы действуем в соответствии с образом “себя”. Образ “себя”, который управляет каждым нашим действием, определяется тремя факторами (в различных соотношениях): наследственностью, воспитанием и самовоспитанием... Из трех факторов, определяющих наш образ “себя”, лишь самообразование до некоторой степени находится в нашей власти» [15, с. 78]. (Советские психологи еще указывали на влияние окружающей среды). Далее, автор рассматривает «образ себя» как психофизический и динамический феномен, состоящий из четырёх компонентов, участвующих в каждом действии. Это движение, ощущение, чувство и мышление, то есть все то, на что можно воздействовать и изменять.

Понимая образ не как психическое отображение внешнего объекта, а как «концентрированное *выражение общего психического состояния*» [16, с. 540] (курсив автора. – С. Б.), К. Г. Юнг рассуждает об образе самого себя как о персоне – установке, которая усваивается как маска, соответствующая сознательным намерениям человека и в то же время отвечающая требованиям и представлениям социальной среды [См.: 16, с. 540–545]. С. Л. Рубинштейн обращает внимание на то, что «само слово «личность» (по-латыни *persona*) **заимствовано римлянами у этрусков, первоначально означает “роль”** (и до того – маску актера) <...> римлянами оно употреблялось для обозначения общественной функции лица» [6, с. 490]. Если рассматривать образ «себя» вне традиций русской философской мысли или восточных доктрин, то образ «себя» – это собственная социальная маска для нас самих и окружающих, не соответствующая действительно «я» (или «Я») человека.

В сценическом действии так же, как и в игре, данная маска может неосознанно или сознательно быть сброшена, когда по правилам игры мы должны играть другую маску. Руководствуясь иногда настоящим жизненным интересом, хотя и прикрываясь маской, мы «оголяем» переживания, чувства и фантазии настоящего себя, своей души. Непосредственное и органичное поведение ребенка в игре и актера на сцене, наверное, и есть стремление быть самим собой (или Собою).

Образ действия и характер движения соответствуют именно глубинным потребностям индивида следовать за собственной сущностной мыс-

лю, переводимой в физическую энергию. Именно игра позволяет высвободить затаенные чувственно-волевые импульсы *намерения* движения, переводя их в двигательные акты. В настоящей игре поведение должно быть органично. Поэтому неорганичное (даже правильно сделанное технологически) сценическое поведение будет почти всегда либо чувствуемо, либо слышимо, либо видимо.

Исследуя внеречевые компоненты сценического взаимодействия, преподаватель РАТИ (ГИТИС) А. Я. Бродецкий, отмечает, что телу свойственна в любом возрасте абсолютная искренность, попытка же скрыть информацию и от «ушей», и от «глаз» обречена на борьбу с собственным телом. Так как любой «естественный жест тяготеет к движению» [17, с. 15], в котором задействованы мышцы всего организма, а искусственный жест статичен и поддерживается лишь группой мышц. Но автор соглашается с западными психологами в том, что необходимо включить контроль над «уголками своих губ» и т. п., научиться определять энергетический уровень «нарочного» движения, скорость его исполнения, амплитуду и продолжительность сокращения мышц, чтобы показать ту или иную нужную реакцию. При знании языка жестов, освоив (?) свое тело и быстро реагируя, наверное, можно визуально скрыть внутреннее движение своей души, но на уровне лучезлучения «психическим осязанием» (термин введен И. А. Герасимовой [См.: 18]) оно будет воспринято изначальным. Психической способности осязания мыслью принадлежит умение проникать в смысл слышимого построения слов и видимой комбинации предметов. Воспроизводимый в сознании образ объекта воспринимается не органами чувств, а через них, так же как и его психическое действие (термин А. В. Запорожца и В. П. Зинченко). Умение воспринимать глубинные интенции актером – это еще и процесс более глубокого исследования-«сканирования» партнера в процессе сценического общения, а следовательно, и более глубинный уровень взаимодействия, в отличие от искусственности человеческого поведения при деланных движениях, за которые предлагают спрятать настоящие переживания западные психологи, изучающие язык жестов (А. Лоуэн, А. Пиз, Дж. Фаст, Э. Холл).

На наш взгляд, намного проще сознательно изменить свое отношение к событию, явлению или человеку (особенно если речь идет об актерах), поверить в «другие», нужные для данного момента предлагаемые обстоятельства, чтобы не «насиловать» свое тело контролем над телодвижениями, чтобы не возникло необходимости волевыми усилиями управлять психофизическими и физиологическими процессами. Тело же нуж-

но «делать» отзываемся и готовым к непосредственному и искреннему выражению движений души, действительно происходящих в глубинах сознательного и бессознательного. Возможно, волевым напряжением мускулов, нужных для выражения необходимого по роли внутреннего переживания, актер, обманув свою психофизиологию, может визуально или звуково обмануть и зрителя, однако зритель чувствует то, что реально, «сейчас и здесь» переживает (а значит, и излучает) актер, то, что действительно происходит в области его довербального мышления-переживания. Следовательно, параллельно с телесной естественной выразительностью необходимо развивать и способность психического осязания, с помощью которой можно сознательно наблюдать, а с помощью веры в предлагаемые обстоятельства и корректировать глубинные процессы мышления, отраженные в психофизическом поведении. Немаловажная роль в этом процессе выпадает на долю воображения.

Один из крупнейших театральных деятелей Америки XX века, приверженец, последователь и пропагандист системы К. С. Станиславского Ли Страсберг считает, что актерское воображение имеет три аспекта: импульс, убеждение (веру) и сосредоточение (концентрацию внимания). Обучить актера быть на сцене живым и естественным для Ли Страсберга означает поставить его в условия, когда импульсы возникают от ображаемых стимулов. Они становятся подлинными, достоверными для актера и затем пробуждают соответствующие сенсорные, эмоциональные, двигательные реакции. В обучении мастерству актера Ли Страсбергом главным было научиться расслабиться физически и умственно [См.: 19, с. 72–85]. Упражнения Ли Страсберга направлены на увеличение умственной, физической и эмоциональной свободы, воспитание элементов спонтанности в импровизациях, позволяющих немедленно откликаться на впечатления, на импульс и немедленно действовать, что развивает готовность к непосредственному сценическому поведению.

К. С. Станиславский отмечал, что «искусство и душевная техника актера должны быть направлены на то, чтобы уметь естественным путем находить в себе зерна природных человеческих качеств и пороков, а затем выращивать и развивать их для той или другой исполняемой роли» [11, с. 294–295]. Естественным видится в творческом акте – дать свободу своей фантазии как заторможенной и подавленной нереализованной игре.

Искусство использует игру как средство донесения смысла, способ процессуального существования ради некоей идеи, но изначально игра возникает только ради самой игры. Следовательно, в искусстве и в культуре в целом игра выходит на другой уровень *представления чего-либо*

или борьбы за что-либо, сохраняя при этом все свои первоначальные свойства. Немалую ценность, по мнению М. Р. Жбанкова, игра имеет «в качестве элемента творческого поиска, высвобождающего сознание из-под гнета стереотипов, она способствует построению вероятностных моделей исследуемых явлений, конструированию новых художественных или философских систем или просто спонтанному самовыражению индивида. Любая инновация в культуре первоначально возникает как своеобразная игра смыслами и значениями, как нетривиальное осмысление наличного культурного материала и попытка выявить варианты его дальнейшей эволюции» [1, с. 252]. Но Й. Хейзинга доказывает, что игровой элемент культуры уходит на второй план, для «вечного принципа игры» в серьезном обществе остается все меньше и меньше места, так как все серьезное в нашей жизни исключает игру (хотя игра включает в себя все серьезное). Данный феномен есть признак потери духовного начала человеческим сообществом. По мысли автора, «подлинная культура требует всегда и в любом аспекте **a fair play (честной игры); a fair play есть не что иное, как выраженный в терминах игры эквивалент порядочности** <...> Подлинная игра исключает всякую пропаганду. Она содержит свою цель в самой себе» [2, с. 238]. Поэтому увлекаться и замыкаться только в самой игре опасно, иначе игра может быть использована в антигуманных целях. Й. Хейзинга акцентирует внимание на том, что «из заколдованного круга игры человеческий дух может освободиться, только направив взгляд на самое наивысшее» [2, с. 239].

К. С. Станиславский утверждает, что выйти за границы собственных стереотипов и горизонты собственных убеждений, впустить в круг своего воображения то, что ранее в него не входило, можно лишь ради устремления к Прекрасному. «Внешняя условность и ложь – бескрылы. Телу не дано летать. В лучшем случае оно может подпрыгнуть на какой-нибудь метр от земли или встать на пальцы и подтянуться вверх. Летают воображение, чувство, мысль. Только им даны невидимые крылья, без материи и плоти; только о них мы можем говорить, когда мечтаем, по вашим словам, о «надземном». В них скрыты живые воспоминания нашей памяти, сама «жизнь человеческого духа», наша мечта. Вот что может проникать не только «ввысь», но и гораздо дальше – в те миры, которые еще не созданы природой, а живут в безграничной фантазии артиста» [11, с. 269–270].

С раннего детства условная реальность игры дополняет и улучшает нашу жизненную повседневную реальность за счет творческого усовершенствования существующей или выдуманной, но усвоенной жизне-

деятельности. Первостепенное значение обретает то, *ради чего* используется игра в качестве средства? И чем бы мы ни занимались, важно постоянно осознавать, где заканчивается игра и начинается... другая игра.

Литература

1. Жбанков М. Р. Игра // Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. – Мн.: Изд. В. М. Скакун, 1998.
2. Хейзинга Й. Homo Ludens. Человек Играющий. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992.
3. Демчог. Самоосвобождающаяся игра // demchog@online.ru., 2001.
4. Слободчиков В. И., Исаев Е. И. Основы психологической антропологии. Психология человека: Введение в психологию субъективности: учеб. пособие для вузов. – М.: Школа-экспресс, 1995.
5. Выготский Л. С. Психология. – М.: Апрель Пресс, 2000.
6. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. – СПб.: Питер, 2002.
7. Степун Ф. А. Основные проблемы театра // Ф. А. Степун. Соч. – М.: РОССПЭН, 2000.
8. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. Я и Оно. Неудовлетворенность культурой. – СПб.: Алетея, 1998.
9. Бутенко Э. Имитационная теория сценического перевоплощения. – М.: Прикосновение, 2004.
10. Выготский Л. С. Психология развития ребенка. – М.: Эксмо, 2003.
11. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика // Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Искусство, 1989. – Т. 2.
12. Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа // Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства / под ред. Е. Я. Басина. – М.: Смысл, 2002.
13. Герасимова И. А. Философское понимание танца // Вопросы философии. – 1998. – № 4.
14. Яворский Б. Л. Избранные труды / ред. Д. Д. Шостакович. – М., 1987.
15. Фельденкрайз М. Осознание через движение. – М.: Ин-т общегуманитарных исследований, 2001.
16. Юнг Г. К. Психологические типы: пер. с нем. – М.: Универсальная книга, 1998.
17. Бродецкий А. Я. Внеречевое общение в жизни и в искусстве: Азбука молчания: учеб. пособие. – М.: ВЛАДОС, 2000.
18. Герасимова И. А. Человек в мире сознания: эволюция сознания. – М.: Альтекс, 1998.
19. Рождественская Н. В. Работа в «актерской студии» Ли Страсберга. Начальные уроки // Азы актерского мастерства: сб. ст. / сост. Е. Р. Ганелин – СПб.: Речь, 2002.
20. Выготский Л. С. Психология искусства. – Мн.: Современное слово, 1998.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ЗВУЧАНИЕ В РИТМАХ БАЛАНСИРОВАНИЯ

Ощущения – наименее раскрытая и мало используемая в педагогической практике категория творческой природы актера. В приводимых ниже материалах для тренинга сценической речи предпринята попытка частичного восполнения существующего пробела. Основное внимание уделяется начальным этапам тренинга, во время которых происходит сенсорная активизация голосо-речевых функций организма в преломлении к профессиональному актерскому творчеству. Рекомендуемая последовательность тренинга и циклы упражнений напрямую связаны с активизацией системы ощущений.

Прежде всего оговорю, что относительно творчества актера ощущения следует подразделять на две категории: ощущения реальные и ощущения вымышленные. Реальные ощущения – это ощущения, возникающие в нашей сенсорной системе в каждое мгновение жизни и творчества, это ощущения, порождаемые раздражителями в нашем восприятии окружающей действительности. Ощущения вымышленные напрямую связаны с деятельностью нашего воображения. Они исходят из глубин тактильной памяти, из жизненного опыта, из воспоминаний.

Вымышленные ощущения в большой мере порождаются творческой фантазией актера. От этого они усиливают в тренинге опосредованность влияния на обретение им мышечной свободы, позволяют исподволь тренировать дыхательные, голосовые и речевые навыки профессионального звучания. Вымышленные ощущения способствуют проникновению в глубинные механизмы формирования сценического звучания. Благодаря им незаметно и ненасильственно протекает тончайшая перестройка голосо-речевого аппарата, обретающего во время тренинга особенные сценические качества.

Первоначально полезно использовать ощущение повышенной тяжести в кистях и затем уже распространять это реально-вымышленное ощущение на прочие части рук, ног и корпуса. Прочувствовать увеличенную тяжесть в локтях, в плечах, в коленях, в ступнях. В дальнейшем, не теряя ощущения повышенной тяжести, вводить в пробуемые упражнения ощущения, питаемые воображением. Среди них назову наиболее ценные: ощущение вертикали, ощущение текучести, ощущение упругости, ощущение объема, перерастающее впоследствии в ощущение пространства, ощущение телесной неустойчивости, перетекающее постепенно в ощущение свободы и обеспечивающее в результате

развитие таких ощущений, как ощущение легкости, ощущение полета и ощущение голосо-речевой полетности.

Названные мной вымышленные ощущения позволяют очертить перспективу тренинга. Обретение свободы с помощью увеличения воображаемой тяжести рук, плеч, локтей, коленей, бедер и, порой, всего тела – лишь начало тренинга. Вторым этапом можно считать обретение тяжести в артикуляторной мускулатуре, в образовании объемного « голосо-речевого рупора». Здесь уже сливаются ощущения тяжести в дыхательной мускулатуре, ощущение воображаемой повышенной тяжести в теле и ощущение объемности и тяжести в мышцах артикуляционных органов.

На следующем этапе нас интересует не тяжесть как таковая, не тяжесть как прием тренинга, позволяющий глубоко прочувствовать работу сенсорной системы организма и распознать физическую свободу. Наши интересы теперь переходят в область творческую – мы теперь занимаемся «механизмами» творческой деятельности и жизнью тела, голоса и дикции в этих процессах. Деятельное включение тела, голоса и дикции в процессы общения с партнером, партнерами. Художественная жизнь тела, голоса и дикции в условиях сценического пространства, в материале авторского текста (прозаического, стихотворного, драматургического) – вот цель нашего устремления. Но механизмы общения (вероятно, и механизмы театрального диалога) подразумевают не только **воздействие** сценических партнеров друг на друга, но и предшествующий воздействию психологический аспект совместного творчества – **восприятие**. Между восприятием и воздействием, скорее, даже над ними, внутри них, охватывая все нюансы творческого бытия актера, действует **воображение**.

Для того чтобы сенсорная система актера была открыта для восприятия и в воображении его бесконечно варьировали образы предметные и образы абстрактные, мы находим «материю», питающую варианты смысловых предположений, вариации темы в движении и в звучании, варьирование в выборе выразительных средств. Такой материей является балансирование – ощущение бесконечного движения. Балансирование – это и удержание равновесия, и возможность испытывать острые ощущения на грани потери равновесия.

Начнем наш тренинг и по мере углубления в него будем познавать значение балансирования в тренинге сценической речи.

Упражнение «Потягиваясь»

Потягивания, будто из сна вышли. Выдохи-сбросы со звуком. Потягиваться и скидывать энергию. Чувствовать контраст между чрезмерным напряжением и сбросом усилий без особых стараний: как делаем, так делаем.

Желание потянуться как можно выше постепенно усиливается, и вкус к потягиваниям разрастается. В «упаданиях» не расслабляться больше меры: почуять только, как тело вырывается из чрезмерной вытянутости, и переходит в горизонтальные объемы, и сжимается. Вертикаль утягивает вверх все тело, все-все, до последней мышцы, до последней косточки, а потом «вдруг» тело проседает, проваливается в пространство, вас окружающее. И неизвестно, от чего более получаем мы удовольствие – от того, что, преодолевая лень, увлекаемся сильными физическими затратами, или от того, что от сильных физических нагрузок избавляемся. Освобождаясь от физических затрат, проседаем неожиданно – не знаем, куда и каким образом тело «завалится», не догадываемся, какая часть тела куда увлечет за собой все наше тело, не контролируем, откуда рождается звук, вдруг выскакивающий из нас вместе с проседанием-опусканием-улетом тела. Но не валимся уж совсем на пол. Не теряем пространственное окружение свое: норювим из падения вновь устремиться в вертикаль и вновь увлечься потягиванием, растягиванием мышц, бесконечностью вертикали. Так и сменяются наши увлечения: то вырываемся в пространство за пределами наших возможностей, то мягко возвращаемся в привычное, но не такое уж и плохое, в привычное и приятное. Пока падаем-стекаем вниз, голос нас поддерживает, он вместе с нами, с физической жизнью нашего тела, растворяется в горизонтальном пространстве. Приятно. Привыкаем к первым ритмам: «устремленность – провал». И хорошо нам.

Вот мы и «пробудились», и втянулись в тренинг, и почувствовали, что нам не так и плохо в динамических переменах чрезмерного напряжения и проваливания в приятность. Прюделав несколько таких перемен, потягиваясь вверх двумя руками, добавляем еще один нюанс контраста: не все тело отдается потягиванию, а лишь некоторые его части: предположим, одновременно правая рука и левая нога – во всем остальном теле легкое парение его частей, не вовлеченных в потягивания. Именно «парение» левой руки и правой ноги, да и голова парит, зачем ей-то тянуться кверху, да и артикуляция наша парит, а уж ей-то и тем более незачем напрягаться. Ведь мы ничего не говорим и дышим непроизвольно. А коли не задаем работу артикуляции, то и незачем ей напрягаться, да и ритмы дыхания пульсируют в нас свободно, вдохи и выдохи чередуются без излишних напряжений, несмотря на прилагаемые для потягиваний физические усилия – вот как все просто.

Так и балансируем мы в пространстве между напряжением и свободой различных частей тела. И балансируем в пространстве, нас окружающем. Балансирование – это не просто покачивание, это всегда жизнь на грани опасности, на грани готовности преодолеть опасность,

жизнь в ритме устойчивость/опасность, жизнь в ощущении предположений, но не жизнь выстроенная, но не творчество на предварительно закрепленных установках.

Балансирование и в моменты потягивания, и в моменты падения, проседания, когда нельзя завалиться, а следует выжить и сохранить равновесие. Из потягивания выход в потягивание.

Упражнение «Балансируя»

Упражнение индивидуальное. Балансирование. Возникает непреднамеренно одна ведущая точка в теле или в конечностях: голова ведет ваше тело в пространстве, плечи ведут, колени, локоть правой руки. При «падении» рождается звук – неоформленный, простой, похожий на легкий стон. Стонет тело, заваливаясь, постанывает голос, вслед за телом, проваливаясь, стонет дыхание, подкрепляя энергией стон голоса. Отпускайте дыхание, не контролируйте его, не определяйте заранее, когда вдыхать, когда выдыхать, – с удовольствием проваливайтесь-заваливайтесь – ощущение потери равновесия всегда вызывает дыхательно-головую реакцию.

Дыхание и голос приучаются выныривать из вас, поэтому балансируют и артикуляторные органы – при падении тела они также каким-то неведомым образом упадают. Если на потерю равновесия реагирует все тело, то и артикуляция отзывается на случившееся вместе со всем телом.

Уберегайте себя от возможных ошибок в физическом поведении тела: не отставляйте далеко попу, нарочито выпячивайте ведущую часть тела, не увлекайтесь излишней расслабленностью тела – оно чуть не валится на пол, становится неуправляемым, что алогично: ведь тело всегда при балансировании норовит удержать равновесие. Неудачны остановки, замирания. Вот вы «завалились – выпрямились», и вместо того чтобы перейти в новые ощущения, наметить новую ведущую вас зону в теле и двигаться за ней, вы вдруг резко останавливаетесь. А как бы хорошо было уловить ощущение текучести. Проверьте на себе, почувствуйте перетекающие энергии.

Упражнение «Покачиваясь»

Встаньте прямо. Глаза закрыты – прочувствуйте дыхание: куда оно приходит в ваше тело во время физиологических вдохов. У каждого из вас процесс этот протекает по-разному: в различных местах может скапливаться энергия дыхания – ближе к ключицам или к низу позвоночника, ближе к диафрагме или у передней стенки живота, и поэтому она вызывает в вас различные ощущения внутри тела при вдохах. Одновременно покачивайтесь, балансируйте.

Новый объект внимания – ступни, как там они действуют при покачиваниях. Ведь и они то в одной, то в другой части напрягаются чуть больше или чуть меньше. Ступни в провоцировании покачиваний не одинок. Для того чтобы тело не перешло границу возможного отклонения в сторону, назад или вперед и не «завалилось» бы на бок, не опрокинулось бы на спину и не «шмякнулось» ниц, в дело вступают колени. Колени служат регуляторами балансирования в пространстве.

Тело постоянно находится в небольшом колебании относительно вертикали: оно отклоняется в сторону, возвращается к исходной точке, вновь отклоняется и вновь возвращается. Мы используем такие колебания для поддержания физической свободы в теле и для психофизической открытости восприятия окружающего нас сценического пространства, партнеров и сенсорных раздражителей (звуки, запахи, тактильные раздражители).

Любое статичное положение тела следует воспринимать как вид движения во времени и пространстве. Для того чтобы это почувствовать, быть этим постоянно напитанным, нам необходимо ощущение постоянного соучастия в процессах, происходящих вокруг нас. Мы таким образом приближаемся к ощущению постоянной готовности к поступку, к действию, к изложению мысли. Элементарные, едва заметные перемены равновесия – один из способов приближения к **континуальности в искусстве**.

Упражнение «Вдыхая»

Дыхание нарождающееся.

Оставаясь с закрытыми глазами и продолжая небольшие колебания тела, исследуем объемы и вес артикуляторных органов. Воображение помогает вам прочувствовать повышенную тяжесть нижней челюсти – подбородок оттягивает ее книзу. Воображаемо увеличившаяся нижняя губа присоединяется к действию подбородка и добавляет тяжесть нижней челюсти. Расслабленный и широко развалившийся во рту язык еще более увеличивает вес нижней челюсти.

Прочувствуйте увеличившуюся тяжесть нижней челюсти и соедините эти ощущения с ощущениями в коленях, также участвующих в покачиваниях и по-своему потяжелевших.

Вызванная воображением свобода артикуляторных органов непреднамеренно открывает пространство для прохождения воздуха через верхние дыхательные пути. Балансирование коленей и ступней дарит свободу дыхательным мышцам и дает простор для прохода выдыхательной струи в воздушных путях, располагающихся под голосовыми складками.

Пробуем чуточку «обмануть» себя и налаживаем «вдохи сквозь ступни». Никакой игры – воздух втекает в низ позвоночника. Прodelьвать все это непринужденно, не прерывая покачиваний.

Упражнение «Разлетаюсь»

Энергия врзлет.

Глаза закрыты. Приподымаемся на носки при вдохе. Взлетаем и «падаем» вперед со звуком, но резко не наклоняемся, тело слегка сжимается и вновь «распускается». И вновь взлетаем и, ощутив прилив энергии дыхания, «падаем». «Падаем» – в данном случае означает такой наклон всего тела вперед, что в какое-то мгновение тело теряет равновесие, упадает вперед, но мы успеваем задержаться в падении – пробегаем два-три шага – и выпрямляемся, то есть вновь взлетаем.

Руки при взлетах постепенно разлетаются в стороны, поднимаясь все выше и выше, но не выше плеч. К рукам также притекает дыхательная энергия: руки от этой энергии словно разлетаются, пальцы и кисти отлетают от тела дальше привычного. Руки поднимаются вверх и отлетают не механически, но потому, что в них втекает энергия. Последовательность: дыхание «входит в низ позвоночника», и от этого тело поднимается на носки, затем дыхание добирается до плеч и направляется в кончики пальцев, и от этого руки легчают и уходят врзлет.

Загляните в глубокий каньон, гляньте вниз с верхнего этажа высоко-го дома или в пролет лестницы, и вы невольно ощутите прилив дыхания. Тело, оберегая себя, резко и глубоко вдыхает, будто воздух удерживает вас от опасности. Нет в это мгновение команды «вдохни!», нет расчетливости в поведении. Все на уровне инстинкта.

Продолжая упражнение, сопровождайте падения бессвязными звуками, а затем междометиями.

Упражнение «Совпадая»

Балансирование вдвоем: «ведомый» и «ведущий».

«Ведущий» задает партнеру кистью движение и сам вместе с ним уходит в единое для обоих проваливание в пространстве. Балансирование вдвоем. Единый для обоих баланс: вместе теряют равновесие и вместе выныривают. Совпадают ощущения зависания, глубина провала, выныривание, обретение вертикали. Глаза «ведомого» закрыты.

Добавлять ритмы звучания. «Ведущий», будто постанывая, произносит звуко сочетание «ойойойойой» («оиијоиијоиијоиијоии»). «Ведомый» звучит словно эхо – повторяет сей звуковой ритмический комплекс. «Ведущий», совершая движение, произносит новую ритмическую комбинацию, предположим: «ой-ойойой-ой!оу!» («оии-јојојоии-јо!јо!»), – «ведомый» ее воспроизводит. И так раз за разом.

Упражнение «В ритмах кистей»

Круговращения рукой: вперед – вверх – назад – вниз. Медленные и быстрые круговращения. Кисть «отлетает» от запястья, рука «отлетает» от тела.

Балансирование здесь соединяется с вертикалью. Движение руки и задает вертикаль, но движение руки задает и балансирование. Тема балансирования сохраняется. Не выполняйте движения одинаково – амплитуды и частота взлетов-падений зависят от ощущений в руке и в кисти. Тиражирования движений быть не должно.

Механизм выполнения круговращений и «утягиваний» рукой тела таков: правая рука под тяжестью воображаемого веса наклоняет тело на правый бок. Кистью все время слегка потряхиваем и чувствуем, как отзываются потряхивания кистью в локте и в плече. Волна, отголосок потряхивания, добирается и до них. Голова немного свешена на правый бок. Для того чтобы равновесие не потерять, левая рука зависает слева – она плавает в пространстве, уравнивая наш наклон вправо. Примем такую «шевелиющуюся позу» за исходное положение (за «исходное движение»).

Далее колени (более всего правое колено) раскачивают тело вперед-назад, вверх-вниз. Раскачивания нарастают по амплитуде. Раскачивается прежде всего правая сторона тела, за которой следует и раскачивание правой руки. Рука, все более раскачиваясь, приходит к размашистым движениям вперед – назад, увлекает тело все динамичнее вперед – все активнее назад. Устремляющееся вперед или назад тело все более приподнимается на носки, уходит в своеобразную вертикаль с устремленностью вперед или назад. Наконец раскачивания руки доводят ее до того, что она совершает кругообращение: вперед – вверх – назад – вниз. За рукой следует и тело, балансирующее, но не теряющее равновесия. Когда рука улетает высоко вверх, тяжесть тела переносится на левую ногу, при возвращении руки вниз опорной вновь становится правая нога.

Упражнение «В ритмах коленей»

Тело прямо, вертикально. Ритмы только в коленях, а за коленями движется все тело. Колени идут ритмически вниз и в сторону – вверх в исходное положение – вниз в другую сторону. Можно руки раскинуть в стороны и добиваться того, чтобы даже маленькие наклоны в стороны не появлялись. Бессмысленно также играть бедрами, кокетничать, манерничать.

Подбородок, реагируя на движение коленей, вертикально опускается в такт им. Рождаются звуко сочетания с «да» и «ба». Допустим, такие:

«*dá – dáda – dá*», «*dadá – dá – dadáda*», «*бáбаба – бáбаба – бá – бá – бáбá*». Проставленные над слогами ударения говорят не только о слогах, на которых более всего раскрывается рупор, но и фиксируют ритмы движения коленей вниз. Звукосочетания изобретайте самостоятельно, проиграв одно, переходите к другому. Между звукосочетаниями не спешите «схватить» дыхание и быстренько-быстренько проболтать новое звукосочетание. Лучше еще раз повторите уже прозвучавшую комбинацию, но «про себя» и сопровождая ее движениями коленей. Озвучивая внутренним голосом эту комбинацию и стремясь прочувствовать внутреннее воображаемое артикулирование речевых органов, вдыхайте между тем новую порцию воздуха – так вы готовитесь к рождению следующей комбинации.

На следующем этапе используйте скороговорку с сонорными звуками, что поможет вам ощутить резонансное единство в работе тела, голоса и артикуляции. Здесь и далее включаем в тренинг скороговорки, созданные студентами 2-го актерского курса Санкт-Петербургской академии театрального искусства (класс Т. С. Казаковой) на основе широко известной скороговорки *«На мели мы лениво налима ловили и меняли налима мы вам на линия! О любви не меня ли вы мило молили и в туманы лимана манили меня»*. Итак, в ритме движения коленей вы произносите скороговорку: *«В ию́не вы́ юли́ли, в ию́ле мы́ юли́ли! Ни в ию́не, ни в ию́ле вы и мы не вы́юлили!»*.

Упражнение «В ощущениях другого»

Выполняем упражнение, находясь в круге. Тело слегка покачивается. Внимание сосредоточено на ощущениях веса различных частей тела. Проверяем вначале тяжесть ступней, затем коленей – лопаток – плеч – локтей – кистей. Находясь в круге с открытыми глазами, наблюдаете за кем-то одним в круге и попадаете в ритмы его балансирования, его покачиваний. Даже крохотные отклонения от вертикали улавливаете и воспроизводите своим телом. Тот, чьи движения вы воспринимаете и воспроизводите, получает информацию от кого-то третьего, третий от четвертого и т. д.

Упражнение «Покачивания в ритмах “ведущего”»

Группа в круге, в центре **«ведущий»**. Он балансирует, отклоняется то в одном, то в другом направлении. Все в круге, словно травинки под дуновением ветерка, колеблются синхронно с **«ведущим»**. Они улавливают малейшие нюансы перемен в его покачиваниях.

Добавляется тянущийся звук **«м»**. Когда еще все в круге и **«ведущий»** и **«ведомые»** только-только приготовились к началу, **«ведомые»**

замерли в ожидании, из глубокой тишины рождается звук «м». Это «ведущий» начал тихое-тихое звучание. Звук мягко, ненастырно добирается до замерших в круге людей. Звучит «ведущий» так, чтобы звук его голоса проникал в каждого в круге: и в тех, кто перед ним, и в тех, кто находится за ним или сбоку от него. Добравшись до «ведомых», звук оживает в них, находит в голосах круга подкрепление себе. «Ведомые» подхватывают звук так же мягко и столь же негромко, сколь мягко и негромко дарил им звук «м» тот, кто в центре круга. Возникает озвученное пространство круга.

Зародившись из тишины, звук постепенно таинственным образом увеличивается в объеме. Так же постепенно он усиливается и ослабевает. Динамические перемены полностью во власти колебательных движений, предлагаемых группе «ведущим»: амплитуды покачивания, балансирования в пространстве определяют меру громкости. Дыхательные импульсы напрямую зависят от физических затрат тела.

Звук «м» звучит непрерывно. Он то увеличивается до возможно громкого при сверхактивных отклонениях тела от вертикали, то замирает до почти неслышного при нейтральном положении тела, при архиминимальных покачиваниях. Дыхательную энергию каждый из вас впитывает в себя в собственном ритме, не подчиняясь ритму других. Как почувствуете, что энергия ослабевает, беззвучно довыдохните воздух для расслабления мышц-выдыхателей и столь же ритмично, как вы выпускали воздух, наберите новую энергию.

«Ведущие» в круге периодически меняются. С переменной «ведущего» меняется и способ управления группой – ведь каждый из входящих в роль «ведущего» по-своему понял задания этого упражнения и по-своему эти задания воплощает. Кто-то из «ведущих» интуитивно чаще использует легато при покачиваниях тела, а кто-то сразу же включает предельные отклонения, задает группе предельные нагрузки. Вот и появляется у «ведомых» забота: вжиться в особенности поведения каждого «ведущего», довериться каждому из них и не упустить ни одного нюанса их заданий.

Отработав упражнение со звуком «м», добившись моментальных реакций на физическое поведение «ведущих» и овладев переменами звучания в зависимости от движений тела, возьмите в работу несложный текст: *«Не ловили мы налима, не меняли мы налима на мели, не ловили мы налима, не меняли мы налима на мели, не ловили мы налима, не меняли мы налима на мели...»*. Звучание так же непрерывно, как вы это делали со звуком «м».

Упражнение «В ритмах прикосновений»

«Ведущий» кистью правой руки задает партнеру движение в пространстве, и тот откликается на любые команды «ведущего». «Ведущие» закручивают «ведомого», раскручивают его, подталкивают к движению вверх или вниз, вперед или назад. Они каждый раз передают партнеру контактную команду, дотрагиваясь до одной точки на его теле: двигают вперед правое плечо – и правое плечо увлекает за собой все тело партнера, оттягивают назад левое плечо – и теперь уже левое плечо ведет тело партнера. Точки прикосновения все время меняются. Оба партнера движутся как одно целое, проживая совместно и глубину падений, и амплитуду отклонений от вертикали, и темпы возвращения в вертикальное положение.

Глаза «ведомого» закрыты.

Приноровившись к единству в движениях, «ведущий» пробует озвучивать происходящее. Для этого он использует действенную команду: «давай».

Поначалу команда состоит лишь из одного слова «давай», но постепенно, с расширением широты движений в пространстве, команда вбирает в себя уже и два, и три слова: «давай-давай», «давай-давай-давай».

Отвлечемся немного.

Не получается у «ведущих» динамичное произнесение команд. Будто им не хватает дыхательной энергии, отчего и слово звучит неразборчиво, и чувствуется вялость артикулирования, и звук не втекает в партнера. А ведь из множества слов, могущих служить командами, мы выбрали именно слово «давай». Затаились в нем динамичные задания для артикуляции. Переднеязычный взрывной «д» требует хорошего разрыва препятствия, губно-зубной «в» требует активных мышечных затрат в работе нижней губы и также требует энергетических усилий для преодоления препятствия, тянущийся в конце слова долгий звук «и», составляющий с предшествующим ему звуком «а» некое стечение гласных, требует усилий для протяженного выдыхания «а-и-и».

Очень много неловких движений. Некоторые до смешного забавны. Ну, зачем, например, кое-кто из вас, направляя звук в плечо партнера, старается наклонять корпус больше, чем надо, – его тело скрючивается, попа берет на себя функции «ведущего». Звучите вы при таком движении тела скованно, раскрыть звучание в объеме не можете и управляете партнером неестественно. Балансирование растворилось, ему на смену пришло механическое выполнение заданий.

Упражнение «В ритмах мысленных прикосновений»

То же самое упражнение, но проделывать его, не дотрагиваясь руками до партнера, однако движения дотрагивания проделывать, не прикасаясь к партнеру реально. Мысленные прикосновения к партнеру становятся главными. Вы еще помните свои реальные прикосновения в предыдущей пробе, когда вы прикасались к телу партнера, ощущения в вас еще живы, используйте свои воспоминания (ощущения). Включается воображение. Глубинная ситуация – прожить прикосновения в воображении и прожить движения партнера от вашего воображаемого действия. Опережающее воображение. Вы еще не отправили партнера в путешествие, но уже предвкушаете: куда и как он будет двигаться, каким образом вы заставите его потерять равновесие (оказаться на грани потери равновесия) и каким образом, по-вашему, он будет совершать свои движения. Одновременно вы произнесите скороговорку: *«Мы налива не ловили, мы налива не ловили! Мы налива не меняли, мы налива не меняли! О любви вы не молили, о любви вы не молили! Вы в туманы не манили, вы в туманы не манили!»* (сочинено студентом Максимом Сухановым). Задания, связанные с совместным балансированием, сохраняются. Текст не прерывается, но усиливается в объеме звучания при реагировании на «падение» тела.

Стоп. Остановимся. Вы потеряли балансирование. Балансирование интереснее запрограммированного хождения. Так же и в театре: не исполнение «поставленных» мизансцен, а балансирование в пространстве между людьми и мебелью. Необходимости, чувства, партнеры, интересы нашего внимания к объектам ведут нас (управляют нами) в этом балансировании в мизансценах.

Упражнение «Балансирование с “ведомыми”»

Работа втроем. Двое **«ведомых»** – у них закрыты глаза. **«Ведущий»** двигает партнеров только движением речи – он использует для этого скороговорку: *«Не надоело ли ловить налима на мели? Не надоело ли менять налима на лия? Не надоело ли молить меня вам о любви? Манить в туманные лиманы вам меня?»*. **«Ведущий»** одно направление движения задает **«ведомым»** на одной фразе текста. И так фраза за фразой, и каждый раз новое направление движения в пространстве. До **«ведомых»** он не дотрагивается, только в воображении он позволяет себе физически дотрагиваться до партнеров и давать им физические команды.

Не хождение и не бездейственное говорение с партнерами или направленное в сторону партнеров.

Обратите внимание, что объем движения рук усиливает объем голосового звучания, объемы звучания согласных звуков.

Задание **«ведомым»**:

звучите как эхо. Одновременно с движением-балансированием в пространстве, заданным партнером, вы еще и звучите, повторяя за партнером скороговорку, словно эхо. Совершайте движения, которые возникают в вашем воображении, и в согласии с ними воспроизводите звуковые команды.

Основная сложность: **«ведомые»** не действуют сообща. В какой-то тройке они чаще всего сталкиваются, в другой тройке **«ведомые»** слишком далеко отбегают друг от друга. Разобщенность поведения **«ведомых»** – нехороший показатель психофизического действия **«ведущего»**.

Упражнение «Предпочтение»

Вновь работа втроем. Один **«ведомый»** и двое **«ведущих»**.

Первая проба

Каждый из **«ведущих»** стремится включить **«ведомого»** в свои ритмы, перехватить инициативу у другого **«ведущего»** и приручить партнера. Да так приручить, чтобы он полностью отдался, совершенно подчинился своему желанию двигаться в ритме одного из **«ведущих»**. Сложная соревновательная задача у **«ведущих»**, но не менее сложная у **«ведомого»**. Его мозги не должны выбирать, к кому именно идти. Следует психологически отдаться психофизическим действиям **«ведущих»** и не сопротивляться, «заваливаться» в сторону того голоса, который притягательнее. **«Ведущие»** используют скороговорку студентки Олеси Бережной: *«Ловили не налима, налима не ловили! Меняли не налима, налима не меняли! Не меня ли вы манили? не меня ли вы ловили? Не меня ли вы любили? И меняли не меня ли?»*. Произносите скороговорку, не придерживаясь деления на фразы, а в тех ритмах, которые вам необходимы для приручения партнера.

Советы «ведущим»:

– не голосом тяните партнера, но телом своим. Голос вторичен. Объемы звучания голоса зависят от объемов физического поведения тела;

– не забывайте о деятельности рук и о воображаемых прикосновениях к телу **«ведомого»**. Мысленно проживайте последовательно прикосновение пальцев к телу партнера: вначале почувствуйте (припомните), что такое тепло человеческого тела; затем прочувствуйте в воображении свое прикосновение к мышцам партнера (упругие они или рыхлые); после этого почувствуйте, как вы притягиваете кистями тело партнера к себе. Проживайте все, не торопясь, не перепрыгивая через этапы последовательности;

– задают команды партнеру, конечно же, руки – ваши воображаемые

прикосновения к **«ведомому»**. Но руки-то принадлежат вашему телу, они не вообще откуда-то возникают и существуют сами по себе. Действия рук зависят от вашего желания, от вашей устремленности, от вашей внутренней энергичности, от желания выиграть борьбу за **«ведомого»** у второго **«ведущего»**. Тело, тело ваше горит желанием ощутить вкус победы, тело и приводит вас к победе. А руки лишь помощники. Руки лишь воображаемые нити, связывающие вас с **«ведомым»**;

– улавливайте нюансы работы второго **«ведущего»**, его приспособления к **«ведомому»**, приемы, которыми он пользуется, мысли, транслируемые им **«ведомому»**, движения его рук, особенности его балансирования. И в зависимости от уловленного, увиденного, подсмотренного у противника корректируйте свое поведение.

Советы «ведомому»:

– не вступайте в балансирование до той поры, пока не почувствуете внутреннего желания сопутствовать кому-то из **«ведущих»**. Не идите на голос одного или другого. Не поддавайтесь громкоголосому: кто шибче кричит – тот и хозяин ситуации. Напротив, шибко кричащему вы не нужны, он лишь о себе заботится. Доверяйтесь только своему чувству.

– не стремитесь показать, что вы поняли, в какую сторону и как вам следует двигаться. Нет – балансируйте между партнерами, отдавайтесь волне их балансирований. Отпускайте тело в движение, пусть тело само решает свою судьбу.

– только не ходить. Ведущей каждое мгновение оказывается одна точка тела, – та, в которой чувствуется звучание голоса **«ведущего»**, та, в которой вы будто чувствуете прикосновение пальцев, кистей **«ведущего»**. Эта точка и оказывается первой втянутой в физическое движение, и за ней уж втягивается в балансирование все тело.

Вторая проба

Новый **«ведомый»**, новые **«ведущие»**. Игровые задания те же.

Совет «ведомому»:

вслушивайтесь в звучание голосов **«ведущих»**. Если чувствуете в тембре голоса хоть малейшее напряжение, не откликайтесь на этот голос. Если чувствуете напряжение во вдохах, слышите, как **«ведущий»** натужно вбирает в себя воздух, не откликайтесь на этот голос. Если чувствуете нарушение в произнесении скороговорки, отражающееся в вялости звучания согласных, не откликайтесь на этот голос.

Задание «ведущим»:

удлиняйте произносимый текст – звуковой жест: стремитесь произнести скороговорку полностью. Тем самым удлиняйте время приручения

«ведомого» в очередном выдохе-поступке. Текучесть тела – текучесть рук – текучесть дыхания – текучесть звука – текучесть дикции. И все это ради приручения партнера, ради его балансирования в пространстве вместе с вами. Вот ваша забота.

Третья проба

Несколько усложняем ритмические задания всем участникам упражнения. Теперь каждый из «ведущих» импровизирует вариации темпоритмического произнесения скороговорки или отдельных ее слов. Изменения касаются длительности высказывания и темпов его произнесения, сочетания *staccato/legato*, **динамики произнесения высказывания** – динамические перемены могут быть также самые разные.

«Ведомый» отзывается на действия того или иного «ведущего» не только телом, как уже было в предыдущих пробах, но и звучанием. Двигаясь телом в пространстве по воле одного из «ведущих», он повторяет и темпоритмическое высказывание «ведущего». Звучит такой повтор, будто эхо.

Я заметил, что локти действуют у вас мелко. Со стороны видно, что локти провисают и в движениях тела участия не принимают. Они будто бы и не часть руки. Нет в них полета, легкости. Отсюда и тембровые ограничения в звучании голоса. Не подумайте, что именно локти отвечают за тембр, что они его порождают. Но для того чтобы дать тембру раскрыться, мы и ищем помощь на стороне. Действия локтей опосредованно влияют на организацию звучания. Здесь в большой мере нам помогает воображение. Во-первых, локти, отодвигаясь от тела, будто увеличивают объемы грудного резонанса. Так называемый «грудной резонатор» обретает дополнительные пространственные объемы. И хоть мы понимаем, что низы голоса, нижние обертоны (или, как раньше их именовали, унтертоны) зависят в основном от строения гортани, глотки и функционирования голосовых складок, работающих на низах всей своей массой, раздвигая локти, мы используем воображаемое расширение пространства грудного резонатора. Предположительно мы можем говорить о том, что резонанс выходит за границы тела звучащего человека и заполняет пространство вокруг человека, «втекает» в окружающее пространство, заполняет и само пространство, и все в нем находящееся, и всех в нем обитающих.

Первым этапом расширения резонансного пространства становятся действия локтей. Руки, словно крылья, охватывают пространство. Резонанс пульсирует вокруг вас – он растекается-разлетается-гудит вокруг вас. Он охватывает воздушное пространство, предметы, людей, пол, по-

толок и стены вокруг вас. Все резонирует, все пропитывается резонансом. И как бы вы сейчас ни балансировали телом, вы создаете волны резонанса, накатывающие на окружающее вас пространство.

Кроме того, трудности мне видятся и в раскрытии артикуляции. У некоторых чувствуется нарочитость в выговаривании звуковой композиции, у других проявляется нехватка энергии. С целью преодоления несоответствия между физическими затратами тела и подвижностью артикуляторных мышц введем в тренинг новое упражнение.

Упражнение «Колени действующие»

Группа в круге. Глаза у всех закрыты. Кисти тяжело лежат на коленях. Колени согнуты, тело находится в небольшом приседе. Именно кисти своей тяжестью, небольшим добавлением усилия давят на колени – колени, под тяжестью кистей, подгибаются, а затем возвращаются в исходное положение. Так мы и совершаем ритмичные движения коленями по вертикали. Один в круге берет на себя роль **«задающего ритмы»**, других назовем **«воспроизводящими»**. Движения коленями могут быть различными по амплитуде, и в одно высказывание внедряются разнообразные физические усилия.

«Задающий» внедряет в группу ритм, группа синхронно вступает и синхронно заданный ритм воспроизводит. Начинает **«задающий»** с ритмов простых и с движений коленями небольших:

– *«лалá»*;

– *«лáла-лáла-лá-а-а»* – на каждом ударном слоге кисти немного вдавливают колени вниз, в финале тело активно съезжает вниз, вслед за телом чуть более обычного опускается вниз нижняя челюсть, и финальный слог съезжает вниз по тону.

– *«лáла – ла-лá – лалá»* – здесь три опускания коленей вниз и, соответственно, три опускания вниз нижней челюсти – то есть три активных раскрытия рупора; последний слог звучит чуть тише, стало быть, и колени подгибаются чуть меньше.

Далее **«задающий»** задания усложняет: он предлагает ритмы более сложные и физические движения тела более активные. Появляется необходимость в дополнительном движении тела: она заключается в том, что по окончании пластически-дикционной комбинации ритма тело **«задающего»**, а вслед за тем и тела **«воспроизводящих»** взлетают вверх и немного отлетают назад. Такой взлет-отлет провоцирует тело самостоятельно совершать «подготовку к выдоху». То есть новая энергия дыхания в таком полёте непроизвольно втекает в тело, и, что немаловажно, приходит дыхание в тело «через ступни ног».

В финале исполнять взлет-вдох следует обязательно. Сейчас кое-кто из вас не делает такие взлеты вообще, кое-кто проделывает их без соответствия ритмическим затратам, им предшествующим, и поэтому не попадает в динамику физического движения, кое-кто проделывает взлеты механически потому, что они предлагаются. Нет-нет: взлёты-вдохи – часть создаваемой вами музыки. Музыка – это не отдельно **«задающий»** и отдельно **«воспроизводящие»**, музыка – это ритмический диалог между ними, и диалог этот нигде не должен обрываться. Обрыв диалога – обрыв контакта, обрыв ощущений, обрыв восприятия. Это упражнение-диалог немислимо без восприятия, но для восприятия надо быть открытым, и когда вы высказываете ритмический рисунок и затем, взлетая, открываетесь для новой энергии (совершаю вдох), то вы открываетесь и для нового восприятия. Открытость в восприятии – это и открытость слуха, и открытость внутреннего проигрывания ситуации, которую вам задают, глаза-то у вас закрыты, и вы не видите, что делает **«задающий»**, вы лишь в воображении домысливаете, что происходит, и то, что именно вы домыслили, вы и воспроизводите. Открытость во многом зависит от подлётов-вдохов.

Мы проделали **упражнение «Колени действующие»** намеренно. И, надеюсь, вам удалось добавить немного энергии в раскрытие речевого «рупора». Не менее значимо было это упражнение для укрепления навыка непринужденного вдоха. И в этом, я надеюсь, вы преуспели.

Вернемся теперь к **упражнению «В ритмах прикосновений»**. Восстановите все физические задания этого упражнения, они нам понадобятся в новом упражнении.

Упражнение «Действие в ритмах “ведущего”»

Первая проба

Простое вождение партнера ритмами. **«Ведомый»** заданный партнером ритм озвучивает как эхо. **«Ведущий»** при фантазировании речевых ритмов использует звуко сочетание **«мам»**. Ритмические комбинации могут быть как простые (например: *«ма-ма́м»*, *«ма́м-мама́м»*, *«ма́м, ма́м, ма-ма́-мам»*), так и усложненные (например: *«ма́м-мамамамамамама́м»*, *«ма́м-мама, ма́м-мама, мама́мама-мама́мама-мамама́»*, *«мам-мама́! мама́! мама́! мммма́м»*). Все зависит от смысла высказывания, от содержания команд, которые задаются **«ведомому»**, от ощущений, передаваемых партнеру.

Вторая проба

Перемены заданий у **«ведущего»**: двигаться вместе и «падать» одновременно, и заканчивать падения, и вырастать в вертикаль одновре-

менно. Синхронность в поведении двух тел зависит только от «**ведущего**», так как глаза «**ведомого**» закрыты и он не может пристраиваться к движениям «**ведущего**», он лишь слухом воспринимает задания к началу «падения» и к началу звучания. Еще более усложняйте звуко-сочетания с «*мам*».

Перемены заданий у «**ведомого**»: момент начала звучания приходится теперь на начало вашего «падения» под воздействием «**ведущего**» – на момент потери равновесия.

Упражнение «Звук в пространстве между партнерами»

Вожделение партнера без рук, без прикосаний к нему.

Звук живет не во мне (не внутри меня), но в пространстве между мной и партнером. Если пространство меняется, то и затраты дыхательной и звуковой энергии меняются.

Зацепить партнера за одну точку. Например, за правое плечо сзади. Связно, без стыков звучит скороговорка, сочиненная студентом Дмитрием Андреевым: *«Мы ловили, да не выловили, вы молили, да не вымолили, мы меняли, да не выменяли, вы манили, да не выманили».*

«**Ведущий**» втягивает «**ведомого**» в балансирование, «**ведомый**» реагирует – балансирует, и тело его падает. При «падении» скороговорка звучит, как эхо, и тело являет собой шлейф движений вслед за движением «**ведущего**».

«**Ведущий**» вырастает в конце звучания.

«Рупор» разрастается.

Упражнение «Прогуливаясь»

Выберите партнера и возьмите его за руку. Как дети в парочках ходят на прогулках, так и вы бредете-идете по кругу и вдвоем вспоминаете всю последовательность наших проб, упражнений. Вам нужно восстановить очередность упражнений. Рассказать партнеру про открытия, которые только что лично для вас случились: что вы сейчас узнали нового, с чем никогда ранее не встречались. Что вы открыли в себе (в движениях своего тела, в своих возможностях, в неожиданно возникающих сложностях), что вы открыли в партнерах, с которыми довелось сейчас работать, что вы узнали нового о сценической речи, об ощущении тяжести и ощущении легкости, о балансировании, о движениях, о рождении дыхания и голосового звучания. Вспомните скороговорки, которые вы впервые пробовали произнести на сегодняшнем уроке, и расскажите друг другу о ваших впечатлениях о работе в парных упражнениях.

НОТАЦИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ: ПРОБЛЕМАТИКА НОТАЦИИ ДЛЯ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

ВВЕДЕНИЕ

Проблематика нотации для ударных инструментов является в наши дни темой очень актуальной. Почему? Ударные инструменты появились на свет давно, но в семью европейских инструментов они вошли недавно. В среде европейских классических инструментов ударные одни из самых молодых, и композиторы еще только учатся, как ими пользоваться детально и каким способом записывать их звучание. Часто еще среди композиторов бытует некая упрощенная, «фольклористическая», нотация. Я имею в виду упрощенный и неточный способ записи, не затрагивающий конкретные звуковые возможности инструмента и обозначающий одним значком (крестиком или точкой) музыкальное событие какого-то конкретного типа. Такая запись исходит из традиционного, но сегодня уже неприемлемого клише: из ошибочного представления, как этот инструмент «звучит» или «как на нем играть». Де-факто такое «действие» похоже на то, как если бы композитор записывал одним крестиком игру на рояле или на скрипке. Если бы он думал, что рояль издает единственный кластер (*cluster*) или скрипка – один единственный четырехструнный звук. Подобная нотация может казаться у других инструментов авангардной, тем не менее у ударных инструментов она несет клеймо предосудительности или незнания. Корни такой нотации находятся где-то в XVIII–XIX веках, когда звуки ударных инструментов обогатили серьезную музыку и привнесли в нее экзотический или фольклорный оттенок.

Во второй половине XX века, с наступлением эры сольной музыки, сочиняемой исключительно для ударных инструментов, стал развиваться и способ нотной записи (нотации). Сегодня известно несчетное количество новых нотаций для ударных инструментов – от точно описывающих, что нужно делать, до свободных, не детализированных. Этот факт иногда приводит неопытного интерпретатора к большим проблемам. Некоторые нотации стоят на полюсе, противоположном крестикам и точкам, – они представляют собой другую крайность и перегрузкой информации также создают для музыканта массу проблем.

Я провел анализ различных нотаций для ударных инструментов и систематизировал их, распределив по группам, в которых нотации связаны едиными признаками. Признаки базируются на точности звукового представления в отношении к его графической форме.

НОТАЦИЯ

А). Композиции с незафиксированными параметрами времени и качества звучания.

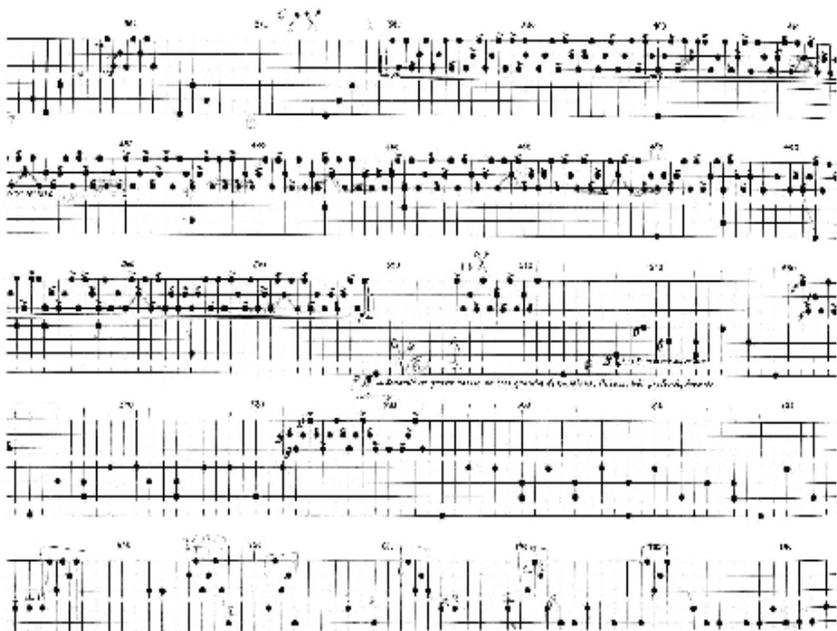
Произведения:

J. Cage: One4

K. Stockhausen: Zyklus

J. Cage: 27'10. 554

M. Feldman: The King of Denmark



Б). Композиции с незафиксированными параметрами качества звучания и с фиксированным параметром времени (метром и ритмом).

Произведения:

I. Xenakis: Psappha

D. Lang: The Anvil Chorus

V. Globokar: Toucher

Y. Taira: Monodrame

Four systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment line. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The systems are numbered 1 through 4 at the beginning of each system.

Vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "I have a dream that one day this nation will rise up and live out the true meaning of its creed: 'Life, liberty and the pursuit of happiness.' I believe that one day we will be able to live together in peace with those who differ from ourselves. I hope that we will be able to put away our 'dog-eat-dog' theory and our 'survival of the fittest' philosophy. I hope that we will be able to treat each other as brothers, and to judge each other not by the color of their skin but by the content of their character. And I hope that we will be able to live together in peace with those who differ from ourselves. I hope that we will be able to put away our 'dog-eat-dog' theory and our 'survival of the fittest' philosophy. I hope that we will be able to treat each other as brothers, and to judge each other not by the color of their skin but by the content of their character." The piano accompaniment is shown below the vocal line.

В). Композиции с фиксированными параметрами времени и качества звучания.

Произведения:

M. Ishii: |Thirteen Drums

I. Xenakis: Rebonds

F. Rzewski: To the Earth

G. Aperghis: Graffiti

The image displays a complex musical score for a percussion instrument, titled "GRAFFITIS pour un percussioniste" by George Aperghis. The score is written on multiple staves, showing intricate rhythmic patterns and dynamic markings. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks, characteristic of a highly detailed and rhythmic composition. The title "GRAFFITIS pour un percussioniste" is prominently displayed at the top of the score.

Г). Композиции с фиксированными параметрами качества звучания и со свободным параметром времени.

Произведения:

H. Lachenmann: Interieur I

Y. Fukushi: Ground

M. Jarrell: Assonance VII

INTERIEUR I

für zwei Klavierinstrumente

Helmuth Lachenmann

Intro $\text{Li}^{\text{r}}\text{ri}^{\text{r}}$

ruhig
sehr langsam pp

Musical score for the first system, featuring piano (p) and violin (V) parts. The piano part includes dynamics like pp , p , and ppp , along with articulation marks such as accents and slurs. The violin part has dynamics like pp and p . The tempo is marked 'ruhig sehr langsam'.

Musical score for the second system, including piano (p) and violin (V) parts. The piano part has dynamics like pp and p . The violin part has dynamics like pp and p . A section for 'Vcllo' (viola) is also present with dynamics like pp and p . The tempo is marked 'ruhig sehr langsam'.

Intro $\text{Li}^{\text{r}}\text{ri}^{\text{r}}$

Streichquartett

Musical score for the third system, featuring string quartet (Streichquartett) and piano (p) parts. The piano part has dynamics like pp and p . The string quartet part has dynamics like pp and p . The tempo is marked 'ruhig sehr langsam'.

Intro $\text{Li}^{\text{r}}\text{ri}^{\text{r}}$

Musical score for the fourth system, including piano (p) and violin (V) parts. The piano part has dynamics like pp and p . The violin part has dynamics like pp and p . A section for 'Vcllo' (viola) is also present with dynamics like pp and p . The tempo is marked 'ruhig sehr langsam'.

Каждая из четырех описанных групп имеет свою мотивацию и смысл (структурализм, звучание, точная или свободная форма). Очень сложно было бы описывать в иной нотации музыку Ксенакиса (I. Xenakis) или музыку Лахенмана (H. Lachenmann): они находятся в разных группах, пользуются противоположными нотациями, которые не могут быть применены ни в одной другой группе. Лишь немногие композиторы, создающие музыку для ударных инструментов, сумели освободиться от привычных нотаций, принятых для прочих музыкальных инструментов. Эти два всемирно известных композитора отнеслись к ударным инструментам в высшей степени «наивно», с большой мерой любопытства и без готовых музыкальных образов. Может быть, именно в таком творческом подходе таится разгадка того, почему эти два мастера создали самые выдающиеся композиции в истории ударных инструментов и предложили к тому же такие нотации, которые по сути своей уникальны.

Хельмут Лахенман «декодированием» инструмента, что означает освобождение от штампов и бытовых звуковых стереотипов, пришел к изобретению новых звуков и их комбинаций. Он изобрел новые техники: проглаживание, скрежетание, царапанье, чужое эхо и до-звук, психологическое крещендо, мертвый тон, редукцию звука до нуля при остановке звука атаки. Этим он значительно расширил выразительность ударных инструментов.

Музыка Янниса Ксенакиса является противоположностью музыке Лахенмана: композиция «Psappha» характеризуется звуковой свободой – даже выбор инструментов оставлен интерпретатору, но обладает непривычно комплексной макро- и микроструктурой ритмов и метров, создающей огромные сложности для исполнителя.

Оба композитора в результате многих экспериментов пришли к собственным ярко индивидуальным нотациям и тем самым помогли детальному развитию нотации, новому сознанию в восприятии ударных инструментов и исполнительскому мастерству музыкантов.

НОТАЦИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Для того чтобы интерпретатор мог правильно понимать любую нотацию и тем самым естественно интерпретировать композицию, нужно провести много дополнительной, параллельной работы: необходимо знать контекст композиции в творчестве композитора и в мировой литературе, необходимо знать другие композиции исполняемого автора, связи меж-

ду ними, художественную философию композитора и историю времени, в которое он жил. Конечно, важны и параллели с другими дисциплинами (изобразительное искусство, литература, театр), и знания музыкальной практики того времени: историческая интерпретация барочной музыки, импровизация, интерпретация современной музыки и так далее.

Нотация – запись звукового представления композитора, вызывающая звуковой образ у интерпретатора.

Вижу некую параллельность с литературой, где писатель или поэт закодировал образ в буквах или в словах, чтобы его можно было передать читателю. Читатель создает на основе читаемого свой собственный субъективный образ или картину. Если бы он этот образ развивал, как, например, чтец-исполнитель, можно было бы говорить об интерпретации. Еще более точную параллель нам дает работа переводчика китайской поэзии.

Известный чешский переводчик китайской литературы Фердинанд Сточес (Ferdinand Stočes) рассказывает: «При переводе детально занимаюсь временем и жизнью поэта, чтобы знать, почему он это сказал. Я убежден в том, что нужно проштудировать все, что о поэме написано до нашего времени. Поэтому я выработал для каждой поэмы маленькую штудию, набрал сотни книг... Дальше у меня были иероглифы и их фонетический перевод, словесный эквивалент этого иероглифа и все переводы и комментарии произведения на всех языках...

Создаю в воображении образ, как эта поэма могла выглядеть... Стремлюсь удержать китайский образ только там, где бы китайский образ читателя запутал, я позволяю себе маленькую поправку. Моя основная идея такова, что китайская поэзия выжила благодаря звучанию» [1].

Цитата может показаться длинной, но заменим слово «стихи» словом «композиция», слово «поэзия» словом «музыка», слово «иероглифы» словом «ноты», и получится идеальное наставление музыканту, приступящему к интерпретации.

Вернемся опять к партитуре Ксенакиса «Psappha»:

1. Если мы знаем жизнь Ксенакиса, его увлечение математикой и архитектурой, его новую, «математическую», идею музыки, то это объясняет нам характер его композиций. Понятно, что здесь стопроцентная точность и механическая правильность должны быть первичными, а лирические порывы и свободная игра должны отступить на второй план.

2. Если нам известна музыка Ксенакиса (звуковые массы, независимые друг от друга музыкальные слои, экстремальные динамики), то

это нас приведет к правильному выбору разных инструментов и к пониманию некоторых мест в партитуре.

3. Если мы знаем контекст музыки Ксенакиса в отношении к другим современникам (сила простоты, увлечение античными ритмами, отношение к архитектуре, увлечение суровостью звука, элементарность супротив софистики), можем определить для себя, исходя из этого, способ игры, выбор палочек, решение деталей интерпретации.

4. Наконец, нам поможет одно ключевое высказывание Ксенакиса: «Когда я начинал открывать математические отношения в композиции, я этому придавал огромное значение. Сегодня уже не пишу объяснений и говорю: слушайте, и это все» [2].

Звуковой результат должен иметь смысл, должен иметь индивидуальную красоту и не может быть только озвученной математикой. Конечное решение всегда принимает ухо. Этот совет Ксенакиса не только для слушателей его музыки, но и для исполнителей. Практически это означает, что мы в его нотации должны находить и музыку, ряд, отношения мотивов темы и антитемы. Даже если они запрятаны в непроходимые джунгли звуков или структур. Очень точно это выразил наш интерпретатор китайских стихов Фердинанд Сточес: «Стихи должны иметь лад и красивое звучание, должны иметь ритм, чтобы при произнесении тчец не путался. Эквивалентные переводы иероглифов, штудии других переводов – это все подготовительная работа. Но в результате нужно дать стихотворению такую гармонию звуков, чтобы она действовала на читателя» [1].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Музыка для ударных инструментов очень разнообразна. Нельзя говорить об общей традиции или даже школе. Между собою соперничают не два мощных направления, но множество. Сколько есть композиторских индивидуальностей, столько подходов к ударным инструментам.

Поэтому хорошо, что существуют различные способы записи. Для некоторых композиций лучше вначале уточнить или не уточнить звуковую идею и больше не заниматься этим. Для другой музыки нужно определять каждое звуковое событие внутри композиции (от удара тяжелой, средней, легкой палочкой, с мягкой, твердой или звучной атакой, на центр, пупок или край тарелки до тончайших нюансов динамики, влияющих на выразительность звука).

В конце я бы хотел сказать о маленьком курьезе – это о нотации звуков индийских барабанов табла (**tabla a banya**). **Эта нотация, существующая** только в устной традиции, уже давно достигла высочайшего уровня. Музыкант способен играть более тридцати разных звуков только на двух барабанах. А каждый музыкальный звук записан звукописуночным слогом (тин да дха та...), имеющим точный звуковой эквивалент и определенный технический способ игры. Долгота этого звука запоминается и зависит от метра и скорости чередования ритмических единиц. Так что ритмически-звуковую часть композиций можно очень точно нотировать и исполнять. Этот способ нотации повлиял на творчество некоторых европейских композиторов, среди которых Винко Глобокар (**Vinko Globokar**), Джордж Аппергиз (**George Aperghis**), Роб Варинг (**Rob Waring**) и Джеймс Вуд (**James Wood**).

Литература

1. Cinska, asen musi zapusobit hned. Interview Nora Grundova s Ferdinandem Stocesem (Китайские стихи должны действовать сразу. Интервью Норы Грундовой с Фердинандом Сточесом). Lidone noviny. – 18.12.2004. – S. 15.
2. Naase M. Iannis Xenakis // Program koncertnogo cykluca narodnij galerii v Prahe s 25.06.1998: AGON ORCHESTRA. Iannis Xenakis. S. 7.

Раздел II. ЖАНР – СТИЛЬ – НАПРАВЛЕНИЕ

Н. Л. Проконова
Кемерово

ДЕКЛАМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА КАК ОТРАЖЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Задавшись вопросом о том, какие идеи в области философии и эстетики нашли свое отражение в искусстве сценического слова XX столетия, неизбежно приходишь к выводу о присутствии разновекторного влияния. Его мотивацией, вероятно, является развитие искусства XX столетия в соответствии с категориями классической эстетики и одновременно неонклассики. Кроме того, разновекторность влияния определяет одновременное сосуществование и параллельное развитие нормативно-рациоцентрической и иррационально-духовной тенденций. На их наличие указывает авторитетный специалист в области эстетики, теории искусства и культурологии, доктор философских наук, профессор, заведующий сектором эстетики Института философии РАН В. В. Бычков [См.: 1, с. 24–25]. По мнению исследователя, эти тенденции обусловлены антиномизмом двух начал культуры: аполоновского и дионисийского. В. В. Бычков, отмечая протекание процесса переоценки всех ценностей культуры XX столетия через такие хронотипологические стадии, как авангардизм, модернизм, постмодернизм, называет их антиподом консерватизм. Полагаем, что в контексте переоценки ценностей современной культуры сценическая речь театральных спектаклей в большей или меньшей степени является отражателем выше названных тенденций. И нормативно-рациоцентрическая и иррационально-духовная тенденции имеют свои примеры в театральном искусстве XX столетия, а значит, и в искусстве сценической речи. Подтверждению этой мысли служат театральные спектакли, отражающие в той или иной мере такие несхожие между собой художественные направления, как авангардизм, модернизм, постмодернизм. При этом нельзя исключить примеров проявления художественных направлений, казалось бы, не имеющих отношения к периоду театрального искусства XX столетия. Речь идет о таких хронотипологических стадиях развития искусства, как классицизм, натурализм, реализм. Конечно, каждое из художественных направлений представлено в речевом искусстве актера XX столетия в разной мере. Более того, период

приоритетного отношения к тому или иному направлению также не одинаков. В качестве гипотезы выскажем мысль о том, что технологическая основа речевого искусства актера XX столетия (а значит, его практика, теория и методика) неоднородна, однако в большей степени она сформирована под влиянием категорий классической эстетики и во многом носит нормативно-рациоцентрический характер. Для того чтобы доказать эту мысль, необходимо осуществить целостный анализ речевого искусства актера XX столетия. Начать решение этой задачи возможно с исследования одного из направлений речевого искусства, сформировавшегося ранее других.

В этом смысле наиболее логично обратить внимание на декламацию. Кроме того, полагаем, что именно декламация (зародившаяся в античности, а затем, благодаря классицизму, получившая распространение в европейском театре) является технологией, наиболее соотносящейся с категориями классической эстетики и в то же время имеющей нормативно-рациоцентрический характер. В связи с этим в качестве задачи предлагаемой работы мы выбираем выявление параметров соответствия особенностей декламационной культуры и категорий классической эстетики.

Необходимо отметить, что явление декламации рассматривалось философами, музыкантами, литературоведами. Наиболее интересные исследования театральной декламации проведены в начале XX столетия театральным деятелем В. Всеволодским-Гернгроссом [См.: 2]. В одной из своих публикаций внимание театральной декламации уделяет педагог школы-студии МХАТ А. Н. Петрова [См.: 3]. Однако указанные работы рассматривают декламацию как отжившее, не проявляющееся в речевом искусстве XX столетия явление. В то время как имеются доказательства актуальности принципов этой технологии в речевом искусстве актера не только XX, но и XXI столетия. Полагаем, что причины устойчивости декламации следует искать в соответствии этой технологии категориям классической эстетики. Такой аспект исследования речевой культуры XX столетия до сих пор продолжает оставаться нераскрытым.

В узком смысле театральной речевой декламацию рассматривают как определенный стиль сценического голосо-речевого искусства актера. Как известно, принципы этого стиля зародились и сформировались в театральной искусстве античности. Влияние принципов театральной речевой декламации нашло свое отражение в искусстве античной риторики. С падением античной культуры искусство декламации не погибло. Прежде всего его принципы были востребованы и использованы театром периода французского классицизма. Кроме того, принципиальные особенности декламации находили свое выражение не только в театральном,

но и в других видах искусства. Эту мысль убедительно доказывает исследование Б. Л. Яворского. Он проанализировал проявление характерных черт декламации в музыке, используя для этого в качестве контекста явления литературы, изобразительного искусства, драматического театра [См.: 4]. Следует заметить, что черты музыкальной декламационности, на которые указал Б. Л. Яворский, во многом свойственны другим видам искусства, а значит, и сценической речи актера. Кроме того, принципы декламации так или иначе находили свое проявление в каждой культурно-исторической эпохе. Следовательно, вполне обоснованно понимать под декламацией не только художественный стиль конкретного вида искусства или технологию определенной эпохи, но и комплекс технологических принципов, проявляющихся в разных видах искусства и в разные исторические периоды. Это дает основание рассматривать декламацию в широком смысле как феномен культуры, имеющий общеидеологические и общетехнологические принципы.

Идеологическим фундаментом декламации служит классическая эстетика, она же продолжает являться важнейшим фактором устойчивости этого феномена культуры. Полагаем, что особое влияние на формирование принципов декламации оказала прежде всего категория прекрасного. Конечно, категория прекрасного в процессе развития культуры не оставляла свое содержание неизменным. Кроме того, по свидетельству В. В. Бычкова, в XX столетии именно она перестает развиваться, а значит, теряет свою актуальность [См.: 1, с. 138–139]. Однако по ходу заметим, что проявляющиеся в русском речевом искусстве актера XX столетия принципы декламационной культуры обусловлены именно категорией прекрасного и отчасти категорией возвышенного. Высказанная мысль, а также обращение к категории прекрасного для мотивации общеидеологических принципов речевого искусства актера XX столетия могут показаться довольно странными и противоречивыми. Послужить устранению противоречивости высказанного суждения поможет приведение следующих доводов. Во-первых, категория прекрасного была востребована материализмом, получившим чрезвычайную популярность в советский период развития русского театрального искусства. «Много внимания проблеме прекрасного уделяла марксистско-ленинская эстетика, акцентировавшая внимание на общественно-трудовой природе красоты и манифестировавшая смысл эстетической деятельности в преобразовании действительности «по законам красоты»; красота определялась как «совершенное в своем роде», как «соотнесение с общественным идеалом», как высшая эстетическая ценность; доказывалась историческая, социальная, этническая относительность прекрасного» [1, с. 141]. Во-вторых, противоре-

чивость суждения снимает факт актуальности в советский период метода социалистического реализма, который А. Синявский называл методом социалистического классицизма. «Социалистический реализм исходит из идеального образца, которому он уподобляет реальную действительность. Наше требование – правдиво изображать жизнь в ее революционном развитии ничего другого не означает, как призыв изображать правду в идеальном освещении, давать идеальную интерпретацию реальному, писать должное как действительное. Ведь под “революционным развитием” мы имеем в виду неизбежное продвижение к коммунизму, к нашему идеалу, в преображающем свете которого и предстает перед нами реальность. Мы изображаем жизнь такой, какой нам хочется ее видеть и какой она обязана стать, повинувшись логике марксизма. Поэтому социалистический реализм, пожалуй, имело бы смысл назвать социалистическим классицизмом» [5, с. 79]. Мы использовали размышления авторитетных специалистов для доказательства востребованности категории прекрасного марксистско-ленинской эстетикой, а также для доказательства близости классицизма и соцреализма. Все это позволяет снять опасения нелогичности и противоречивости размышлений о категории прекрасного как об одной из общеидеологических опор той части русского речевого искусства XX столетия, которое соотносится с классической эстетикой. Выявление обусловленности декламационной культуры категориями классической эстетики (и прежде всего категорией прекрасного) поможет нам определить систему координат, необходимую для исследования природы сценической речи XX столетия.

На наш взгляд, особое значение в определении такой системы координат принадлежит соотносению декламационной культуры с категорией прекрасного. В связи с тем, что содержание этой категории менялось, нам важно в качестве ориентира выбрать особенности, являющиеся общими для разных культурно-исторических эпох. Думается, что именно такое содержание сформулировано в приведенной выше цитате. Что же касается законов красоты, через которые проявляется категория прекрасного, то также воспользуемся размышлениями В. В. Бычкова, суммирующего взгляды мыслителей и художников разных эпох и отмечающего: «Уже с античности мыслители и художники пытались вычленить и как-то описать, дефинировать «законы» и «правила» красоты, среди которых чаще всего фигурировали такие характеристики, как *гармония, совершенство, мера, соразмерность, порядок, симметрия, пропорция, число, ритм, равенство, доброцветность, «золотое деление», конкретные пропорции, типы линий (S-образная линия, например), блеск, сияние, свет, цветовые отношения, музыкальные созвучия, определенные от-*

ношения частей и целого и т. д. и т. п.» [1, с. 143] (*курсив автора.* – Н. П.). Как видим, исследователь не стремится к жесткому определению законов и правил красоты, а останавливается на характеристиках, выступающих в качестве ориентиров. Многие из указанных характеристик по своей семантической природе являются близкими по отношению друг к другу. В определенном смысле они дополняют друг друга. Каждая из характеристик законов и правил красоты, выступая в качестве общей для всех видов искусства, в каждом из них проявляется в разной мере. Думается, что в декламационной культуре в большей степени отразились такие характеристики законов и правил красоты, как гармония (проявляющаяся через соразмерность, ритм, музыкальные созвучия), порядок (проявляющийся через симметрию и пропорции). Декламационный стиль сценической речи, в соответствии с требованиями категории прекрасного, отличает благозвучие, абсолютная упорядоченность (прозрачность) мысли, доминирование рационального над чувственным. Рассмотрим эти черты более внимательно.

Думается, что в декламационном стиле сценической речи особое место принадлежит благозвучию. Способы его обеспечения на протяжении многих столетий в главных своих проявлениях сохранились без изменений. И в период античности, и в классицистский период развития театрального искусства, и в интересующий нас период XX столетия под благозвучием понимали комфортное восприятие звука, соотношенного с законами музыкальной гармонии. Не случайно опора на ее законы являлась особенностью античной декламации. Свое конкретное проявление это находило в певческой, распевной и речитативной формах актерского исполнения древнегреческих трагедий. Античная декламация предполагала не только вокализацию сценического слова, но и наличие хора, а также музыкального аккомпанемента. В связи с тем, что в античности сценическое искусство рассматривалось как одна из отраслей музыки, сценическое слово тяготело к вокализации. Это обусловило такие формы сценического речевого звучания, как: пение, каталогэ (звучание, близкое к речитативу) и паракаталогэ (звучание, близкое к мелодекламации), органично вытекавшие из самой природы древнегреческого языка. Сценические голосоречевые мелодии слагались на основе грамматических ударений, имеющих стабильную, общеизвестную тонировку, которая усваивалась в процессе обучения чтению. Кроме того, большие размеры театра, а также расположенная под открытым небом сцена требовали увеличенной силы звука и полетности. Именно эти качества выгодно отличали вокальную речь от разговорной. Так, вокализованная форма существования сценического слова, используемая античными актерами, была мотивирована

технологическими требованиями театрального действия, а кроме того, и особенностями языка. На более поздних этапах театральное искусство испытывало на себе воздействие развития ораторского искусства. Возрастающая популярность риторики заставляла театральное искусство изменяться. Речь актеров все больше приближалась к разговору. Так, например, в римском театре актеры уже не пели, а говорили. Театр постепенно превращался в средство развлечения и идеологического воздействия. Процесс активного развития государственности возлагал на искусство обязанность по реализации идеологической функции. Последнее находило свое проявление в сценической речи: мелодика теряет свою значимость по сравнению с ритмом. Такую смену приоритетов можно объяснить тем, что ритм обладает большей суггестивной способностью, чем мелодия. В связи с этим пение уступает место слову, вокализированное звучание речевому, а декламация театральная отдает пальму первенства декламации риторической. Но независимо от театральной или риторической (ораторской) принадлежности декламация опирается на ритмические законы.

Тяготение актера к сценической речи, подчиненной определенному ритму, мотивируется его гармонизирующими и действенными возможностями. Так, например, античные актеры, не зная технологии искусства психологического переживания, вероятно, заставляли достигать катарсиса за счет погружения зрителя в ритм своего звучания. Голосо-речевое звучание, рационально организованное в соответствии с определенными ритмическими и тоническими закономерностями, оказывалось способным воздействовать на зрителя. В связи с этим у первого теоретика театрального искусства – Аристотеля находим: «...слушая один лад, так называемый миксолидийский, мы испытываем более скорбное и сумрачное настроение; слушая другие, менее строгие лады, мы размягчаемся; иные лады вызывают у нас преимущественно среднее, уравновешенное настроение; последним свойством обладает, по-видимому, только один из ладов, именно дорийский; фригийский лад действует на нас возбуждающим образом. <...> То же самое приложимо и к ритмам: одни имеют более спокойный характер, другие – подвижный; из последних одни отличаются более грубыми движениями, другие – более благородными» [6, с. 637–638]. Ритмически организованная речь воздействовала на зрителя, сосредоточивала внимание на событиях трагедии, заставляла размышлять о божественном, постепенно подводила к переживанию катарсиса. Ритмическое и мелодическое содержание той или иной фразы было для древнегреческого актера своеобразным подтекстом.

Итак, через удовлетворение требования благозвучия посредством подчинения речи законам музыкального ритма декламация достигала

соответствия категории прекрасного. Заметим, что указанный способ достижения благозвучия по своему характеру достаточно рационален. Рациональный характер обусловлен прежде всего подражанием музыкальному ритму, а значит, его внешним (а значит, в большей степени прямым) повторением. Способы голосо-речевого совершенствования, призванные обеспечить ораторам благозвучие, также наглядно указывают на принадлежность к рациональному характеру. Первоначально ораторы использовали опыт актеров, нередко учились у них искусству исполнения. Поэтому, воспитывая голос, ораторы использовали вокальные упражнения. Ораторы, так же как и актеры, упражнялись в постепенном повышении и понижении только теперь уже не певческого звучания, а речевого разговорного звука. Ориентиром для речевого голоса, своеобразным «контролером» становилась дудочка из слоновой кости. Цицерон так описывал это упражнение: «У всякого голоса... есть свой средний звук, но у разных людей он разный. Если начиная с него, постепенно повышать голос, то это будет и приятно, ибо начинать с крика грубовато, и вместе с тем полезно, ибо голос от этого крепнет. Но у такого повышения есть предел, не доходящий, однако, до пронзительного крика; его-то дудка и не позволит тебе перейти и удержит тебя от чрезмерного напряжения. И напротив, есть и самый низкий предел ослабления голоса, до которого звук спускается, словно по ступеням. Это разнообразие, этот разбег голоса по всем звукам и его сбережет, и исполнению придаст привлекательность. Но дудочника вы можете оставить и дома, а с собой на форум взять только выработанный этим упражнением слух» [7, с. 252]. Использование музыкальных инструментов было общим в воспитании голосо-речевой техники у актеров и ораторов. Но первые воспитывали свой голос пением, вторые – речевым способом с использованием инструмента лишь в качестве камертона, «настройщика». Упражнение, которое описывал римский оратор Цицерон, скорее всего было общепринятым, потому что в своих трактатах об ораторском искусстве он обобщает опыт не только собственный, но и общий опыт греко-римской риторики. Инструмент в таких упражнениях выполнял задачу ориентира благозвучности. Нельзя не заметить, что в качестве ориентира использовалось не внутреннее (интуитивно-личностное) понимание актера (оратора), а внешнее (общественно признанное) – определенный музыкальный инструмент. Кроме того, само по себе упражнение развития голоса по восходяще-нисходящей гамме очень конкретное, четко обозначенное рамками звучания. Оно не располагает к разновариантности, а значит, достаточно нормативно. В связи с этим опорой на музыкальный инструмент в голосо-речевых упражнениях можно рассматривать как отражение технологии

совершенствования, имеющей черты рациональности и нормативности. Здесь интересно привести мысль О. Шпенглера, который, размышляя об античном театре и декламации, указывает: «Слово и явление отнюдь не должны были вызывать чувства пространственных далей, душевных горизонтов и перспектив времени» [8, с. 420]. Благозвучие, достигаемое за счет опоры на внешний (изначально заданный, а не импровизированно родившийся) ориентир, имело рациональный характер. В этом смысле гармоничность голосо-речевого звучания в русле декламационной культуры соотносится с ритмомелодической упорядоченностью звуков. По ходу заметим, что альтернативным явлением в культуре неклассической эстетики можно считать звуковую какофонию, соответствующую категории хаоса.

Возвращаясь к благозвучию, повторим, что это такое свойство декламационной культуры, которое проявляется в разные культурно-исторические эпохи. Классицистский театр, тяготевший к изящному и в то же время пронизанный рационализмом, выбрал из античной декламационной культуры прежде всего благозвучие, оказавшееся чрезвычайно близким его эстетическим принципам. Так, требованию изящного могла удовлетворять вокализация сценического слова. Но ее перенесение во французский классицистский театр носило в большей степени формальный характер. Французская театральная декламация усвоила лишь внешние признаки древнегреческой трагедийной декламации. Эстетика классицизма отдавала предпочтение в большей степени форме, чем содержанию. Чувства актера были не так значительны, как возможности его выражения. Французский классицизм довел требование благозвучия и изящества речи до предела, возвел его в абсолют. Выученная, выверенная, тщательно отделанная речь актера уже не имела возможности «пропустить» сквозь внешнюю «отполированную» оболочку слова сами чувства. Эмоции, послужившие рождению тех или иных интонаций, в процессе работы над текстом отодвигались, уходили на второй план. Поэтому напевное звучание актера во французской классицистской трагедии возникало уже не за счет погружения внутрь ритма, мелодии, а как результат технологического процесса освоения, закрепления интонационной схемы. Способ работы актера над внешней техникой речи приближался к процессу работы оперного певца, для которого качество звука было важнее чувств, им выражаемых. Не случайно Р. Роллан сравнивает речитативы оперного композитора Люлли с декламацией Расина. «Музыканты более или менее сознательно переносили в музыку современную им манеру декламации; сквозь их напевы мы различаем голоса великих актеров, служивших им образцом или законодательствовавших в своей области.

Точно так же обстоит дело с Люлли: его музыкальная декламация воссоздает современную ему декламацию Комеди Франсез и, в частности, Шанмеле. С другой стороны, то, что нам известно о поэтической декламации того времени, объясняет нам немало черт в речитативе Люлли. Если он ходил слушать и изучать Шанмеле, Дюкло и Барона, то их товарищи из Французского театра ходили слушать и изучать великих артистов Люлли, в особенности Ле Рошуа в “Армиде”. Между двумя театрами существовало взаимное постижение и влияние» [9, с. 128]. **Близость** музыкального и драматического искусств объясняется сосредоточием французского классицистского театра на внешнем.

Однако не только категория прекрасного выступала в качестве общеэстетического регулятора декламационной культуры. Значительное влияние принадлежит категории возвышенного. Как известно, трагедийная манера лежала в основе исполнительского стиля декламационной культуры и в период античности, и в период французского классицистского театра. Ориентированность культуры в целом и театрального искусства в частности на категории классической эстетики долгое время оставалась незыблемой. Принципы классической эстетики сохраняли за собой ведущие позиции вплоть до середины XX столетия. Этим объясняется сознательная или бессознательная подчиненность искусства влиянию (в данном случае) категории возвышенного. Так, например, современная немецкая исследовательница Рената Мерманн, анализируя высказывание Гете о необходимости стремления актера в своей игре к высокому и духовному, делает вывод: «Вот, оказывается, что самое главное: театр должен распространять высокое и духовное, и в повседневном постоянно должно просвечивать возвышенное, во всяком случае в трагедии. Комедию можно показывать более реалистично. Здесь более естественно можно использовать жестикуляцию и голос. Такое строгое разграничение жанров также восходит к традиции античности. <...> Актер должен овладеть всеми этими приемами, чтобы не погрешить против современной ему эстетики классицизма. Как и поэту, скульптору или живописцу, ему следует не слепо подражать природе, не демонстрировать ее в грубой, непредсказуемой прямоте, а постоянно идеализировать и соединять истинное с прекрасным. Искусство не должно иллюстрировать жизнь, оно должно возвышать ее. Этому должен достигать в своей игре и артист театра» [10, с. 287]. Сознательный выбор театрального классицизма отражать жизнь в ее возвышенных проявлениях обусловлен классической эстетикой. В данном случае категория возвышенного выступает в качестве общеидеологического ориентира, конкретной общепринятой интеллектуальной доминанты мышления, свойственной культурно-исторической

эпохе классицизма. В то время как акцентирование искусства на идеальных формах проявления жизни в контексте категорий нонклассики будет рассматриваться как пафосное (не соответствующее истине), ложное. В какой-то мере регулирование декламационной культуры принципами категории возвышенного дает основание рассуждать о внимании не только к внешней форме сценического слова, но и к его содержательной основе. Однако в полной мере выступать в качестве выразителя содержательной сущности декламационной культуры принципам категории возвышенного не под силу. Сущность категории возвышенного может лишь частично удовлетворить требования, предъявляемые к содержательной основе того или иного феномена культуры. Неспособность в полной мере к роли выразителя внутренних, сущностных, содержательных основ, наличие которых позволило бы утверждать наличие паритетного характера внутреннего и внешнего в феномене декламационной культуры, объясняется непротиворечивостью (безконфликтностью) категории возвышенного. Именно непротиворечивость придает категории возвышенного во многом декоративный, а значит, внешний характер. Приоритетное отношение к внешней форме сценического слова – это сущностный принцип декламационной культуры, проявляющийся во все культурно-исторические периоды. Именно сосредоточенность на внешней форме сценического слова будет рассматриваться в последующие культурно-исторические эпохи как отголоски декламационной культуры.

Указанный принцип декламационной культуры находил свое проявление не только в вокализации сценического слова, но и в стремлении к абсолютной прозрачности мысли. Как мы уже отметили, эта черта декламационной культуры также соответствует требованиям категории прекрасного, потому что в свете классической эстетики понимание красоты соотносится с порядком. В связи с этим мысль, реализуемая в слове, обязана удовлетворять требованиям предельной ясности. Предельная ясность возможна лишь при отсутствии сомнений, вызванных противоположными позициями. Несуществование противоположных позиций освобождает актера от необходимости выявления собственного личностного отношения к тому, о чем он рассказывает. Невостребованность личностного отношения обуславливает неспровоцированность активного сценического мышления, сопряженного с мучительностью поиска истины, отсутствием ответов на множество вопросов и, как следствие, с непрозрачностью мысли. В противоположность сказанному ход размышлений в опоре на общеизвестное и общепринятое является основой для прозрачности мысли, легкости ее понимания зрителями. Опору на общеизвестное и общепринятое можно рассматривать как образ порядка, воз-

можно лишь при условии установления для каждого элемента (вещи, явления) определенного конкретного места. Такой принцип сценического мышления позволяет легко добиться ясности и прозрачности мысли, соотносящихся с требованиями классической эстетики. Эти требования легко удовлетворялись при помощи музыкально-ритмических законов. Но если благозвучие обеспечивалось благодаря мелодичности голосоведения, то прозрачность мысли – благодаря структурированию текста по законам ритма.

Именно ритм служил опорой пропорциональности и симметричности речи, ориентиром логико-интонационной выразительности декламации актера и оратора. Ораторы использовали ритм в большей степени для общего структурного упорядочения самой ткани текста. Ритм служил мерой построения фразы, композиции текста. Для ораторов ритм являлся средством организации текста. Ритмическое членение текста, симметричное построение фразы с одинаковыми окончаниями ввел Горгий. Исократ, развивая принципы, выдвинутые Горгием, выработал основные принципы композиции ораторского произведения. Цицерон был убежден в том, что на ритм следует опираться и в процессе исполнения речей: «...от природы нашему сознанию ничто так не сродно, как ритм и звуки голоса, которые нас и возбуждают, и воспаляют, и расслабляют, и часто вызывают в нас и радость и печаль» [7, с. 245]. В связи с тем, что исполнение речей являлось лишь частью ораторского искусства, использование возможностей ритма проявлялось в большей степени в процессе составления речей. Поэтому для ораторов ритм в большей степени имел значение своеобразного координатора структуры самого текста. Таким образом, ритм использовался как бы в двух направлениях: с одной стороны, в процессе обработки текста ораторского произведения, его языковой структуры, а с другой стороны – в процессе исполнения. Следует заметить, что во многом принцип прозрачности мысли сформировался благодаря искусству ораторов. Сравнивая требования к оратору и актеру, Цицерон отмечал: «Я, однако, думаю, что придирки эти не столько касаются нас, сколько актеров. Я ведь вижу, что нас, ораторов, часто чрезвычайно внимательно слушают, даже когда мы охрипнем, ибо людей занимает самое существо дела; а вот Эзопа, стоит ему хоть чуточку охрипнуть, освистывают. Тем, от которых ничего другого не требуют, кроме удовольствия для слуха, малейшее нарушение этого удовольствия сейчас же ставится в вину; у оратора же в речи одновременно привлекает внимание сразу многое, и если среди этого многого не все совершенно, а лишь главное удачно, то даже и этого достаточно, чтобы вызвать у слушателей неминуемый восторг» [7, с. 127]. Эти размышления Цицерона, свидетельствующие

о различиях в актерском и ораторском речевых искусствах, вместе с тем указывают на их общую идеологическую обусловленность принципами категории прекрасного. От речевого искусства и актеров, и ораторов зрители желали получить удовольствие. Если зрительские эмоции, ожидаемые от искусства актеров, связывались прежде всего с удовольствием для слуха, то зрительские эмоции, ожидаемые от искусства ораторов, связывались, вероятно, с удовольствием интеллектуального характера. Однако и в том, и в другом случае ожидаемое удовольствие имеет качества, характеризующие одну природу. Удовольствие, доставляемое декламацией (и актеров, и ораторов), регулировалось законами гармонии. За рамки гармонии не выходили даже эмоции, провоцируемые декламацией античной трагедии. Казалось бы, жуткие истории, положенные в основу античных трагедий, не могли не повергнуть зрителя в глубокое депрессивное состояние. Однако, как известно, античная трагедия не только не провоцировала зрителя на депрессию, но, наоборот, способствовала катарсису, так называемому душевному очищению, а значит, способствовала проживанию удовольствия. Отчего же подчас кровавые истории Еврипида, Софокла, Эсхила, использованные в качестве текстового материала для декламации, провоцировали не отрицательные, а положительные эмоции? Полагаем, что все дело в выборе акцента. Если в произведениях неонклассики акцент смещен в сторону мучений как таковых, то в произведениях классической эстетики акцентируется разумный выход из страданий путем преодоления страстей. Преодоление страсти рассудком, возвышающее человека, выступало в качестве ограничителя, не позволяло выйти за рамки гармонии, а значит, служило реализации категории прекрасного.

Приоритет разума над страстью обуславливал особенности логико-интонационной выразительности декламационной культуры, отличающейся рациональным характером. Произношение декламаций (речей на вымышленные темы) являлось одним из видов тренировки голосоречевой выразительности. При произнесении тех или иных речей требовалось хвалить, толковать, исправлять, порицать, опровергать. Такую тренировку современная театральная педагогика называет упражнениями на простые действенные задачи. Выполнение простой действенной задачи исключает смысловую многозначность. Это также абсолютно соотносится с требованием категории прекрасного, реализующимися в прозрачности мысли.

Как уже отмечалось выше, начало оформлению названной особенности логико-интонационной выразительности декламационной культуры положили еще античные ораторы. Ее дальнейшему развитию способствовал французский театральный классицизм. Обращение французс-

кого классицизма к трудам античных авторов было закономерным. Французский классицистский театр искал правила создания искусственной речи и нашел их в учебных пособиях по риторике, в трудах ораторов и их биографов. В отличие от театральной декламации, почти не имевшей теоретического закрепления (вряд ли есть хоть одна работа, написанная актером), ораторское искусство было представлено достаточно полно. Возможно, это стало одной из причин формирования речевой театральной педагогики французского театра на основе опыта античного ораторского искусства. Это во многом предопределило развитие театральной педагогики европейского театра в риторическом векторе, который (как уже отмечалось выше) имел рациональный характер. Кроме того, французский классицизм (сам по себе являвшийся очень рациональным) оказался созвучным принципам логического построения ораторской речи. Законы композиционного построения текста, выработанные риторикой античности, легко поддались переплавлению в способы работы над текстом роли. Внешнюю технику актеры классицистского театра тренировали на вокализах и речевом интонировании. Внутренняя техника (понимаемая в смысле освоения последовательности изложения мыслей авторского текста в опоре на принцип общеизвестности и общепринятости) достигалась за счет выяснения композиции, законы которой были разработаны риторикой. Таким образом, методика работы над текстом роли складывалась из нескольких этапов. Процесс создания речевого искусства актера представлял собой как бы перерождение домашнего чтения в риторическое произнесение (пронизанное логикой последовательности и соразмерности частей целого), которое подвергалось мелодическому выверению, оттачивалось интонационно и, наконец, приобретало свойства, характерные для театральной декламации. Речь должна была быть отшлифованной с точки зрения последовательного и понятного изложения мыслей автора текста. В прозрачности, абсолютной ясности изложения этих мыслей виделось искусство речи актера французского классицистского театра.

Заметим, что понятийная однозначность речи во многом обеспечивается обязательным выполнением свода правил. В этом контексте нам кажется интересным замечание немецкого театроведа Ренаты Мерманн: «Все подчинено правилам до мельчайших деталей. Стопы должны располагаться в соответствии с одной из пяти танцевальных позиций. Руки не должны находиться слишком далеко от туловища. Шесть дюймов считаются идеальной мерой, при этом левой кистью следует пользоваться значительно меньше, чем правой. Кисти рук и глаза считаются самыми важными выразительными средствами. Задача состоит в том, чтобы *представить* взору публики значение слов в их буквальном смысле. Слово должно

соответствовать движению. Всякие жесты, не относящиеся к сказанному, строго осуждаются. Совершенно также подчинены правилам декламация и выразительное чтение» [10, с. 286] (курсив автора. – Н. П.). Такая канонизированность указывает на влияние идей нормативно-рациоцентрической эстетики. В искусстве проявлением этих идей можно считать наличие свода правил и обязательного их соблюдения. Соблюдение правил начинается с их последовательного освоения и рационального соотношения с ними своего творчества. Искусство, подчиненное правилам, имеет рациональный характер. Примером такого искусства, безусловно, является классицистская декламационная культура, опирающаяся на обязательное овладение типическими мелодическими конструкциями. Исследования Р. Роллана доказывают, что оперным речитативам и театральной декламации периода французского классицизма были свойственны типические мелодические обороты, общие формулы, периодически повторяющиеся. «Логическая конструкция литературной речи, ее однообразная и звучная мелопея отпечатываются на речи музыкальной. И при этом неважно, какое чувство выражено в словах. Одним словом, перед нами деспотизм риторики тогдашней эпохи с ее пространством развитием, симметричными периодами и пышными кадансами. Идеал, царящий во всей музыкальной декламации, – в основе своей гораздо более риторический, чем драматический» [9, с. 145]. Подчинение французской театральной декламации конкретным логико-интонационным нормативам доказывало ее обусловленность идеями упорядоченности (т. е. прозрачности мысли), соответствующими категории прекрасного. Концентрация внимания на форме существования сценического слова создала благоприятные условия для исследования элементов внешней техники, позволила упорядочить и систематизировать весь опыт, имеющийся в этой области. В результате была создана первая система работы над речью актера. Поскольку принципы работы над ролью выглядели как овладение ремеслом, система речевого обучения получила название французского рационального метода.

Следует заметить, что в речевой культуре влияние принципов французского рационального метода оказалось одним из самых устойчивых на протяжении нескольких столетий. Основой для такой устойчивости можно считать удобство использования в театральной практике определенной канонизированной системы, выражающейся в наличии свода правил. Свод правил удобен, потому что выступает в качестве ключа, позволяющего решать технологические проблемы. Наличие канонизированности уже делает любую систему удобной к применению. Канонизированность (как наличие свода правил) выступала в качестве ключа французского рационального метода. Именно канонизированность сделала французский

рациональный метод во многом универсальной технологией голосо-речевого обучения, удобной в использовании разными театральными системами. Однако заметим, что канонизированность наиболее близка искусству тех культурно-исторических эпох, которые отдают предпочтение понятной однозначности. Речь идет об культурно-исторических эпохах, отличающихся диктатурой определенной идеологии и абсолютистским мышлением. Рената Мерманн, рассматривая искусство актеров в контексте различных современных дискурсов, отмечает, что в период французского классицизма театр был учрежден как идеальное средство информации для наглядного проявления и упрочения власти. В связи с этим «в этой представительской системе актеры действовали для демонстрации эмоций, но условленных эмоций, точно установленных чувств. Не индивидуальные подлинные чувства подлежали демонстрации, а те, которые считались уместными в определенной эмоциональной ситуации в согласии с господствовавшими правилами *vraisemblance* (правдоподобие) и *bon gout* (тонкий вкус): сочувствие, например, отделенное от конкретного случая, от непредсказуемости естественного ощущения, как *сделанное* выражение неких условных чувств, которые ведут свой род от античности и которые воскресила культура Ренессанса» [10, с. 286] (курсив автора. – Н. П.). Приоритет не подлинности чувства, а чувства уместного в определенной эмоциональной ситуации свидетельствует о доминировании рационального над чувственным. Это одна из важнейших особенностей декламационной культуры. Доминирование рационального над чувственным тесно связано с идеями упорядоченности (прозрачности) мысли. В этом случае канонизированность выступает в качестве проводника господствующей идеологии. Канонизация как общепринятая (а значит, усвоенная) структура размышлений актера служит реализации идей упорядоченности и обеспечивает семантическую прозрачность (т. е. однозначность смысла) сценической речи.

Такое доминирование, естественное для декламационной культуры в целом, мотивируется приоритетом коллективного над личностным: подчинение каким-либо законам – это наступление на импровизированное проявление индивидуальности. В то время как законы – это всегда нечто общепринятое, рационально выверенное, канонизированное. Вероятно, изначально эта особенность оформилась благодаря принципу мышления античного человека, опиравшегося не на личностное, не на психологичность, а на общественное (следовательно, обобщенное), рационально-выверенное. Подтверждение находим у О. Шпенглера. Сравнивая античную и западную трагику (драмы Шекспира и Софокла), О. Шпенглер отмечает: «Попробуем развернуть экспозицию “Гамлета” или “Лиры” и

сравнить с экспозицией драм Софокла. Она сплошь психологична, а не только сумма внешних дат. О том, что мы теперь называем психологом, что для нас почти равнозначуще с понятием поэта, греки не имели никакого представления. Анализ им был так же мало доступен в математике, как и в душевной сфере, да оно и не могло быть иначе по отношению к античной душе. “Психология” – это настоящее слово для обозначения *западного* способа создавать человеческие образы. <...> Никакая другая культура не знает ничего подобного. Это – именно то, что было строжайше исключено из группы античных искусств» [8, с. 414]. Наиболее полно психологизм смог проявиться в качестве своеобразного генератора идей только в театре конца XIX – **начала XX столетия. В период же французско-**го классицистского театра доминирование рационального над чувственным поддерживалось в большей степени абсолютистским мышлением, свойственным этой эпохе. В отличие от психологизма (опирающегося на личностное) основой рационализма является общественно-признанное. В театральном искусстве рационализм и психологизм практически противопоставлены друг другу. Не случайно именно психологизм оказался вектором развития театра, низвергающим декламационную культуру.

Возвращаясь к рациональному характеру декламационной культуры, считаем необходимым обратить внимание на то, что именно он и является оплотом ее жизнестойкости. Конечно, любая культурно-историческая эпоха стримится к оформлению теоретической части возникших в искусстве инноваций. В связи с этим, чем рациональнее (предсказуемее) искусство, тем легче выкристаллизовывается теория. Если же искусство опирается на чувственное, личностное, если в основу искусства положена импровизация, то оформление свода правил становится почти невозможным. Затрудненность систематизации индивидуального чувственного опыта приводит к его потере для других поколений. Педагогика сценической речи XX столетия является убедительным примером мучительности процесса формирования принципиально нового свода правил и крайней живучести рациональных традиций декламационной культуры. Как было уже отмечено, причиной этого является прежде всего удобство в использовании накопленного, хорошо систематизированного, оформленного в конкретные правила опыта.

На наш взгляд, именно принципы декламационной культуры составляют основу консервативного направления в методологии сценической речи. По мысли В. В. Бычкова, консерватизм, в отличие от авангардизма, модернизма, постмодернизма, не поддается хронологизации и систематизации. «Консерватизм – нечто другое. Это вся пестрая и бескрайняя охранительно-академическая и коммерческая сфера художественной куль-

туры, стремящаяся (иногда сущностно, чаще формально) к сохранению и поддержанию жизни классики путем подражания традициям художественной культуры прошлого (прежде всего ближайшего – реалистического искусства XIX в., **например**) с включением каких-то новаторских элементов, часто механически заимствованных у авангарда и модернизма. Здесь можно назвать немало имен достаточно крупных писателей, композиторов, кинорежиссеров, актеров, архитекторов XX в., по достоинству ставших уже классиками высокой Культуры» [1, с. 280]. Так, подражание декламационной культуре, наблюдающееся на протяжении всей истории театрального речевого искусства, логично рассматривать как проявление консерватизма. Анализ речевого искусства актера XX века привел нас к выводу о том, что принципы декламационной культуры сохраняют свои позиции в театральной методологии на протяжении всего столетия. Дело в том, что для востребованности принципов декламационной культуры искусством XVIII, XIX веков и интересующего нас XX столетия имела питательная почва. Одной из составляющих этой питательной почвы следует назвать общие для названных периодов эстетические требования. Вплоть до XX столетия искусство вообще и театральное искусство в частности опиралось на эстетические требования, выработанные в античности. Эти эстетические требования соотносились с категориями классической эстетики. В то время как неклассическая эстетика начинает активно развиваться только со второй половины XX столетия. Этот факт является одним из основополагающих в мотивации жизнестойкости декламационной культуры на протяжении разных культурно-исторических периодов. Кроме того, для присутствия и сохранения методологии декламационной культуры (хотя бы как локального явления) имелись чрезвычайно благоприятные условия. Первым условием для этого можно считать принцип государственного устройства России XX столетия, отмеченный диктатурой, а значит, жестко и ревностно охраняемый идеологией. В этом смысле государственное устройство России XX столетия очень близко к галантно-этикетной эпохе, эпохе абсолютистского мышления. Не случайно о художественном методе этой эпохи А. Синявский говорил как о методе социалистического классицизма. И, следовательно, государственно-идеологическая машина России практически всего XX столетия была абсолютно органичной для методологии декламационной культуры.

В области театрального искусства методология декламационной культуры чрезвычайно устойчива. Наряду с инновационными проектами в театральной культуре европейского (а значит, и русского) театра сохраняются спектакли, опирающиеся на классические традиции разговорного театра, который уходит своими корнями в декламационную

культуру античности. В связи с этим объединяющей основой античности, классицизма и рассматриваемого нами XX столетия является концепция разговорного театра. Именно благодаря разговорному театру декламационная культура античности продолжает сохраняться. В концепции разговорного театра литературное (авторское) слово имеет самоценное значение. Именно в разговорном театре слово должно быть абсолютным понятным, ясным, четким. Слово должно быть так произнесено актером, чтобы у зрителя не возникало сомнений в его семантике, а значит, и его смысловых вариантах. Понятийной однозначности в передаче смысла актер может добиться только при условии сосредоточенности на конкретности и однослойности понимания. Последнее, в свою очередь, сопровождается обязательной категоричностью мышления актера и режиссера спектакля. Канонизированность технологии, понятийная однозначность, одномерность (или категоричность) мышления можно рассматривать как черты нормативно-рациоцентрической эстетики, находящие свое проявление в русской речевой культуре XX столетия. Эти черты выявила античная декламационная культура, возвел в ранг теории французский классицизм, сохраняет с незначительными изменениями традиционный европейский театр.

Подтверждают факт устойчивости декламационной культуры не только многочисленные «остатки» этой методологии в учебной литературе, но и (казалось бы, это нонсенс) интернет-сайты. Так, например, находим в интернете сайт «Виртуальный поэтический театр Стихфонон.ру» (www.stihophone.ru/users.php?user=admin). На этом сайте декламация используется как ведущее терминологическое понятие, причем без всяких синонимов: «Виртуальный поэтический театр Стихфонон.ру – первый в рунете интерактивный поэтический портал со свободной публикацией, посвященный искусству декламации и мелодекламации. Все находящиеся на сайте аудиофайлы открыты для бесплатного скачивания и некоммерческого использования. Сайт поэзии в голосе не только дает возможность услышать голоса поэтов и артистов, но и открывает новые способы понимания текста, проникновения в замысел художественного произведения. Материалы сайта могут быть использованы как дидактический материал учителями-словесниками для уроков по развитию, культуре и технике речи. Представленные у нас образцы актерской декламации могут помочь студентам и абитуриентам театральных учебных заведений. Любой поклонник поэзии и искусства художественного чтения может из материалов сайта составить свою аудиокнигу для некоммерческого прослушивания» [10] (См.: www.stihophone.ru/users.php?user=admin). Мы

привели эту цитату с целью создания еще большей убедительности утверждения об устойчивости декламационной культуры. Вместе с тем мы вовсе не стремимся к доказательству ее абсолютного влияния на речевое искусство актера XX столетия. Полагаем, что в речевом искусстве XX столетия проявления декламационной культуры носят локальный характер. Анализ речевого искусства актера в культурно-исторической ретроспективе показывает, что для ослабления влияния декламационной культуры имелось множество причин.

Важнейшей причиной отказа театра конца XIX – начала XX столетия от декламационной методологии явилась борьба разных типов культур: классической (опирающейся на античные идеалы) и западноевропейской (высвобождающейся из-под влияния идеалов античности). Канонизированность, неизменяемость (востребованные категорией прекрасного и соответствующие симметричности и упорядоченности) проявляются в статичности законов и правил декламационной культуры. Во многом именно это послужило отказу от декламации как голосо-речевой технологии. Интересно отметить, что именно в XX столетии, несмотря на локальное проявление принципов декламационной культуры, начинаются активные поиски альтернативной технологии. Кроме того, понятие «декламация» меняется на понятие «сценическая речь». Именно в XX столетии – в период кардинальных перемен в театральном искусстве и образовании – с декламационной культурой ведется неустанная борьба. Декламационность, многие столетия являвшаяся краеугольным камнем театрального образования, становится крайне непопулярной. Театральные педагоги объявляют борьбу декламационности (правда, довольно часто лишь на декларативном уровне).

Литература

1. См.: Бычков В. В. Эстетика. Краткий курс. – М., 2003. – С. 24–25.
2. См.: Всеволодский-Гернгросс В. Искусство декламации. – Л., 1925.
3. См.: Петрова А. Н. Сценическая речь в русском театре XVIII–XIX вв. Лекция для студентов театральных институтов и институтов культуры. – М., 1977.
4. См.: Яворский Б. Избранные труды. – Ч. 1. – М., 1987. – Т. 2.
5. Синявский А. Что такое социалистический реализм?: Социалистический реализм: мифы и реальность // Театр. – 1989. – № 5.
6. Аристотель. Политика: Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1984. – Т. 4.
7. Цицерон М. Т. Об ораторе // Цицерон М. Т. Три трактата об ораторском искусстве. – М.: Наука, 1972.
8. Шпенглер О. Закат Европы. Образ и действительность. – Новосибирск. 1993. – Т. 1.
9. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. – М.: Музыка, 1987. – Т. 3.

10. Мерманн Р. И перевозноят их, и ругают. Актеры в зеркале театральной науки // Театроведение Германии: система координат / сост.: Э. Фишер-Лихте, А. Чепуров. – СПб., 2004.
11. См.: [Электронный ресурс] / Режим доступа www.stihophone.ru/users.php?user=admin

И. П. Носова
Кемерово

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНАРА МУЗЫКАЛЬНОГО ЭТЮДА

Развитие художественного творчества (литературы, музыки, изобразительного и театрального искусства) всегда связано с происходящими изменениями в общественной жизни. Смена культурных традиций, обновление социальных ориентиров стимулируют перемены в системе духовной жизнедеятельности: «культура представляет собой духовную жизнь общества», и из этого следует, «что ее создает общество, причем создает ежедневно, ежечасно, ежемоментно, поскольку оно живет, находится в состоянии жизнедеятельности, в котором сплетено воедино бытие материальное и бытие духовное» [5, с. 30]. Общественно-исторические условия влияют не только на образное содержание произведений искусства, но и на многие составляющие системы выразительных средств. Пожалуй, наиболее «чуткими» к социокультурным изменениям оказываются жанры.

Жанры – шире – «жанровая система» (Е. Назайкинский) – во все художественно-стилевые периоды являлись существенным компонентом национальных музыкальных культур. В постоянных изменениях этой системы проявляло себя само движение исторического времени. Как известно, жанры рождаются, развиваются и преобразуются в зависимости от требований и условий времени. Процесс жанрового обновления отличается постоянной активностью, поскольку обуславливающие его социальные, исторические, культурные, эстетические факторы неисчерпаемы, как «сама вечно изменяющаяся и обновляющаяся жизнь, которая питает собою искусство» [2, с. 102].

Известные слова греческого мыслителя – «Нет ни искусства без упражнения, ни упражнения без искусства» – в полной мере можно отнести к жанру этюда. На протяжении веков существуют этюды художников, скульпторов, хореографов, сценические этюды актеров, так как во всех творческих профессиях невозможно обойтись без «черновика», без тренинга. В искусстве, чтобы выделить особый вид творчества, по-

рой имеющий то же значение, что и упражнение, часто употребляется слово «этюд». Однако в каждом виде искусства этюд порой получает особые свойства.

Так, этюдами в живописи называются необходимые каждому художнику учебные упражнения. Значение работы художника над этюдами огромно. Живописные, графические, скульптурные этюды служат необходимым подготовительным материалом при работе над произведением. Только долгая, упорная и вдумчивая работа над ними обеспечивает художнику творческую возможность в дальнейшем осуществить свой замысел. Обычно изобразительные этюды пишутся в качестве простого графического, акварельного наброска без намерения полного использования их в дальнейшем. В то же время в творчестве многих крупных живописцев и графиков некоторые из этюдов в силу своей завершенности, выразительности могут рассматриваться и как самостоятельные произведения. Таковы этюды И. И. Левитана, И. И. Шишкина, А. К. Саврасова; следует напомнить и о большом количестве этюдов-фрагментов к знаменитой работе А. А. Иванова «Явление Христа народу».

Не обходится без тренинга и профессия драматического артиста. В сценической педагогике этюд является основным средством становления роли и средством работы актера над собой. Этюд, используемый в начальной школе актерского мастерства, – тренировочный, ориентированный на воспитание определенных навыков. Но в актерском искусстве существует также иное его назначение, имеется в виду этюд как «небольшой отрезок сценической жизни, созданный воображением – “если бы”». Воображаемое “если бы” питается живым опытом и живым чувством исполнителя» [6, с. 6].

В искусстве балета этюд также используется в виде упражнения. Этюды заставляют работать воображение будущего балетмейстера, развивают сочинительский дар, вырабатывают навыки и владения законами драматургии. Работа эта ведется от простого к сложному – от простых физических действий до построения сюжетных этюдов с фабулой, выраженной в мизансцене, с четкой графикой пластического текста.

Суммируя вышеизложенное, подчеркнем то, что во всех перечисленных творческих профессиях этюд в основном выполняет функцию черновика, упражнения, тренинга. Это не случайно, так как первоначальное бытование этюда было тесно связано с необходимостью применения его в области педагогики. Но если в педагогической практике этюд – это подспорье, вспомогательный вид деятельности ученика, то в области художественного творчества этюд уже становится для автора и исполнителя индивидуальным средством совершенствования своего профессио-

нального мастерства. В музыкальном искусстве данное обстоятельство обусловило существование этюдов двух видов: инструктивного и художественного. Однако часто в композиторской практике этюд сочетает в себе признаки и инструктивного, и художественного, так как выявить виртуозные способности исполнителя – одна из задач этюда музыкально-го (в сравнении с этюдами в других видах искусства).

Стремление выявить именно «общественно-исторические механизмы» развития искусства актуализировало для нашего исследования получившую в свое время широкое признание идею А. Сохора о тесной связи музыкального жанра (да и жанров других искусств) с социально-культурным контекстом [См.: 8, с. 12]. Что, в свою очередь, инициировало изучение причин возникновения и эволюции жанра музыкального этюда как наименее изученного с точки зрения его способности моделирования «наиболее общих свойств и структур действительности» [4, с. 26]. Научный интерес представляет процесс своеобразного преобразования этюда: из далеко не самостоятельного жанра, некоего педагогического подспорья, «учебного пособия» – в целостное и самобытное художественное явление в музыкальном искусстве. Причины подобного «превращения» можно обнаружить и в социально-культурном контексте художественно-стилевых периодов. Считаем, что анализ социокультурных характеристик отдельной эпохи, таких как политико-экономические особенности, эстетические идеалы и моральные нормы, художественные и мировоззренческие каноны творцов, позволит рельефнее обозначить линию эволюции жанра музыкального этюда.

Предпримем исторический экскурс, за отправную точку которого выберем эпоху Средневековья. Следует отметить, что в своих монументальных исследованиях, посвященных культуре эпохи Средневековья, историк А. Я. Гуревич особое внимание обращает на неразрывную связь культуры и социальных отношений: «любые социальные движения – это движения людей, мыслящих, чувствующих существ, обладающих определенной культурой, впитавших в свое сознание определенные идеи» [3, с. 20]. Как известно, в то время господство церкви диктовало определенные требования к человеку. Манера поведения, способ мышления, ведение быта мотивировались идеалами и ценностями социальной среды, утвержденными и закрепленными церковными догмами. Строгие правила не приветствовали какого-либо отклонения от норм, больше того, всякое изменение воспринималось как начало краха, которое, по мнению А. Я. Гуревича, «неминуемо приведет к упадку». «Вечность, а не время было определяющей категорией сознания; время измеряет движение, вечность же означает постоянство» [3, с. 302]. Понятия личнос-

ти, индивидуальности, зародившиеся в эпоху античности, в средние века нивелировались. Выделить свое «Я» из доминирующего коллективного сознания средневековому человеку было не просто. Ведь, как известно, через принадлежность к коллективному сознанию человек приобщался к ценностям, господствовавшим в данной социальной среде. Данные социальные условия опосредованно, весьма специфично и нашли свое отражение в искусстве.

Нивелирование личности художника привело к особой роли символа в средневековом искусстве. Существующая иерархия символов отражала общественное видение мира, его ценности и не зависела от индивидуальности художника, выполняющего работу. Надо отметить, что в противовес общепринятому искусству, поддерживаемому церковью, существовало искусство бродячих поэтов-певцов – вагантов, трубадуров, миннезингеров. Как правило, это были студенты, разжалованные священники, в большей степени образованные люди. Не одобряемые церковью, а порой и преследуемые ею, они слагали стихотворения, воспевавшие как культ прекрасной дамы, так и простые земные радости. Поэзия трубадуров была непосредственно связана с музыкальным исполнением. Характерной чертой их творчества была импровизационность, вариантность. Но музыкальное сопровождение не всегда закреплялось за определенным стихотворением, кроме того, одно и то же стихотворение могло исполняться с различными мелодиями. Возможно, игра на простых струнных инструментах не требовала от трубадуров особого мастерства. Отсутствие личного устремления к более выразительному, виртуозному уровню исполнения на инструменте могло быть определено и тем, что в творчестве поэта-композитора Средневековья первенствовало слово, как бы отодвигавшее музыку на второй план и оставлявшее за ней функцию сопровождения. Но в отличие от аскетичной церковной музыки творчество поэтов-музыкантов, в отношении ладового богатства, вариационности и импровизации, носило прогрессирующий характер. И слушателей волновали не только тексты, но и высокий уровень владения игрой на инструменте. Как принципиальное для нас следует отметить, что с развитием городской культуры немецкие миннезингеры стали выступать в домах знатных бюргеров, откуда впоследствии начнет свое распространение светская музыкальная культура. Художественное творчество поэтов-певцов в контексте социокультурных условий эпохи Средневековья не предполагало острой необходимости трубадуров, труверов и др. в специальных тренингах-упражнениях, что, в свою очередь, не способствовало возникновению и утверждению жанра этюда в качестве самостоятельного вида музыкального искусства.

Новый этап в развитии европейской культуры – эпоха Возрождения, отличающаяся обилием нововведений во всех сферах жизни. В экономической области развиваются и укрепляются товарно-денежные отношения. Появляется понятие «ремесло». От того, насколько хорошо человек овладел своим ремеслом, проявил свою изобретательность, творческую фантазию, напрямую зависело его денежное довольство. Эстетика Возрождения отличается усилением роли индивидуальности в социуме. Принцип постоянного совершенствования становится неотъемлемой чертой эпохи. Именно в рамках Ренессанса «образовалась социально-историческая почва для крупного, сильного и независимого человека, который, не будучи связан ни с чем другим, утверждал себя стихийно, а будучи единственным и окончательным создателем своего собственного продукта, утверждал себя еще и артистически» [7, с. 625].

Период, отличавшийся антропоцентричностью, гуманистическим мировоззрением, характеризуется повышенным интересом к культурному наследию античности, к чувственной красоте мира. Утверждение светского начала над религиозным, отказ от средневекового аскетизма, искусства символов, позволили достичь вершин в художественной культуре. Взлет изобразительного искусства, успехи в литературе актуализировали развитие и других видов искусства. Так, большое значение в формировании эстетических идеалов Возрождения отводилось музыкальному искусству, которое единственное, по мнению античных философов, обладало этическими функциями. В Англии, Франции, Германии, Италии, в восточно-европейских странах закладывались прочные традиции исполнения и слушания музыки. А появление в конце XV века нотопечатания ускорило ее широкое распространение среди различных слоев населения. В XVI–XVII веках домашнее и салонное музицирование стало самой распространенной формой музыкальной жизни. Обучение музыке становилось признаком хорошего тона, что способствовало постоянному обновлению и совершенствованию методов обучения. Неотъемлемой частью педагогики, неким педагогическим подспорьем стали всевозможные упражнения.

Утвердившая разносторонне развитого и образованного человека в качестве идеала, эпоха барокко сформировала новый облик музыканта, соединившего в одном лице композитора, исполнителя на различных инструментах, педагога и общественного деятеля. Следует отметить, что особое место в культурной жизни города имела традиция музыкальных состязаний, где исполнители соперничали в искусстве импровизации, владении различными инструментами. Высокий уровень исполнитель-

ской техники являлся достижением виртуоза и положительно приветствовался слушателями: «само понятие виртуозности в его наиболее широком смысле есть детище Ренессанса» [1, с. 230]. Так, все более утверждающаяся обособленность инструментальной музыки в самостоятельную сферу музыкального искусства и индивидуализация фигуры виртуоза – исполнителя, нашедшие свое непосредственное развитие в последующие эпохи, обусловили необходимость совершенствования исполнительских способностей, потребовали повышения качества исполнения через многочисленные упражнения и постоянные тренировки. Поскольку социальные и культурные ориентиры эпохи основывались на гармоничном развитии человека, педагогика полностью отвечала веяниям времени, соединяя в методах преподавания инструктивное и художественное начала в единое целое.

Так, образцом единения «духовного и телесного мастерства» [10, с. 11], учебным пособием столь высокого художественного уровня являются произведения крупнейшего представителя эпохи барокко И. С. Баха. Инвенции, тетрадь Анны Магдалены, маленькие прелюдии и фуги и, наконец, «Хорошо темперированный клавир» были созданы во многом в целях обучения как музыкантов – профессионалов, так и любителей. Слово «этюд» не употреблялось тогда даже и в значении упражнения. «Характерно, что ни в ранних клавирных трактатах той поры (Х. Бермудо, Д. Дируты, Ж. Дени), ни в первых скрипичных школах (Д. Плайфорда, Г. Панетти, К. Монтеклера) не встречаются детально разработанные системы двигательных упражнений» [10, с. 11].

Следует отметить и творчество еще одного яркого мастера барокко – Доменико Скарлатти (1685–1757), а именно его сонаты, отличающиеся богатыми украшениями, некими виртуозными находками, предвосхищающими будущие исполнительские приемы. Сам автор называл сонатами многочисленные «упражнения» для своей ученицы – испанской инфанты Марии Барбары, в которых органично сочетались технические задания с художественным содержанием. Наряду с сочинениями для клавира И. С. Баха эти произведения принадлежат к тем ранним образцам так называемого «художественного этюда», получившего интенсивное развитие в эпоху романтизма. Интересно отметить, что музыка Д. Скарлатти после смерти композитора была забыта. Одним из первых ее возродил Ф. Лист – композитор, исполнитель, виртуоз, выведший жанр этюда в концертный зал и придавший его образности художественную значимость.

Итак, рассмотренные музыкальные произведения эпохи барокко, имея педагогические функции, наряду с инструктивной имели и высокохудожественную ценность. Этюдами они не назывались, но можно

с уверенностью сказать, что практические функции этюда как жанра закладывались именно в этот период, одновременно формируя и его отличительные особенности.

Господство разума и логики над чувственным восприятием жизни характеризует эпоху Классицизма. Расцвет абсолютизма, разделение общества на сословия, представление о рационально организованном государстве, которому подчинены интересы сословий и личности, – таковы политико-экономические особенности эпохи. Эстетические принципы времени соответствовали требованиям подчинения личного общему, эмоционального разумному. Принцип рационализма проявился в отношении к искусству, в стремлении преувеличить значимость общественных явлений. Им придавалось героически-возвышенное толкование, а все перипетии реальной жизни человека отодвигались в тень. Ведущие характеристики искусства классицистов формулировались в следующих девизах: ясность, простота и разумность; прекрасно то, что лишено сложности и противоречий.

Музыка по-прежнему являлась неотъемлемой частью культурной жизни Европы XVIII века, в Англии она быстро утверждается при дворе. Важно, что в это время получил широкое бытование платный открытый концерт, способствовавший формированию городской музыкальной культуры и появлению профессии исполнитель – виртуоз, способом дохода которого становится публичное выступление. От уровня технической подготовленности исполнителя непосредственно зависела и востребованность публикой, и успешное выступление, и заработок. Домашние салоны, действовавшие как своеобразные клубы, стали основным средоточием исполнения и пропаганды камерной музыки. Все это требовало от музыканта профессионализма, следовательно, активизировало развитие музыкального искусства.

Главным достижением эпохи Классицизма в музыке является возведение «на высшую ступень искусства музыки чисто инструментальной, наделенной наиболее значительным для эпохи художественным мышлением, полнотой выражения человеческих эмоций, мастерством композиции, ставшим эталоном на века» [9, с. 317]. В области инструментальной музыки происходит активное жанровое развитие, кристаллизуются формы музыкального произведения, большинство форм соответствует конкретному жанру. Продолжается совершенствование самих музыкальных инструментов. Появившийся клавесин потребовал новых способов исполнения.

На протяжении большей части своей истории клавесин использовался для домашнего музицирования как постоянный участник различ-

ных музыкальных ансамблей, но он также долгое время существовал и как солирующий инструмент. Так, сочинения французских клавесинистов – Ф. Куперена и Ж. Рамо, творчество которых развивалось в тесной связи с придворным и дворянским бытом Франции XVIII века, привнесли весомый вклад в дальнейшее развитие инструментального музыкального искусства. В конечном счете, во французском клавесинном искусстве сложился своеобразный стиль, получивший название «галантного», в котором богатая, тщательно детализированная орнаментика сочеталась с грациозной ритмикой. Стремление к достижению высокой виртуозности за инструментом заставляло музыкантов искать наиболее продуктивные методы развития пальцевой техники. Закономерно создание теоретических трудов Ф. Купереном «Искусство игры на клавесине» и Ж. Рамо «Методы пальцевой техники». Таким образом, роль упражнения в музыкальной педагогике окончательно закрепились, заложив прочный фундамент функционированию этюда в музыкальном искусстве.

Решающую роль в формировании этюда как жанра сыграла эпоха Романтизма. Проблема разлада между идеалом и действительностью, идея главенства чувства над разумом легли в основу мировоззрения эпохи. Романтизм противопоставил нивелированию личности устремленность к свободе, независимости. Вследствие нового эстетического идеала в идейном содержании искусства появились новые выразительные приемы, свойственные всем многообразным ответвлениям романтизма. Среди них повышенная эмоциональная выразительность, сказочно-фантастический элемент, образная конкретика – детализация. Изображение разного рода эмоциональных состояний привело к увеличению диапазона мелодической линии, усложнило музыкальную ткань, способствовало обогащению гармонических средств и расширению оркестрового звучания. Все это предполагало значительное изменение классицистских жанров, а также становление новых романтических жанров, предвосхитивших появление романтического этюда как целостного, самобытного, полноправного художественного произведения.

Каждый художник-романтик стремился подчеркнуть свою индивидуальность, национальное своеобразие своего творчества, что явилось новой гранью культуры Европы. Музыка же, не имевшая себе равных среди всех видов искусств, теоретиками романтической эстетики единодушно была провозглашена идеальным видом романтического искусства.

Усиление специализации во всех сферах культуры постепенно приводило к разделению профессии музыканта на специальности: исполнитель-виртуоз, педагог, композитор. Концертная эстрада в XIX веке обрела небывалую значимость и предъявляла все большие требования к мас-

терству музыканта-виртуоза: «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» [1, с. 240]. Виртуозы искали не только интуитивные, но, прежде всего, рациональные пути овладения естественными двигательными приемами. Стремление добиться свободы в технике владения инструментом способствовало интенсивному развитию жанра этюда в музыкальном искусстве. Принципы творческой интерпретации «чужого» произведения в контексте собственного стиля последовательно утвердила и выдвинувшаяся в XIX веке плеяда выдающихся композиторов-исполнителей, виртуозов, значительно расширивших границы технических и выразительных средств фортепиано.

Более дифференцированная фортепианная техника нашла отражение в исполнительской практике, в виртуозной специализации некоторых пианистов, названных «королями октав» и мастерами «жемчужной» игры. С течением времени в фортепианной фактуре объединились различные типы мелкой и крупной техники. Именно в этюдах многообразие технических приемов для пианиста формировалось и закреплялось.

Таким образом, музыкальный этюд, первоначально в качестве упражнения и моторного движения не имевший устойчивых жанровых традиций, в творчестве композиторов-педагогов К. Черни, С. Мошковского и др. сформировался в определенную законченную структуру. Впоследствии же приобрел способность выражать определенные эмоции, чувства, т. е. стал полноценным художественным произведением. Однако, не имея своих жанровых и структурных истоков, этюд начинает впитывать различные особенности других жанров, дабы обрести собственные индивидуальные черты. Подобный процесс можно обнаружить в творчестве целого ряда композиторов-романтиков.

Так, в творчестве Ф. Шопена наряду с традиционными виртуозными этюдами получают утверждение этюды с несвойственным жанру медленным темпом, тем самым обнаруживая черты ноктюрна, то есть инструментальной миниатюры лирического характера. Другой пример – «Симфонические этюды» Р. Шумана. Указанная композитором в названии принадлежность к жанру этюда сочетается с насыщенной «оркестровой» фактурой и импровизационно-свободной формой вариаций. Еще пример – многочисленные этюды Ф. Листа, которые в еще большей степени приобретают такую оркестровую звучность и масштабность, что даже без названия сравнимы с симфоническими произведениями. Наконец, представитель русской композиторской школы С. Рахманинов, назвавший

свои произведения «Этюдами-картинами». Будучи пианистом-виртуозом, С. Рахманинов не только придает названию некую программность, но насыщает этюды большей художественной значимостью. Интересно, что первоначально С. Рахманинов назвал свои «Этюды-картины» «Прелюдиями-картинами». Данный факт указывает на сближение жанров этюда и прелюдии в творчестве композитора.

Итак, постоянно изменяясь от эпохи к эпохе, как бы примеряя на себе различные функции и средства выражения, жанр этюда все же не находит своей индивидуальной формы, являющейся неотъемлемой частью любого другого жанра. Интересно, что, достигший вершины развития в творчестве композиторов-романтиков, жанр этюда в XX веке постепенно уходит с переднего плана. Порой в творчестве композиторов он трансформируется в иные жанры. Этюд, присутствовавший на протяжении всего творческого пути А. Скрябина, в позднем периоде творчества преобразуется в музыкальную поэму, а затем и вовсе исчезает. Так, у С. Прокофьева появляются новые произведения, напоминающие по своим характерным чертам виртуозный романтический этюд. С. Прокофьев находит им более адекватное название – «Мимолетности», в полной мере отражая художественное содержание произведений.

Следует отметить, что в XX веке характерный для жанров процесс трансформации стал интенсивнее, чем когда-либо. Причины тому – изменения в общественной жизни, в новых веяниях эпохи, сказавшихся на развитии мирового искусства в целом. В это время волна новаторства захлестнула все виды искусства, на ее гребне родились многие значительные явления отечественной культуры 1920-х годов. Существенно обновлялись выразительные средства литературы, ведущим жанром которой становится психологический роман; драма и кино стремятся показать реальную жизнь и человека в этой реальной жизни; в балетном искусстве возникают такие виды танцевальных жанров, каких раньше не знали. На смену спектаклям, посвященным глобальным потрясениям в масштабах страны и мира, приходят произведения, показывающие многочисленные переживания обыкновенного человека, происходит неизбежный пересмотр всех существующих выразительных средств. Так, хореографический театр идет к балету-пьесе – новому танцевальному жанру, способному передавать чувства и мысли, раскрывать духовный мир человека. Балетное искусство все больше обращается к современной музыке, находя в ней особый источник вдохновения. Так же, как жанр этюда в музыке, этюд в хореографии развивается и находит свое преобразованное воплощение. Появляются образцы художественного этюда в хореографии, хотя не в столь многочисленных образцах, как в музыке:

«Этюды» – элегическая сюита на музыку А. Г. Рубинштейна, Э. Грига, Ф. Шопена и Э. Гиро, хореография А. А. Горского (танцевальная сюита).

«Этюды» на музыку Н. К. Метнера, хореография К. Я. Голейзовского (хореографические миниатюры) (1922 год).

«Этюды» на музыку А. Н. Скрябина, хореография К. Я. Голейзовского (хореографические миниатюры).

«Этюды хореографии», хореография М. М. Мордкина (танцевальная программа).

Таким образом, жанр этюда, сопровождающий все виды искусства в своем первичном значении – упражнения, на протяжении собственной эволюции преодолевший рамки инструктивной пьесы в музыке, в творчестве композиторов-романтиков достигает вершины жанрового развития и становится художественным произведением. Обретая многочисленные варианты, впитывая характерные черты и особенности других жанров, этюд все же так и не получает своей индивидуальной композиционной формы. Кроме того, в XX веке наблюдается угасание интереса композиторов к этюду: в их творчестве он не находит своего дальнейшего развития.

Литература

1. Бородин Б. Б. Virtuозность: история понятия // Искусство и искусствоведе-ние: теория и опыт: к новому синкретизму // под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – Вып. 4.
2. Брянцева В. Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. – М.: Музыка, 1966.
3. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1984.
4. Зак Л. П. О культурологическом подходе к музыке // Музыка – культура – человек. – Свердловск, 1988.
5. Кертман Л. Е. История культуры стран Европы и Америки (1870–1917). – М.: Высш. шк., 1987.
6. Корогодский З. Я. Этюд и школа. – М.: Сов. Россия, 1975.
7. Лосев. А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения // сост. А. А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1998.
8. Сохор А. О методологии научного познания искусства // Методологические проблемы современного искусствознания / отв. ред. А. Н. Сохор. – Л.: ЛГИТМиК, 1975. – Вып. 1.
9. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 1999.
10. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. – Л.: Музыка, 1986.

ТРАГИЧЕСКИЕ ШЕДЕВРЫ ШЕКСПИРА В ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ М. Н. ЕРМОЛОВОЙ: ДЖУЛЬЕТТА–ОФЕЛИЯ

Играя Шиллера, актриса выдвигала на первый план мысль о преобразующем воздействии идеи на человеческую жизнь. «Рупоры»-герои шиллеровских пьес легко сопрягались с формами народнической идейности [См.: 1]. Она играла женщин, которые на собственном горьком опыте постигли, что значит «изжить» идею. Шекспировский мир создавался не идеями, здесь речь шла о людях с сильными природными страстями. У Шиллера – герои, воодушевленные идеалами, у Шекспира – люди, каковы они на самом деле. Основоположник отечественного шекспироведения В. Г. Белинский, постоянно сравнивая Шекспира с Шиллером, признавал, что у первого «нет идеалов в общепринятом смысле этого слова; его люди – настоящие люди, как они есть, как должны быть» [2, с. 145]. Персонажи Шекспира еще не преодолели свою природу и не вступили в мир «идей». Однако такие обычные, «природные», люди никогда не интересовали Ермолову творчески, ей думалось, что они в жизни не отделились еще от общего комка глины, из которой вылеплено человечество, не стали личностями. Поэтому в трагедиях Шекспира ей предстояло повернуться лицом к роду человеческому, разобраться в правомерности и подлинности собственных ценностей.

Изображение «идейного» человека для Ермоловой давно стало художническим призванием. На идеалах и «идеях» формировалась ее театральная кровь, состав которой изменить нелегко и не должно. Поэтому, играя в пьесах Шекспира, Ермолова как бы помимо воли навязывала своим героиням «избыточную» идейность. Происходило то, что еще в критике ее времени называлось «шиллеризацией» Шекспира.

Авторитет Шекспира в глазах Ермоловой был велик, и сознание актрисы противилось шиллеровской органике в шекспировской роли, но нельзя было полностью преодолеть ее. Преодолеть нельзя, но можно и должно стремиться к этому. Ибо такого рода стремление увеличивает творческий потенциал актера. Великое актерское счастье – найти для драматурга соответствующий ему сценический стиль и не утратить при этом собственную индивидуальность. С Шекспиром в ермоловскую эпоху связано было и достижение статуса трагического актера, и обретение соответствующей репутации. Стать трагической актрисой для Ермоловой значило играть трагедии Шекспира. Тем более что античной трагедии и французской классицистической в ее репертуаре не было (был, правда, чрезвычайный успех в роли расиновской Федры).

Ермолова всегда современной пьесе предпочитала классическую – в этом ее характерная особенность. В письме к драматургу М. И. Чайковскому (1893) она признавалась: «Я считаю себя, например, может быть, ошибочно, совершенно актрисой классического репертуара, там я чувствую себя свободно, там все мои симпатии и любимые роли» [7, с. 99]. Предрасположенность ермоловского дарования к классике В. И. Немирович-Данченко объяснял масштабом личности актрисы. Занимая заметное положение среди современных драматургов, он был в некотором роде «пострадавшим» от ермоловского «вторжения» в его пьесы. «По-моему, у Ермоловой, – писал он, – был один очень большой недостаток для пьес современных ей авторов; она силой своего огромного таланта так глубоко захватывала образ, что те рамки, в которые пьеса, по своей концепции, ставила этот образ, оказывались узкими, маленькими. Потому ли, что жизнь, которую мы рисовали в своих пьесах, была мельче ее таланта, или, вернее, потому, что мы брали в своем творчестве жизнь мельче, чем Ермолова в своем, пьеса, если можно так выразиться, “трещала по швам” от силы ее таланта» [7, с. 314]. Могучая художественная индивидуальность, она не могла не быть субъективной в творчестве, а это, как заметил в свое время Н. Е. Эфрос, «мешает ей сохранять в своем исполнении присущий автору стиль, типичный для него общий тон и колорит, когда они слишком чужды художественному складу самой артистки; она обезличивает автора» [8, с. 182]. Конечно, здесь речь идет не о Шекспире.

Трагедии Шекспира соответствовали ее актерскому гению универсальностью концепций, мощью страстей и титанической борьбой волей. Шекспир не был и «слишком чужим», она никогда не ощущала его таковым. Благоговейностью дышат ее немногочисленные высказывания о Шекспире или просто упоминания о нем. Он для нее не один из великих драматургов, а незаходящее солнце Театра. Вот отрывок из ее письма к переводчику «Гамлета» П. П. Гнедичу (начало сентября 1917 года): «Возвратилась в Москву расстроенная, измученная, почти больная от всех наших событий и вдруг увидела на столе “Гамлета”. Я с жадностью бросилась на него, как на драгоценное лекарство, и прочла не отрываясь. Сила его гения пролила целительный бальзам на истерзанную душу, отвлекла от грешной земли к небу» [7, с. 236].

Офелию она сыграла впервые в 1878 году. А самое раннее упоминание о «Гамлете» в ее творческой биографии относится к 1871 году, когда она, начинающая актриса императорского Малого театра, отметила в своем дневнике факт своеобразного диспута, имевшего место быть в артистической среде с приглашением демократически настроенных друзей: «Был Гирчич. Читал нам Берне, разбор Гамлета; толковал нам, объяснял

почти каждое слово: я все с ним спорила, заступалась за Гамлета, потому что Берне страшно на него нападает. Н. М. (Медведева Н. М. – Г. Ж.) просила прийти и завтра, прочесть с ней “Свадьбу Фигаро”» [7, с. 277].

Еще в 1863 году в «Русском слове» была напечатана статья Варфоломея Зайцева, известного позднее народника-публициста, «Представители немецкого свиста Гейне и Берне». Этимологию слова «свист» в данном случае надо искать в названии сатирического приложения к журналу «Современник» – «Свисток». То есть «свистуны» – это последователи Чернышевского и Добролюбова. Двадцатилетний автор-дебютант был на стороне «прямолинейного» Л. Берне, противопоставляя его «художественной натуре» Г. Гейне [См.: 9, с. 611]. Людвиг Берне, немецкий публицист и критик, сотрудничавший в изданиях «Молодой Германии», был, несомненно, привлекательным для русской радикальной молодежи 1860–1870-х годов. Сторонник жизненной активности, он не только декларирует, что политика выше искусства, но и верит в это. В Гамлете Берне презирает дряблую, заурядно-пошлую фигуру, возмнившую, что без нее мировые проблемы не найдут своего разрешения. Иронический стиль его статей напоминает немецких романтиков той поры – Э. Т. А. Гофмана и Г. Гейне. По Берне, Гамлет, получив смертельную рану в поединке с Лаэртом, убивает короля, потому что ему больше нечего терять: «Это смелость вора, который стоит уже под виселицей и порочит Бога, весь мир и своего судью» [10, с. 128]. **Бог тут упоминается всеу, Берне** признает только земные ценности. По мысли немецкого критика, Гамлет совершает гнусные поступки, и прежде всего по отношению к Офелии, затем – к Розенкранцу и Гильденстерну. Афористическое остроумие статьи перемешано с романтической образностью, ирония служит целям провокации. Вот характерный пассаж: «Гамлет – философ смерти, ученый ночи. Если ночь темна, он стоит нерешительный и неподвижный; если она светла, то тень лунных часов показывает ему время; он действует невпопад и блуждает в обманчивом свете. Жизнь для него – могила, а мир – кладбище. Поэтому кладбище его мир, здесь его царство, здесь он царь. Каким милым он тут является! Везде печальный, здесь он весел; везде пасмурный, здесь он ясен; везде озабоченный, здесь он спокоен. Тут он оказывается метким, остроумным и умным. Везде он наводит грусть своими мыслями о смерти, здесь же, между могилами, он утешает нас. Осмеивая жизнь, как сон, он этим самым смеется над смертью» [10, с. 132].

Пространная цитата помогает понять, с чем именно не согласилась Ермолова, чем она не увлеклась и даже вступила в спор. Здесь неважно, чье толкование Гамлета вернее – Берне или Ермоловой, здесь суть дела в духовных притяжениях и отталкиваниях, в том, как в соприкосновениях

с европейской культурой формируется русский художник. А ведь русской параллелью Берне в понимании Гамлета оказался вождь народников П. Л. Лавров, согласно которому датский принц – «пропавший человек», так как не сумел подчинить свою жизнь велениям духа. Гамлет же ноет или рассуждает на тему «Быть или не быть?», и в лучшем случае он может «возвыситься» до того, чтобы укорять свою мать, передавшую ему в генах слабость и несостоятельность. А действовать он начинает «лишь тогда, когда уже у него самого яд течет в жилах и когда будущего для него уже нет» [11, с. 205].

Своеобразным эпиграфом к трагическим шекспировским ролям Ермоловой может стать ее размышление о несыгранной комической роли – о Катарине из «Укрощения строптивой». По времени оно относится к 1876 году, когда актриса уже не играет Бианку. Зато Г. Н. Федотова все еще выступает в роли Катарини и еще долго будет играть ее. А знаменитый партнер Федотовой в шекспировских комедиях А. П. Ленский только что появился в театре и показывает свои дебютные роли, среди которых и Петруччио. Ермолова смотрит дебютанта, и Петруччио-Ленский ее не убеждает, с федотовским же толкованием Катарини она давно не согласна, и свою неприязнь к спектаклю она изливает в письме к Н. П. Шубинскому, который достаточно далек от закулисы Малого театра и достаточно близок ей, что позволяет быть искренней (через полтора года он станет ее мужем): «Вчера была в театре и видела Ленского в трех актах “Укрощения строптивой”. Он мне не понравился: разумеется, у него нет ни силы, ни голоса, ни средств для этой роли, хотя и всю роль он ведет чрезвычайно живо и бойко, развязно, но все это напоминает филистера, желающего казаться студентом. Федотова хорошо играет, только слишком изящна и мило-капризна для такой “бешеной девки”. Знаете ли, какая мысль приходит мне в голову по поводу роли Катарини? Если бы я только умела, я бы непременно написала бы об этом. Мне кажется, что у нас в театре и в критике Гервинуса существует совершенно ложный взгляд на Катарину. Дело в том, что и Гервинус, и Федотова, и наш режиссер Богданов изображают Катарину милым, капризным ребенком, задорным и острым существом... Я не помню хорошо статьи Гервинуса, но хорошо помню смысл ее. По его мнению, Катарина не есть бешеная сварливая девка, о которой кричит вся Падуя, от которой, как от чумы, бегут прочь женихи... По его мнению, она только капризное неустановившееся существо... Спрашивается – что же за странные капризы были у этой девушки, что прославили ее на весь город? Очевидно, это были не капризы, а строптивость, злость, которые близко не подпускали к себе людей. Для того чтобы унять капризного ребенка, давно бы нашлось двадцать Пет-

ручь, которым бы вовсе не понадобилось прибегать к таким средствам, как прибегал Петруччо для умирения ее. Петруччо является человеком с запасом громадной и физической и нравственной силы, с железной волей и с упрямым характером – и неужели же все это требуется для того, чтобы сломить капризы упрямой девчонки? Нет, по моему мнению, такая громадная сила нужна на то, чтобы сломить тоже силу большую, а не капризы! Будь Катарина только капризной девочкой, она бы, запуганная им, сразу перестала бы спорить с ним, и если она не так глупа, она сейчас же увидела бы, что капризы тут ничего не помогут, и скоро бы подчинилась ему. Но чтобы сломить силу Катарину, нужно было прибегнуть ему почти к пытке, чтоб смирить ее, отнять у нее со всех сторон средства для защиты. Только истощенная физически и измученная нравственно, она покоряется ему, и, покоряясь ему, она любит его, потому что видит в нем силу, превосшедшую ее во всех отношениях. Подчиняясь ему, она подчиняется силе в лице этого человека. Она любит в нем эту силу, которая обновляет ее, потому что не было до сих пор человека, который бы заставил ее задуматься. Люди, окружающие Катарину, слишком мелки. Находя их равными себе, она позволяет себе с ними всякие дикие выходки только потому, что они или подчиняются ей, или бегут от нее. И вдруг она встречает человека, который не бежит от нее и не подчиняется ей, а ломает ее, напротив. Она уступает силе, любовь переделывает ее окончательно. Я не знаю, может быть, я и ошибаюсь, но если бы мне пришлось ее играть, я бы играла ее таким образом, и тем, разумеется, раздражила бы любителей изящного» [7, с. 50–51].

Строптивость включает в себя многообразные проявления человека: здесь и упрямство, и своеволие, и желание действовать наперекор другим, и нетерпимость к чужому мнению, и террор окружающих. Вероятно, подобный комплекс душевных свойств и предполагает Ермолова в шекспировской героине. Она не впадает в характерную ошибку своего века – не смягчает строптивость Катарину до каприза. Она не принимает и вариант умной девушки с сильным характером, доведенной до отчаяния и безрассудства мелочностью жизненных обстоятельств. Она видит в Катарине именно то, что Шекспиром выписано, – строптивную, «бешеную девку». Если соединить замысел актрисы с конкретным действием пьесы, то до любви Катарине далеко. Ее физические силы истощились лишь к концу IV акта, когда она согласилась солнце назвать луной, а старца – девицей, если Петруччио так угодно. Первые же проблески взаимной симпатии надо искать не раньше начала V акта; откуда уже недалеко до финишной прямой – монолога Катарину о силе слабости и женском долге покорности.

По замыслу Федотовой, любовь поразила сердца героев в момент первой их встречи во втором акте: уже здесь Катарина укрощена и если проявляет строптивость, то по инерции. Федотова и Ленский играли *комедию* любви, выявляя в ходе действия ее психологические оттенки и узоры. Для трагической актрисы Ермоловой любовь – душевная катастрофа, сопоставимая с рождением человека или его смертью, тем более любовь тех, кто почитает себя сильной натурой. Им в течение продолжительного времени кажется, что любовь – непозволительная слабость, вползающая в их сердца под видом покорности. Ермолова знала тайну этих «диких» сердец – способность в момент проигранного сражения полюбить покорившую их силу, потому что сила, оказываясь, подчиняя, обновляет.

Размышления актрисы о характерах Катарини и Петруччио направляются духом времени, сказавшимся во всеобщем увлечении сильной личностью. Поклоняются еще не «сверхчеловеку» Ф. Ницше, но «герою» народнического толка, которому так или иначе симпатизируют и актриса, и ее адресат. В. Г. Короленко в письме к А. И. Эртелю (1890) произнесет знаменательные для этого поколения слова: «Но в том-то и дело, что совершенно отвергая очень многие средства борьбы (клевету даже на врага и т. п.), я не признаю силу чем-то дурным самое по себе. Она – нейтральна и даже скорее хороша, чем дурна» [12, с. 143]. Сюда хочется присоединить и прозрение сути искусства Б. Л. Пастернаком в «Охранной грамоте»: «Когда мы воображаем, будто в Тристане, Ромео и Юлии и других памятниках изображается сильная страсть, мы недооцениваем содержания. Их тема шире, чем эта сильная тема. Тема их – тема силы. Из этой темы и рождается искусство. Оно более односторонне, чем думают» [4, с. 187]. **А Бог силу свою полагает в слабости.**

«Героем» становится студент-демократ, вооруженный общественной «теорией». Человек без «теории» – пошлый мещанин, ничтожество. Возникает смысловая оппозиция в употреблении слов «студент» – «мещанин», совсем как в письме актрисы. Ермолова ориентирована на «героическое» в жизни, а повседневное существование людей, их разнообразная заурядность остаются за пределами ее внимания. С. Н. Булгаков, размышляя о противоречиях русской интеллигенции ермоловской эпохи, делает важные уточнения к характеристике героического самоутверждения: «Герой есть до некоторой степени сверхчеловек, становящийся по отношению к ближним своим в горделивую и вызывающую позу спасителя, и при всем своем стремлении к демократизму интеллигенция есть лишь особая разновидность сословного аристократизма, надменно противопоставляющая себя «обывателям». Кто жил в интеллигентских кругах, хорошо знает это высокомерие и самомнение, сознание своей не-

погрешимости и пренебрежение к инакомыслящим и этот отвлеченный догматизм, в который отливается здесь всякое учение» [13, с. 318].

Джюльетту Ермолова сыграла в 1881 году в бенефис А. П. Ленского, которому так и не удалось свое понимание Ромео сделать убедительным. Мнения критиков о ермоловской Джюльетте не столь определенны. Многие из них отмечали немалые достоинства исполнения. С. В. Флеров, например, отказываясь принять спектакль в целом, отмечал, однако, отдельные сцены, вызвавшие в публике рукоплескания. Непростая ситуация сложилась на бенефисе Ленского: и публика и критика не согласились с замыслом спектакля «Ромео и Джюльетта». Его сочли неудачным, так как актеры на материале известной пьесы Шекспира «развернули» мысли нетрадиционные, к восприятию которых общественное мнение было еще не готово.

Ленский произвел в тексте пьесы (играли перевод Н. П. Грекова) заметные сокращения: исчез монолог Меркуцио о королеве Маб, финал лишился объяснений патера Лоренцо и речей Герцога [См.: 14, с. 35]. Последними очень дорожили в театре XX века, ведь монах и правитель говорили под занавес такие «правильные» гуманистические сентенции. В спектакле Ленского любовь Ромео и Джюльетты впрямую не связывалась с борьбой враждующих родов Монтекки и Капулетти, тем более причин трагедии их любви не искали в этой борьбе. Создатели спектакля были близки к воззрению Г. Гегеля, который полагал, что «ссора между двумя семействами, лежащая за пределами целей и судеб влюбленных, остается почвой действия, но не собственно основным моментом, и Шекспир в конце пьесы уделяет исходу этой ссоры необходимое, хотя и гораздо меньшее внимание» [15, с. 547].

Ромео-Ленский и Джюльетта-Ермолова представляли сценически более яркими фигурами, увлекательно сильными и незаурядными, чем могли в фантазиях позволить себе режиссеры XX века. Не было в спектакле и привычной в режиссерском театре «исторической» Вероны, этого примелькавшегося нам фона действия. Спектакль Малого театра строился на поединке влюбленных, где любовь – вовсе не гармония душ, а возможность выявления действительной природы человека, схватка воли, темпераментов, страстей. Их гибель должна была вызывать ужас и потрясать титанической силой утверждающего свою самость духа. По крайней мере, Ермоловой-Джюльетте это удалось осуществить или почти удалось. Почти потому, что зрители отказали ей в сочувствии, не помогли, «не доиграли». Публике нужна была романтическая греза о любви и смерти, но таким зрительским «ожиданием» театр пренебрег, и зрители почувствовали разочарование.

Отличительные черты Джульетты – юность и страсть. Страстное чувство как высшая жизненная ценность – новость неожиданная и увлекательная для людей эпохи Возрождения. Еще недавно оно почиталось греховным наваждением, а теперь стало предметом поэзии, но все же не сразу утратило привкус запретного и недозволенного. Шекспир, поэт высокой страсти, владея всеми формами и жанрами любовной лирики, создает трагедию любви.

Его недремлющий ум не утратил ощущения реальности. В Шекспире нет противоречия между чувством и разумом. В «Ромео и Джульетте» обнаружилось самообладание творческого духа, до осознания которого поднялся разве только Г. Гервинус, но потомки обвинили исследователя в грехе морализаторства. «Лишь немногие люди способны стать на эту точку зрения поэта и воспринять одинаково сильно и с одинаковым беспристрастием обе эти стороны любви. Большая часть читателей склоняется преимущественно на одну только сторону, и именно читатели наиболее чувственно-пылкие видят в любви Ромео и Джульетты идеальное могущество, власть законную и потому весьма желанную. Другие, воспитавшие в себе более строгое чувство нравственности, принимают такую любовь за безмерную тиранию, которая насильственно подавляет все другие побуждения и влечения. <...> Он изобразил ее (любви. – Г. Ж.) чистые и опасные влияния, ее природное благородство и ее врожденное коварство с таким спокойствием духа, что мы останавливаемся в одинаковом изумлении как перед всенизвергающею силою любви, так и перед тою слабостью, в которую она вырождается» [16, с. 16].

К концу XIX века И. Тэн с позиций «строгой научности» скажет о женщинах типа Джульетты: «Вы не найдете в этих душах добродетели, потому что добродетелью называют сознательную волю поступать хорошо и сознательное повиновение долгу. Они чисты лишь вследствие нежности и любви. Порок противен им, как нечто грубое, а не как нечто безнравственное. Они не брак чтят, но обожают своего мужа» [5, с. 55].

Как актриса гуманистической эпохи, Ермолова считала своим долгом упрочить в сознании зрителей идею благородства страстной любви. Она представила любовь Джульетты не столько как цельный, сильный порыв страсти, когда всякого рода психологические нюансы выглядят мелочными и излишними, сколько как момент убеждений героини. Ее воззрение на Джульетту, с одной стороны, с той или иной степенью приближения может быть соотносимо с позицией Г. Брандеса, полагавшего, что любовь Ромео и Джульетты «коренится в непогрешимом инстинкте человека. В чувстве молодых людей концентрируются все их интимные желания и все безграничное томление их душ. Оно приводит в колебание

все струны их внутреннего существа, от самой низкой до самой высокой, и ни он, и ни она уже не в силах различить, где кончается тело и где начинается душа» [17, с. 98]. С другой стороны, любовь стала для нее верой, нравственной основой бытия, осуществившимся идеалом. Такое воспевание любовной страсти в искусстве нового времени имеет почвой душу современного человека, обреченного лелеять мираж возвышенного чувства и признавать такую иллюзию единственной реальностью, а иногда и смыслом жизни.

Неодолимая сила влечет шекспировских героев друг к другу. В средневековом прошлом такая любовь, просветляя человеческое сердце, остерегалась реализации в телесном плане и потому не претендовала на нее. Страдания любви не исцелялись свадьбой. Шекспировская Джульетта стоит у истоков «новой жизни»; женщина гуманистического века, «она полюбила всем существом своим, высказывает эту любовь и тут же предлагает брак, – слово, не известное трубадурам» [18, с. 253]. По ее мнению, чтобы любовь могла беспрепятственно снизойти до ложа, не унизив своего достоинства, нужно вступить в брак. Однако родители не дадут на то согласия, так как пребывают в угаре многолетней вражды, а любовь, стремящаяся к телесной близости как к форме своего осуществления, не терпит отлагательств.

И уже никаких препятствий к соединению любящих, они муж и жена, осталось переждать несколько часов нестерпимого полуденного зноя. Тут-то, как из-под земли, вырастает между ними преграда: Ромео, вовлеченный в уличную драку с Капулетти, убивает двоюродного брата Джульетты – Тибальта, за что должен уйти в изгнание. А Джульетта не откладывает брачной ночи из-за траура в доме, в одной из комнат которого, наверное, покоится тело убитого. Жаль, что романтический стереотип «голубинового воркования» героев держит в плену сознание читателей и зрителей так долго. У Шекспира же нетерпение страсти, сердечная смута влюбленных поддержаны обманами, подлогами, ядами, зельями. По ощущению Л. Пинского, «предчувствие смерти томит героев с начала действия в этой истории любви, завершающейся среди трупов в склепе. Любовь и самоубийство в трагедии Шекспира, как у Тютчева сон и смерть, – “близнецы”» [19, с. 122].

Публика ермоловского спектакля ожидала иллюстрацию знакомых романтических тезисов. Например, В. Г. Белинского: «Это пафос любви, потому что в лирических монологах Ромео и Джульетты видно не одно только любование друг другом, но и торжественное, гордое, исполненное упоения признание любви как божественного чувства» [20, с. 259].

В XX веке трафаретным стало утверждение, что хотя пьеса Шекспира – трагедия, но у Ромео и Джульетты нет трагической вины, и вообще их можно воспринимать как неделимое целое, скрепленное любовью, а не по отдельности, да и конфликт у них с миром исключительно внешний.

У любовников из Вероны трагическая вина есть, у каждого своя, да еще общая, одна на двоих – гуманизм. Они нарушили естественную последовательность заповедей, которые должно воспринимать как нравственные законы: прежде всего возлюби Бога, а вслед за тем ближнего своего. Они полюбили друг друга раньше Бога, больше Бога или, точнее, вместо Бога. В момент первой их встречи на Ромео маскарадный костюм монаха. О поцелуе он говорит: «приложиться», «причаститься», «снять грех». Это благоговение чересчур вольнодумное, а может быть, и кощунственное. Шекспировские влюбленные отказались от посредничества Бога в отношениях друг с другом, каждый из них обожествовал другого.

А к этому как раз и стремятся люди последнего полутора тысячелетия в надежде на счастливый случай, когда творение могло бы превзойти по силе любви Творца. Это проницательно угадал Шекспир. Но Шекспир знал, что исход такого поединка с Богом будет не в пользу людей, и жанр определен им точно – трагедия. Ермолова хотела соответствовать шекспировским меркам в искусстве. Конечно, она искала современный эквивалент трагической вины своей героини, и жаль, что каких-либо свидетельств, проясняющих этот вопрос, не сохранилось.

Известно, что внешний облик ее Джульетты (героине – 14 лет, актрисе – 28) соответствовал общепринятым представлениям. Об этом писали в восторженных тонах и неоднократно подкрепляли впечатление известным высказыванием Г. Гейне, видевшим в Джульетте «почку розы, которую перед нашими глазами поцеловали уста Ромео, и она расцвела в юношеском великолепии» [Цит. по: 21]. Но восторги умерялись тем, что все главные сцены не соответствовали романтическому канону. Самыми слабыми называли сцену прощания с Ромео в **III акте, где между героями идет знаменитая полемика о соловье и жаворонке, а также смерти Джульетты**. Ясно, что в первом случае актриса не «позаботилась» о поэтических мгновениях, а во втором – самоубийство героини не вселяло надежд на то, что земной любовью можно улучшить мир. Публика пребывала в смущении.

С. В. Флеров уверял, что актеры не были увлечены своими ролями: они как будто боялись своих ролей, играли усиленно, с напряжением, не отдавая им своей души, были не согреты сами и не согревали публику. А в финале рецензии: «Ромео и Юлия не росли, не преображались, не просветлялись все более и более в наших глазах» [22]. Но о том, что

шекспировские герои *не просветлялись*, и был спектакль Ленского и Ермоловой. Приговор критика суров: «Ни в одном произведении не разлито такое обаятельное, ликующее, светлое торжество любви, как в Ромео и Юлии. Задача исполнителей не достигнута, если им не удастся передать зрителям этого впечатления, этого обаяния. Г. Ленский и г-жа Ермолова не достигли своей задачи» [22].

Роль Джульетты занимает центральное место в трагедии, преобладающая над ролью Ромео. Роль с большой протяженностью действия, напряженной динамикой страсти вбирает в себя все мотивы пьесы. Ее можно рассматривать как отдельное художественное целое и обозначать этапы и периоды этого целого. Структура роли впервые намечена была Г. Гегелем, все последующие исследователи уточняли только детали и частности, не покушаясь на общую схему. По Г. Гегелю, «вначале она только ребенок, простая девушка четырнадцати-пятнадцати лет. Видно, что она еще не сознает ни себя, ни мира. Не тая в себе никакого движения, порыва или желания, она со всей непосредственностью заглянула в окружающий ее мир, как в *laterna magica*, ничему не научилась и не пришла ни к каким размышлениям. И вдруг мы видим, как развивается все величие этой души, видим хитрость, осмотрительность, силу, способную пожертвовать всем на свете и подвергнуться жесточайшим испытаниям <...>. Если раньше она была недифференцирована, неразвита, то, выступая из прежде замкнутого духа, она предстает непосредственным созданием проснувшегося *одного* интереса и не осознает прекрасное богатство своего чувства и своей власти» [23, с. 293–294].

Актрисы, каждая по-своему, наполняли эту схему, стремясь превратить шекспировский образ в живое и зримое существо. У каждой были свои любимые сцены, свои смысловые связки между ними, свой монтаж отдельных поступков и действий Джульетты. Путь ермоловской Джульетты начинался в сцене с матерью, а следующий узловой пункт не знакомство с Ромео, а сразу сцена на балконе, затем, минуя венчание, акцент делался на сцене с кормилицей, сообщившей ей, что Ромео убил Тибальта и изгнан, и посоветовавшей чуть позднее выйти замуж за Париса, и, наконец, монолог перед принятием усыпляющего зелья. Так через ткань спектакля пробивалась пунктиром действенная логика поведения ермоловской героини. Сцена в склепе у нее – эпилог роли, последствие.

В сцене с матерью Джульетта-Ермолова – послушная дочь, она и на сцену-то впервые выходила по требованию леди Капулетти. Мать сообщала ей, что пора выходить замуж, граф Парис сделал ей предложение. Ничему не противясь, она отвечает кратко и формально, так как еще не знает, что жених и свадьба по традиции не ее судьба. Если здесь актриса

подчеркивала незамутненность души Джульетты, то в сцене на балконе появлялась девушка, для которой любовь – призвание. Джульетта полюбила в одно мгновение, полюбила невозможное, запретное, того, кого нельзя любить, пусть не падшего ангела, но юношу из рода Монтекки. И любовь высказывает свое счастье словами: «О горе мне!». Узнав его имя, она отказала этому имени в праве на существование, не догадываясь еще или не желая знать, что имя неотделимо от сущности именуемого.

Исходя из свойственного ей сущностного подхода к жизни, она безбоязненно вступает в «новую жизнь». Ермолова не могла не увлечься чистотой сердца, открытостью своей юной героини, этим сочетанием душевной беспредельности с земной оболочкой, выразившимся в желании сразу придать страсти законные формы. С. В. Флеров в рецензии отмечал мастерство голосовых «вибраций» Ермоловой, похожих на «захлебывания», которые, казалось, нарушали эстетические приличия, принятые в театре того времени, но за ними стояло вне всяких мер чувство, с трудом, через эти «захлебывания», втискивающееся в рамки жизненной повседневности [См.: 22].

В III акте личность Джульетты определяется до конца. Ее вступительный монолог эмоционально продолжает мотив ожидания любви, правда, возрастает нетерпение. Венчание уже совершилось, но брачная ночь еще впереди. Джульетта полна предчувствий и томлений, она стремится в эту ночь, как стрела летит к цели, как страсть рвется к своему утолению. И в этот момент кормилица приходит с вестью о том, что Ромео убил Тибальта. Поначалу сознание Джульетты просто не в силах вместить случившееся. Сразу она поняла только то, что возжеленной ночи не будет: воздвигнуто препятствие.

Начальное движение души Джульетты – гнев на Ромео, укравшего счастье. В ней пробуждается такая тяжелая, грубая ненависть, что кормилица не осмеливается перечить ей. У М. М. Морозова есть замечание по поводу этой реакции Джульетты: «В ней, в этой тихой в начале трагедии девочке, течет огненная кровь Капулетти; она дочь своей среды, и ей ведом голос родовой мести» [24, с. 244].

И когда придет отрезвление, иссякнет поток жалящих слов, Джульетта совершит свой *первый* жизненный выбор: между убитым братом и его убийцей она выберет последнего, потому что с ним ее связывает страсть. Своим выбором Джульетта расчищает путь к ночи. Но всякая ночь заканчивается рассветом, дающим человеку необычайную ясность сознания. Больше нет неясных томлений, их брак по любви стал реальностью. И предстоят великие испытания верности себе и друг другу.

Джюльетту родители приневоливают выйти замуж за графа Париса, свадьба уже назначена. Кормилица, поверенная всех тайн, наперсница всех дел, советует забыть Ромео, все равно жизнь на принципах не построишь, лучше всего не упускать выгоды. И Джюльетта делает свой окончательный выбор: верность Ромео, высокой страсти и никаких сделок с низменной прозой жизни. В этой сцене критики Ермоловой отмечали силу темперамента. Здесь были те слезы, которыми всегда были отмечены у актрисы моменты, вызывающие потрясение. Девочка Джюльетта превращалась в трагическую героиню, она оставалась одна против всех. В эти мгновения актриса любила свою Джюльетту, они были одно, и Джюльетта становилась настоящей «ермоловской женщиной».

Сцена с зельем в IV акте у Ермоловой оказывалась кульминацией роли. Ермоловская Джюльетта не верила в радужные обещания монаха. Принимая зелье, она не надеется на пробуждение. Здесь, а не в V акте решается ею вопрос о самоубийстве. «Ермоловская женщина» так была устроена, что не могла рассчитывать на то, чтобы мнимой смертью обмануть родителей, Париса, веронцев, а затем проснуться женой Ромео и жить счастливо и безмятежно вдали от всех. Такого рода приключения становились сюжетами итальянских новелл, но они в силу характерной для них авантюристичности не могли иметь никакого отношения к ермоловской Джюльетте. По словам рецензента, эта сцена была проведена актрисой «так жизненно, так хорошо, что в зрительном зале все замирало и нельзя было на мгновение оторваться от сцены» [21].

Выбор страсти как высшего предназначения завершался у Джюльетты одиночеством и катастрофой, смысл которой – вечная гибель. Ермоловской Джюльетте хотелось кого-нибудь позвать, ей было страшно, но она подавляла в себе это желание. Были моменты просветления души, запутавшейся в земных иллюзиях и страстях. Прозрения, похожие на безумие. Ермоловой удалось сценически реализовать мысль своего современника И. И. Иванова, театрального критика и шекспироведа: «Она (Джюльетта. – Г. Ж.) с головокружительной быстротой проходит все ступени героизма – от сознания личной свободы и священных прав своего чувства до решимости заплатить жизнью за свое кратковременное счастье» [25, с. 47]. А может быть, мысль эта явилась критику потому, что Ермолова в 1881 году сыграла Джюльетту.

В финальном самоубийстве Джюльетта всегда поражает зрителя спокойствием, мужеством и непоколебимой уверенностью, что другого ей не дано. У М. Морозова состояние героини описано так: «Она просыпается в склепе какой-то новой, очень взрослой, зрелой, серьезной. Она хоро-

шо помнит, где она находится и почему она здесь. Когда отец Лоренцо уговаривает ее бежать из мрачного склепа, она просто отвечает: “Уходи, я остаюсь”. Она обращается к мертвому Ромео без возгласов и слез, но с нежной и спокойной лаской, как обращаются к любимому ребенку. Без жалоб и колебаний она закалывает себя кинжалом, потому что нет другого выхода. Мы видели, что Ромео вырос в ходе действия. Но Джульетта все же переросла его [24, с. 245–246]. **Ермолова, по словам критиков,** не произвела в этой сцене должного впечатления.

В ее самоубийстве не было надежды на встречу в жизни иной, нет этого и у Шекспира. Возможность их свидания в вечности пригрезилась романтикам. Ермоловская же героиня за миг земной страсти заплатила вечностью. И не было в этом вызова небесам, торжества человеческой воли, иначе гуманистически настроенные зрители ликовали бы. Преобладали ноты усталости. Стремясь к излучению собственного духовного света, человек забывает, что не имеет в себе источника, и в итоге разрушается от непосильного бремени, взятого на себя. Опустошенность героя, при полноте его ответственности за происходящее, производит тягостное впечатление.

В театре нельзя опоздать с той или иной мыслью, но нельзя и предвосхищать идеи, к усвоению которых публика не готова. В театре важно соответствовать текущему моменту. Поэтому приговор, вынесенный современниками спектаклю Малого театра «Ромео и Джульетта», справедлив и сохраняется в веках. В «Истории русского драматического театра» о нем сказано: «А в постановке «Ромео и Джульетты» 1881 года театру не хватило лиризма и непосредственности – лиризма вообще было мало в мироощущении Малого театра рубежа 70–80-х годов» [26, с. 71]. Однако Ермолова в Джульетте освоила школу трагической страсти, ей осталось завоевать зрителей. А работа над внедрением лиризма в шекспировскую трагедию уже началась.

Роль **Офелии** привлекает внимание актрис не столько эффектнос-тью, сколько таинственной неуловимостью характера. Сущность шекспировской героини кажется до такой степени не проявленной, что допускает прямо противоположные толкования, причем с равным сценическим успехом: от жеманной барышни из семейства Полония до личности, конгениальной Гамлету. История ее отношений с Гамлетом выписана в пьесе невнятно, и это в свое время толкнуло Э. ДAUDENA на размышление такого рода: «Едва ли можно найти где-нибудь такую странную чету влюбленных, как Гамлет и Офелия: одно молчаливое свидание, одно безумное или ироническое письмо, одна сцена мести и упреков – искренняя

или деланная, – несколько двусмысленных, непристойных разговоров – вот вкратце вся история отношений между Офелией и Гамлетом, сразу открывающаяся перед нами. С первых же шагов влюбленные встречаются препятствия, и с начала и до конца пьесы – они не сказали друг другу ни одного откровенного, доверчивого слова» [27, с. 308–309].

Ермолова работала над Офелией дважды: в 1878 году с Гамлетом – А. П. Ленским (перевод Н. Полевого) и в 1891 году с Гамлетом – А. И. Южиным (перевод П. Гнедича). И несмотря на то, что Гамлеты не имели между собой ничего общего, кроме имени, актриса со временем выработала свое видение Офелии, которое можно было отстоять и в партнерстве со страдающим интеллигентом-гуманистом А. П. Ленского, и с богоборцем, «сверхчеловеком», разрешившим себе «кровь по совести» А. И. Южина [См.: 28]. В любом случае ее безумие и смерть – это упрек Гамлету, она жертва, принесенная Гамлетом своей «философией». И в поздние годы Ермолова, отказавшись от многих ролей своей молодости, даже от Иоанны д'Арк, позволяла себе выходить на сцену в роли Офелии, потому что с блеском воспроизводила «внутренние мотивы, слагающие драму ее героини» [29].

Ермоловская Офелия в очень малой степени была «дочерью Полония». Актриса с юности не любила концепцию Л. Берне. Своей Офелией она продолжала спор с немецким автором, для которого возлюбленная Гамлета «добра и ограничена, как мещаночка; двор не испортил и не облагородил ее. Гамлет увлек ее, и она только тогда замечает, что она потеряла, когда она безвозвратно лишилась этого с убийцей своего отца. К счастью для ее добродетели, этикет явился на помощь традиции и политика – морали. Она лишается рассудка и жизни, сама не зная из-за чего. Она случайно стояла на пути широко шагавшей судьбы; сломанный бурей дуб упал и смял в своем падении фиалку» [10, с. 128].

Любовь Офелии-Ермоловой к Гамлету не вызывала сомнений, это не было страстное чувство, но светлое, наполняющее душу сиянием. В любви надо было искать причину всех ее несчастий и «оправдания» всех поступков. Не ограниченная мещаночка, а поэтическое существо, «светлое явление среди окружающего мира» [30], по словам критика Н. Городецкого. Поэзия ермоловской Офелии создавалась ее внутренней тишиной и душевной чистотой. Вл. И. Немирович-Данченко относил Офелию к галерее «тихих» ролей, в которых актриса касалась самых скрытых струн женского сердца. Предупреждения Лаэрта не могли поколебать ее доверия к принцу. Поэтому запрет видеться с Гамлетом, учрежденный Полонием, воспринимался ею как насилие над сердцем, безраздельно принадлежавшим Гамлету.

Зрители многих поколений помнили монолог-рассказ ермоловской Офелии о помешательстве принца. У Офелии-Ермоловой целью этого рассказа было показать отцу печальные плоды его запрета: она верила, что беда принца – в разлуке с нею. Она не просто рассказывала о сумасшествии Гамлета, не только воспроизводила его движения и жесты, но пребывала в том же состоянии, что и он. Она была с ним – одно, не на полшага от безумия, а в безумии. Ее грустная речь, порывистые фразы и это «погружение» в душевное расстройство Гамлета – все это «готовило» ее собственное помешательство в IV акте. Печаль Гамлета пронзила ее: она была не в силах объяснить, что это и откуда, но она «перелила» «гамлетовскую скорбь» в себя, принесла ее в себе к зрителям. В оценке ситуации Офелии актриса была ближе всего к позднему шекспироведцу Л. Е. Пинскому, по словам которого «ужас перед загадочным недугом героя из всех персонажей трагедии (причем с самого начала «болезни») испытывает только героиня» [19, с. 218].

Оскорбления Гамлета в сцене свидания она принимала как проявления болезни. «Нерв» сцены держался на том, что перед свиданием Королева поманила ее надеждой на счастье с Гамлетом, после свидания она – «несчастнее всех женщин», и не потому, что Гамлет отверг и обидел ее, а потому, «какой погиб великий человек». И рецензент отмечает важную деталь ермоловского замысла: «Было ясно, что вторая подобная встреча с Гамлетом приведет к психическому расстройству» [31].

Никто из современников Ермоловой не описал ее Офелию в сцене перед началом придворного спектакля. Здесь Гамлет, режиссер и зритель представления, устроившись у ног Офелии, выказывает ей публично свое презрение, третировает за «короткую любовь», мстит безжалостно и грубо. Зажатая рамками дворцового этикета, она не может оказать ему сопротивления и даже просто защищать себя. Любовь диктует ей – уступить. Унижение любви ради – это подвиг, на который способны немногие, но подвига такого рода Ермолова не могла не заметить.

Сумасшествие ермоловской Офелии было трогательным и тихим. Отмеченные критиками «правдивые штрихи» и «тонкие» психологические нюансы имели символический смысл. Своеобразие ермоловской Офелии в том и состояло, что, будучи в полном смысле слова «высшей натурой», героиня сохраняла черты милой девушки, мечтательной, поэтически настроенной. Такою видел Офелию Левес, автор книги «Женские типы Шекспира», появившейся в России к концу XIX века: «Она представляется нам чрезвычайно кроткою, доброю, прекрасною девушкою, слабая натура которой не может выносить грубых ударов судьбы; она падает под

этими ударами, истекая кровью от шипов злого, враждебного мира; она является перед нами до того нежной и чистой, что, по-видимому, простое прикосновение может осквернить ее; она является нам как бы освященной самым глубоким, тяжелым горем. Ее печаль молчалива и выражается только слезами» [6, с. 200].

В безумной Офелии-Ермоловой на первом плане была эта горестная освященность жестов и слов. Песенки Офелии могут быть истолкованы по-разному. Почему бы в непристойности их не увидеть нереализованную склонность к пороку? Ведь всякая человеческая душа изъязвлена грехом, а Шекспиру такого рода мысли не были чужды. По А. А. Аниксту, например, в эпоху Шекспира важно было «признание зла не как внешнего по отношению к личности начала, а как изначально коренящегося в природе человека» [32, с. 59].

В ермоловской Офелии ничего не было от этого реально-психологического подхода к человеку. Открывалась изнанка души, и только тогда становилось ясно, что потаенная сущность Офелии – любовь. Мысли об отце и Гамлете мешались, путались, рвались. Гамлетовы укоры и обиды в перевернутом ее сознании обернулись песенками в духе тех шуток, которые он публично «отвешивал» ей при последнем свидании. Их терпкая непристойность – от поруганного чувства, но не от освобожденной чувственности. Гармония души ермоловской Офелии распалась, как «расшатался век». А «правдивые штрихи» душевного распада хоть и присутствовали, но не заслоняли красоты и поэзии. В последний раз она появлялась на сцене с цветами. Смятый, растоптанный цветок – вот смысл ермоловского образа. В воспоминаниях Т. А. Щепкиной-Куперник Офелия-Ермолова предстает «с цветами в волосах и руках, прерывающимся голосом напевающая свои безумные песни» [33, с. 163].

Энергия страсти, мощное страдание, динамика и напряженность борьбы, глубокое прозрение, сознание неотвратимой гибели, внутренняя сила, воля к действию – все это в целом и создает трагический пафос, особое искусство, к овладению которым актриса долго шла. И невозможно представить, чтобы трагический эффект мог быть достигнут душевной тишиной, молчанием, настроением грусти, дымкой печали. Но именно эти средства стали преобладающими у Ермоловой при создании роли Офелии. Офелия, ранняя шекспировская роль, рождается актрисой по-иному, не так, как леди Анна, Изабелла, Джульетта. В Офелии «забил» лирический источник, проснулись потаенные глубины человеческого «я» актрисы. Такое сочетание лиризма с трагедией для актрисы откроет новые перспективы.

Из глубин молчания поднялась ермоловская Офелия, искупительная жертва идей и деяний Гамлета. Она лучшая русская Офелия XIX века, вобравшая в себя и растворившая в себе «русскую мысль» об Офелии, в том числе и концепцию В. Г. Белинского, заложившего основы и формы нашего отечественного гамлетоведения: «Представьте себе существо кроткое, гармоническое, любящее, в прекрасном образе женщины; существо, которое совершенно чуждо всякой сильной, потрясающей страсти, но которое создано для чувства тихого, спокойного, но глубокого; существо, которое не способно вынести бурю бедствия, которое умрет от любви отверженной, или, что еще скорее, от любви, сперва разделенной, а после презренной, но которое умрет не с отчаянием в душе, а угаснет тихо, с улыбкою и благословением на устах, с молитвою за того, кто погубил ее; угаснет, как угасает заря на небе в благоухающий майский вечер: вот вам Офелия» [34, с. 44].

Опыт Офелии получил продолжение, в роли Гермiony («Зимняя сказка») в полный голос зазвучали лирические ноты, выразившиеся в грустной поэтичности и пластической стильности игры. Это было отмечено Н. Е. Эфросом в первой биографии актрисы: «Со второй половины восьмидесятых годов начинает все заметнее выступать еще одна особенность исполнения М. Н. Ермоловой, стоящая в близкой связи с выше подчеркнутую мною стильностью. Я имею в виду *поэтичность*, идущую рука об руку с внешнею красотою игры» [8, с. 163]. Тот же Н. Е. Эфрос, уточняя качество ермоловского лиризма, говорит о скорбной грусти, которая пронизывала все сценические образы актрисы, о скорбных тонах, «которые с наибольшею внятностью звучат в ее сценическом аккорде. Иногда эти тона властно берут верх надо всем другим, иногда слабеют, уступают место иным окраскам, но никогда не пропадают совсем и дают некий, специально ермоловский привкус самым различным ее созданиям. Тихая грусть – одно из очень важных слагаемых актерского облика Ермоловой, как бы значительно этот образ ни менялся на протяжении полувека» [3, с. 79].

Гуманизм как определенная система взглядов был для Ермоловой не просто убеждением, но, окрашенный народническим героизмом, превратился в веру в человека, его светлую природу и безграничные возможности. Теория веры в человека и светлое будущее, не имея четких формулировок, жила, по словам С. Л. Франка, «в умах как бессознательная, самоочевидная и молчаливо подразумеваемая истина». Предполагалось, «что гармоническое устройство жизни есть как бы естественное состояние, которое неизбежно и само собой должно установиться, раз будут

отменены условия, преграждающие путь к нему; и прогресс не требует собственно никакого творчества или положительного построения, а лишь ломки, разрушения противодействующих внешних преград» [35, с. 170].

Однако интуицией гениального художника актриса знала в то же время, что не может быть такого упрощенного, однозначного решения. Поэтому оптимистические перспективы развития человечества, раскрываемые в ее творчестве, по свидетельствам очевидцев, представляли в вариантах усложненных и многомерных. «Ее духовные очи устроены так, что всегда устремляются в сторону света, – рассказывает ее первый биограф Н. Э. Эфрос, – видят в человеке и в чувстве прежде всего и яснее всего то, что есть в них отрадного, возвышенного, лучезарного, в самой порочной душе ищут и умеют находить чистые, незагрязненные уголки. И этот свой идеалистический оптимизм артистка приносит на сцену» [8, с. 181]. Идеализм и оптимизм Ермоловой-художника ведут свое происхождение не столько из народнической теории прогресса, сколько из веры в непреложность нравственного закона, в конечную победу добра. По Н. Эфросу, это вера в то, что «верх над конечным возьмет бесконечное, что последняя и непрременная победа – добру» [Цит. по: 36, с. 119]. Народнические влияния, захватив в большой мере сознание актрисы, не повредили ее художнической природы.

Литература

1. Жерновая Г. А. Философия народников и трагическое искусство. М. Н. Ермоловой // Культура как предмет комплексного исследования: сб. науч. тр. / под ред. П. И. Балабанова. – Кемерово: Полиграф, 2003. – Вып. 5.
2. Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Худ. лит., 1976. – Т. 1.
3. Мария Николаевна Ермолова: сб. статей. – Л., 1925.
4. Пастернак Б. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Худ. лит., 1991. – Т. 4.
5. Тэн И. Шекспир. – Одесса: Бейленсон и Юровский, 1898.
6. Левес. Женские типы Шекспира. – СПб.: Л. Ф. Пантелеев, 1898.
7. М. Н. Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. – М.: Искусство, 1955.
8. Эфрос Н. Мария Николаевна Ермолова. – М., 1897.
9. Кузнецов Ф. Круг Д. И. Писарева. – М.: Худ. лит., 1990.
10. Берне Л. «Гамлет» Шекспира // Берне Л. Из дневника. – СПб.: Берман и Войтинский, 1886.
11. Лавров П. Л. Шекспир в наши дни // Лавров П. Л. Этюды о западной литературе. – Пг.: Колос, 1923.

12. Короленко В. Г. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Гослитиздат, 1956. – Т. 10. Письма. 1879–1921.
13. Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество. Из размышлений о религиозных идеалах русской интеллигенции // Булгаков С. Н. Сочинения: в 2 т. – М.: Наука, 1993. – Т. 2.
14. Зограф Н. Г. Малый театр второй половины XIX века. – М.: Изд-во АН СССР, 1960.
15. Гегель Г. Эстетика: в 4 т. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3.
16. Гервинус Г. Шекспир. – СПб.: Федоров, 1877. – Т. 3.
17. Брандес Г. Шекспир, его жизнь и произведения: в 2 т. – М.: К. Т. Солдатенков, 1899. – Т. 1.
18. Чуйко В. В. Шекспир, его жизнь и произведения. – СПб.: А. С. Суворин, 1889.
19. Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М.: Худ. лит., 1971.
20. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина // Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Худ. лит., 1981. – Т. 6.
21. Театр и музыка // Русские ведомости. – 1881. – № 283.
22. Васильев С. [Флеров С. В.] Театральная хроника // Московские ведомости. – 1881. – № 292. – 21 окт.
23. Гегель Г. Эстетика: в 4 т. – М.: Искусство, 1969. – Т. 2.
24. Морозов М. Шекспир // Морозов М. Избранное. – М.: Искусство, 1979.
25. Иванов И. И. Шекспир, его жизнь и литературная деятельность: очерк. – СПб.: Ф. Павленков, 1896.
26. Шах-Азизова Т. К. Репертуар // История русского драматического театра: в 7 т. – М.: Искусство, 1980. – Т. 5.
27. Дауден Э. Женские типы Шекспира // Левес. Женские типы Шекспира. – СПб.: Л. Ф. Пантелеев, 1898.
28. Жерновая Г. А. «Гамлет» в русском театре 1880-х годов // Спектакль в контексте истории. – Л.: ЛГИТМиК, 1990.
29. Иванов Ив. Театр и музыка // Русские ведомости. – 1891. – № 285. – 16 окт.
30. Н. Г. [Городецкий Н. М.] Театр и музыка // Русские ведомости. – 1885. – № 284. – 15 окт.
31. В. Б. Театр и музыка. Второй выход г. Ленского // Русский курьер. – 1883. – № 260. – 3 дек.
32. Аникст А. Шекспир и художественные направления его времени // Шекспировские чтения. 1984. – М.: Наука, 1986.
33. Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. – М.; Л.: Искусство, 1948.
34. Белинский В. Г. Горе от ума // Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Худ. лит., 1977. – Т. 2.
35. Франк С. Л. Этика нигилизма (К характеристике нравственного мировоззрения русской интеллигенции) // Вехи. Интеллигенция в России: сб. статей. 1909–1910. – М.: Молодая гвардия, 1991.
36. Кара-Мурза С. Г. Малый театр: Очерки и впечатления. – М., 1924.

А. А. БЛОК И М. И. ЦВЕТАЕВА: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Эстетические системы А. А. Блока и М. И. Цветаевой позволяют говорить о едином восприятии природы творчества, а поэтическая драматургия – о параллелях в образной структуре. Сходство философского постижения природы искусства у разных художников указывает не на прямое влияние, в смысле давления, а, следуя терминологии самой Цветаевой, говорит о «в-лиянии», подобно тому, «как река вливается в реку» [1, с. 99]. И потому, по выражению Г. П. Струве, в строках Цветаевой могут почудиться «лики и лица Державина, Тютчева, Блока, Эренбурга» [2, с. 151]. Лики эти, в частности, блоковские, уже современниками Цветаевой воспринимались и как влияние, и не как влияние. «Прямой наследницей» Блока считал Цветаеву поэт П. Г. Антокольский. А писатель В. Л. Андреев, сын Л. Н. Андреева, наоборот, отрицал какое-либо блоковское воздействие на творчество Цветаевой: «Несмотря на любовь к Блоку, блоковская поэзия никак не отразилась в произведениях Цветаевой: для этого была она слишком индивидуальна, самоутверждающа и самостоятельна» [3, с. 174]. Позиция Андреева совпадала с убежденностью самой Цветаевой, всегда отвергавшей любые влияния («на меня не влиял ни один поэт» [1, с. 99]). Но отсутствие непосредственного творческого воздействия одного художника на другого не исключает возникновения параллелей в эстетике двух поэтов. И параллели эти, если продолжать использовать цветаевскую метафору реки, обуславливаются общим речным руслом, собственно, и определяющим эстетические координаты эпохи.

Философские взгляды обоих поэтов восходят к эстетике Ф. Ницше и основываются на идее некоего хаотического источника творчества и бытия в целом. Цветаева, анализируя свою природу творчества, в 1931 году дает следующее объяснение: «Меня всю жизнь укоряют в *безыдейности*, а советская критика даже в беспочвенности. Первый укор принимаю: ибо у меня взамен МИРОВОЗЗРЕНИЯ – МИРООЩУЩЕНИЕ (NB! **очень твердое**). Беспочвенность? Если иметь в виду *землю*, почву, родину – на это отвечают мои книги. Если же *класс* и, если хотите, даже пол – *да*, не принадлежу ни к какому классу, ни к какой партии, ни к какой литературной группе НИКОГДА. Помню даже афишу такую на заборах Москвы 1920 г. ВЕЧЕР ВСЕХ ПОЭТОВ. АКМЕИСТЫ – ТАКИЕ-ТО, НЕОАКМЕИСТЫ – ТАКИЕ-ТО, ИМАЖИНИСТЫ – ТАКИЕ-ТО, ИСТЫ-ИСТЫ-ИСТЫ – и в самом конце, *под пустотой*:

МАРИНА ЦВЕТАЕВА

(вроде как – голая!)» [4, с. 334]. Цветаевское мироощущение, заменяющее мировоззрение, и оказывается той философией, которая делает «землю» истоком творчества. То есть «земля» и «почва» в данном случае становятся синонимичными мировой воле. Следовательно, цветаевскую идею природы творчества можно рассматривать через ницшевскую схему рождения искусства, с которой почти впрямую соотносится блоковская концепция «духа музыки», предполагающая соответствие между музыкальным первоисточком и предметным миром. По Блоку, всякое воплощение вечного бытия имеет беспредельную стихийно-музыкальную первооснову, а музыка представляется изначальной точкой в мировой системе координат, некоей абсолютной силой, управляющей всеми явлениями жизни. Как и Блок, Цветаева рисует философскую схему природы творчества, абсолютно отражающую ницшевскую эстетическую систему бытия: «За пределами творения (явленного!) еще целая бездна – Творец: весь творческий Хаос, все небо, все недра, все завтра, все звезды, – все, обрываемое здесь земною смертью. Так абсолют (творение) превращается для меня в относительность: веки к Творцу» [5, с. 514].

Таким образом, оба поэта, вслед за Ницше, истоком бытия видят некую хаотическую силу, творящую мир и искусство. Цветаева заносит мысль о хаосе, из которого рождается все сущее. «Все осуществленное *вырвано* у хаоса. Единственная победа над хаосом – формула. Хаос – все нерожденное» [6, с. 171] – записывает она в 1918 году. Блок в статье 1921 года «О назначении поэта» почти буквально перекликается с Цветаевой: «Хаос есть первобытное, стихийное безначалие; космос – устроенная гармония, культура; из хаоса рождается космос; стихия таит в себе семена культуры; из безначалия создается гармония» [7, с. 161]. Переклички в философиях творчества обоих поэтов отмечала исследователь М. В. Серова, квалифицирующая метафизику художественного пространства прозы Цветаевой как «пространство космической музыкальной стихии» и утверждающая, что «в этом смысле цветаевский универсум оказывается родственным поэтическому мировосприятию Блока и символизма в целом» [8, с. 177].

Тема музыкальной стихии, связанная с эстетикой символизма, получает развитие в цветаеведческой литературе как тема творческих пересечений Блока и Цветаевой. К примеру, И. В. Кудрова пишет о введении «стихии» в образную ткань произведений обоими поэтами [См: 9, с. 211]; А. И. Павловский говорит о близости Блока и Цветаевой в постижении

смыслов жизни посредством звучания [См: 10, с. 88]; М. Мейкин отмечает символистские параллели в «лирическом» и «романтическом» циклах пьес драматургов [См: 11, с. 69].

С темой первоначальной стихии, объединяющей эстетику двух поэтов, связана концепция противопоставления искусства, рожденного из «духа музыки», и остальной культуры – «теоретической», по слову Ницше. Так, Блок провозглашает искусство голосом стихий, Цветаева – голосом природы. Оба поэта отрицают культуру, созданную «беспокойными руками цивилизации» [12, с. 109], по Блоку; и рожденную не «по следу слуха народного и природного» [13, с. 363], по Цветаевой. Блок утверждает, что цивилизация и музыка находятся во взаимоотношениях борьбы, и единство культуры с «безмузыкальной» цивилизацией невозможно. Но искусство – «голос стихий и стихийная сила; в этом – его единственное назначение, его смысл и цель, все остальное – надстройка над ним. <...> Все то в искусстве, над чем дрожала цивилизация – все Реймские соборы, все Мессины, все старые усадьбы, – от всего этого, может быть, не останется ничего. Останется несомненно только то, что усердно гнала и преследовала цивилизация, – дух музыки» [12, с. 109], – пишет Блок в статье «Крушение гуманизма» (1919). Цветаева в своей работе «Искусство при свете совести» (1932), давая философскую формулу родословной художественного творчества, выводит его истоки сугубо из природных недр: «Искусство есть та же природа. Не ищите в нем других законов, кроме собственных (не самоволия художника, не существующего, а именно законов искусства). Может быть, искусство есть только ответвление природы (вид ее творчества). Достоверно: произведение искусства есть произведение природы, такое же рожденное, а не сотворенное» [13, с. 346]. И как блоковское противоборство культуры и цивилизации смыкается с разделением человечества на музыкальную и немзыкальную половины, так и цветаевское противопоставление природы и «литературы» («**Et tout le reste n'est que littérature**» [13, с. 363] <А все остальное – лишь литература>) сплетается с разведением всех людей на поэтов и не-поэтов. «Весь мир <...> разделен на два лагеря: *поэты* и *все остальные*, неважно, кто эти все: буржуа, коммерсанты, ученые, люди действия или даже *писатели*» [14, с. 554] – пишет она историку Октаву Обри. Исходя из этой разделительной схемы, Цветаева от имени себя трехлетней объясняет и причину дуэли Пушкина и Дантеса (в эссе «Мой Пушкин» (1937)): «Дантес возненавидел Пушкина, потому что сам не мог писать стихи» [15, с. 57]. Родство понятий блоковской «культуры» и цветаевской «природы», как и «человека-музыканта» у первого и «поэта» у второй, очевидно.

Общие для обоих художников эстетические принципы не осознавались ни Блоком, ни Цветаевой как общие – каждый из них исповедовал свою философию вне зависимости от другого, словно, действительно, «вливаясь» в одну реку – «музыкальную» эпоху, очерченную концом XIX – началом XX века. Не говоря о сходстве личностных черт – своих и блоковских, Цветаева в разных текстах дает, по сути, одну и ту же характеристику себе и Блоку. В записную книжку 1919 года она заносит мысль, озаглавив ее: «несколько моих земных примет»: «Если бы не было моих колец, моей близорукости, моих особенно-лежащих волос (на левом виске вьются вверх, на правом – вниз) – всей моей особенной повадки, – меня бы не было» [6, с. 349]. А в августе 1921 года, после смерти Блока, Цветаева записывает: «Удивительно не то, что он умер, а то, что он жил. Мало земных примет, мало платья. Он как-то сразу стал ликом, заживо-посмертным. <...> Весь он – такое явное торжество духа, такой – воочию – дух, что удивительно, как жизнь – вообще – допустила...» [16, с. 592]. Так Цветаева отказывает и себе и Блоку в земном проявлении, земных приметах, относя обоих сугубо к одному духу.

Деление на «жизнь» и «дух», реальность и инобытие, земную любовь и божественную – принцип, сохраняемый практически во всем творчестве Цветаевой. С этой идеей распада мира на отдельно существующие начала – духа и плоти – почти напрямую соотносится тема невоплощенности в блоковском «Балаганчике» (1906). Лики – половинки, названные Блоком именами итальянских масок *commedia dell'arte* – Пьеро и Арлекина, в цветаевской эстетике перекликаются с образами Психеи и Евы соответственно. Пьеро у Блока, как известно, является воплощением возвышенной мечтательности, Арлекин – исключительной чувственности (Блок переосмысляет значение итальянских масок). Цветаевская Психея, соответственно своему древнему смыслу, означает Душу, Ева же олицетворяет земные инстинкты.

Себя саму Цветаева тоже относит к одной из половинок, составляющих раздвоенного человека, осознавая себя недоовоплощенным существом, духом, не-женщиной, Психеей. В письме к Б. Л. Пастернаку она оперирует понятиями, адекватными блоковским: «я целой себя (половины нет), второй себя, другой себя, земной себя, а ради чего-нибудь жила же – не знаю. <...> Страшно сказать, но я телом никогда не была, ни в любви, ни в материнстве, все отсветом, через, в переводе с (или на!)» [1, с. 337]. Именно «тоской по доовоплощению» Цветаева объясняет свои чувства к К. Б. Родзевичу, называя героя «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца» Арлекином и характеризуя эти отношения как «лежачую» любовь – то есть объективно, «топографически», как низкий уровень в иерархии

мирового пространства. «...Арлекин! – Так я Вас окликаю. Первый Арлекин за жизнь, в которой не счесть – Пьеро!» [17, с. 659] – пишет Цветаева Родзевичу. Формулой конфликта невоплощенности – бытийного и художественного (в драме) – можно считать и другой фрагмент из того же письма 1923 года: «Игрок, учащий меня человечности. О, мы с Вами, быть может, оба не были людьми до встречи! Я сказала Вам: есть – Душа, Вы сказали мне: есть – Жизнь» [17, с. 660]. Становится очевидным совпадение цветаевской и блоковской образных систем в самом декларировании идеи расщепленной личностной целостности.

Именно с «Балаганчиком» А. С. Эфрон увязывает и поэтику драматургического цикла «Романтика» (1918–1919), ссылаясь на признание об этой связи самой Цветаевой в ее несохранившемся прозаическом очерке о Блоке. Персонажами «Червонного Валета» (осень 1918) – пьесы, открывающей цветаевский цикл «Романтика», стали игральные карты, вызывающие ассоциации с кукольностью героев блоковского «Балаганчика». Сама же фабула пьесы перекликается с сюжетной схемой другой драмы Блока – «Розы и Креста» (1913). Будто подтверждая аналогию сюжета «Червонного Валета» с некоей стандартной, архетипической, эталонной «драмой вообще», персонаж цветаевской пьесы Бубновый Валет произносит:

Все как надо: там – война,
Тут – неверная жена,
Там – солдаты и седины,
Муж – из спальни, в спальню – вор...
<...>
Трон. Коварство. Страсть. Кинжал.
А милей всего финал:
Кто на свадьбу опоздал,
Поспевает – на крестины.
Муж – в ворота, вор – в окно... [18, с. 350–351]

Автор как бы подчеркивает заданность фабульных ходов, делая узнаваемыми некоторые сюжетные повороты из блоковской драматургии.

Так, фабулу «Червонного Валета» создают традиционные фигуры слуга-паж – Червонный Валет, безнадежно влюбленный в свою госпожу – Червонную Даму, сама Дама, влюбленная в Пикового Короля, и ее старый муж – Червонный Король. Бубновый, Трефовый и Пиковый Валеты вступают в заговор, чтобы настигнуть влюбленных во время их свидания в беседке. Но Червонный Валет предупреждает Пикового Короля и Даму об опасности и гибнет от руки Пикового Валета. Очевидны пере-

клички цветаевской пьесы с блоковской «Розой и Крестом»: Червонный Валет, как и рыцарь Бертран, спасает свою госпожу вместе с возлюбленным и умирает, и Червонную Даму Цветаева называет в ремарке Розой, как и Блок – свою героиню Изору. Картонность же действующих лиц роднит «Червонный Валет» именно с «Балаганчиком». Кукольность цветаевских персонажей, как и масочность блоковских, всячески подчеркивается. Потому по-театральному бутафорски костюмированы действующие лица обеих пьес. У Блока: кажущиеся пустыми сюртуки Мистиков, звенящие бубенцы на Арлекине, розово-голубые и красно-черные плащи и маски участников бала. У Цветаевой: костюмы действующих лиц, соответствующие цвету масти карт; люгня – у Червонного Валета, бубен над головой – у Бубнового, трэфовые банты на туфлях и черный трилистник – у Трэфового, пика в виде сердца – у Пикового, плащи, накидки, маски.

Подчеркнуто сценическая декорированность персонажей, как и нарек на традиционность драматического сюжета и конфликта, содержательны сами по себе. Намеренная демонстрация театральной наготы программна для так называемого условного искусства, к которому восходят обе пьесы. Потому собственно драматическим действием в «Балаганчике» оказывается высунувшаяся из-за занавеса и хватающая Автора за шиворот рука; а действующими лицами «Червонного Валета» становятся игральные карты, с соответствующей атрибутикой мастей.

Оголенная театральность, условность происходящего и у Блока, и у Цветаевой смыкаются с темой их пьес – картонностью и карточностью героев. Картонность блоковских персонажей, имеющая значение личностной невоплощенности, в цветаевских героях претворена буквально. Игральные карты, олицетворенные в действующих лицах, уже изначально несут смысловую нагрузку. Их игровая характеристика означает, с одной стороны, заданность исполняемых ходов, согласно правилам игры («Так Бог велел – велю и я» [18, с. 346]), с другой – условность происходящего. А картонная содержательность героев «Червонного Валета», как и персонажей «Балаганчика», ограничивает их «человеческие» возможности, отсекает пути к довоплощению. Потому и Блок, и Цветаева неоднократно обращаются к эпитету «картонный».

Пьеро: А встать она уж никак не могла.
Она картонной невестой была [19, с. 21]

Бубновый Валет: Гм... С каких спартанских парт
Ты несешь сей вредный бред,
Юный рыцарь мой картонный? [18, с. 346]

Но картонная замкнутость все же нарушается – и в «Балаганчике», и в «Червонном Валете». В финале Пьеро осознает трагичность судьбы, неспособность своего воплощения, об этом повествует его дудочка, ставшая противовесом немзыкальным Мистикам и Автору. И как Пьеро в финале пьесы делает шаг к очеловечиванию, осознавая свою «бледность» (картонность), так и Червонный Валет, понимая свою обреченность, поет гимн любви и счастью возлюбленной – Червонной Дамы.

Пьеро: И вот, стою я, бледен лицом,
Но вам надо мной смеяться грешно.
Что делать! Она упала ничком...
Мне очень грустно. А вам смешно? [19, с. 21]

Червонный Валет: Страшная старуха – старость,
Не коснешься уст моих...
Черный плащ его, как парус,
Черный конь его, как вихрь...

Это карты нагадали.
Здесь никто не виноват.
Жизнь моя – *aeternum vale!*
Роза тронная виват! [18, с. 357]

Для обоих драматургов принципиально важным оказывается тот факт, что об очеловечивании их героев свидетельствует музыка. Именно в образе Пьеро преломляется блоковское представление о музыкальной половине человечества. Песня дудочки Пьеро – единственный музыкальный номер в «Балаганчике». В «Червонном Валете», кроме песни Валета, звучит и песня Дамы – возлюбленной героя. То есть возможность довоплощения личности и у Блока, и у Цветаевой обуславливается музыкой – в ее глобальном смысле. И потому контекст обеих пьес понятие «очеловечивание» делает синонимичным понятию «омузыкаливание». Оба героя – Пьеро и Валет – именно омузыкаливаются, преодолевая свою плоскую картонность.

Песню же в цветаевской пьесе, как и в блоковской, исполняют персонажи, отмеченные любовью. То есть любовь тоже становится признаком музыкальности героев, «знаком предпочтения», о котором спустя многие годы после создания «Червонного Валета» Цветаева писала: песня «в драматическом произведении – всегда любовная обмолвка, нечаянный знак предпочтения. Автор устал говорить за других и вот проговаривается – песней» [13, с. 349]. Так, в первой пьесе драматического цикла Цветаевой, как и в первой пьесе «лирической трилогии» Блока, песен-

ные формы выявляют музыкальность персонажа, его способность к до-
воплощению. И как действующие лица «Балаганчика» у Блока, так и
лица-карты «Червонного Валета» у Цветаевой распадаются на музыкаль-
ных и немusикальных. А любовь обозначает это разделение.

Таким образом, творчество Блока и Цветаевой дает основания го-
ворить о концептуальных пересечениях, возникающих и в эстетически-
философских взглядах поэтов, и в их драматургических произведениях.

Литература

1. Марина Цветаева, Борис Пастернак: Души начинают видеть. Письма 1922–1936 годов. – М., 2004.
2. Струве Г. П. Рец.: Марина Цветаева. Ремесло: Книга стихов. – Берлин: Геликон, 1923; Психея. Романтика. – Берлин: Изд-во З. Гржебина, 1923 // Марина Цветаева в критике современников: в 2 ч. – М., 2003. Ч. 1. 1910–1941 годы. Родство и чуждость.
3. Андреев В. Л. Воспоминания-лекция о Марине Цветаевой // Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Годы эмиграции. – М., 2002.
4. Цветаева М. И. Письмо к Р. Н. Ломоносовой // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. – М., 1994–1995. – Т. 7.
5. Цветаева М. И. Отрывки из книги «Земные приметы» // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. – М., 1994–1995. – Т. 4.
6. Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки: в 2 т. – М., 2000. Т. 1. 1913–1919.
7. Блок А. А. О назначении поэта // Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. – М.; Л., 1962. – Т. 6.
8. Серова М. В. Автобиографическая проза в общем контексте поэтического самоопределения М. Цветаевой. («Мать и музыка», «Отец и его музей», «Стол») // «...Все в груди слилось и спелось»: Пятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 1997 года): сб. докладов. – М., 1998.
9. Кудрова И. В. «Загадка злодеяния и чистого сердца» (Человек и стихия в творчестве Марины Цветаевой) // Марина Цветаева: Статьи и тексты. – Wien, 1992.
10. Павловский А. И. Куст рябины. О поэзии Марины Цветаевой. – Л., 1989.
11. Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. – М., 1997.
12. Блок А. А. Крушение гуманизма // Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. – М.; Л., 1962. – Т. 6.
13. Цветаева М. И. Искусство при свете совести // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. – М., 1994–1995. – Т. 5.
14. Цветаева М. И. Письмо к Октаву Обри // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. – М., 1994–1995. – Т. 7.
15. Цветаева М. И. Мой Пушкин // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. – М., 1994–1995. – Т. 5.

16. Цветаева М. И. Из записных книжек и тетрадей // Цветаева М. И. Собр. соч: в 7 т. – М., 1994–1995. – Т. 4.
17. Цветаева М. И. Письмо к К. Б. Родзевичу // Цветаева М. И. Собр. соч: в 7 т. – М., 1994–1995. – Т. 6.
18. Цветаева М. И. Червонный Валет // Цветаева М. И. Собр. соч: в 7 т. – М., 1994–1995. – Т. 3.
19. Блок А. А. Балаганчик // Блок А. А. Собр. соч: в 8 т. – М.; Л., 1962. – Т. 4.

Т. И. Мороз
Кемерово

К СТАНОВЛЕНИЮ ЗНАНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОПЫТЕ

Действие музыки сказывается неизмеримо тоньше,
сложнее, путем, так сказать, подземных толчков и
деформаций нашей установки... она раскрывает путь
и расширяет дорогу самым глубоко лежащим нашим силам.

Л. С. Выготский. Психология искусства

Возможно ли применительно к музыке и обусловленному данным видом искусства опыту говорить о получении какого-либо типа знания? Традиционно с понятием знания связываются представления о внеличностном, эксплицированном, логически обоснованном и дискурсивно выраженном, т. е. феномене с теми характеристиками, которыми обладает знание, производимое в сфере науки. Музыка, безусловно, обладая когнитивным потенциалом, предоставляет знание принципиально иного рода. Отмечая его непосредственный характер, следует обозначить это знание, во-первых, как опытное – знание эмпирического субъекта. Кроме того, в своих сущностных аспектах данное знание оказывается принципиально неформализуемым, но экзистенциально значимым для самого познающего. Музыкальный опыт, трудный в своих специфических чертах для полного осознания и непостижимый в форме понятия, переживается во внутреннем духовном мире человека и обнаруживает содержания очевидные, достоверные, отличающиеся органичностью, свернутостью мысли и чувства. Таким образом, подобного рода знанию как произвольному, релятивному традиционно отказывается в признании за ним объективной истинности и отводится место как «неких содержаний сознания», недотягивающих до уровня знания в традиционном классическом понимании и толковании. Не являясь достоверным для другого,

оно выступает как яркий образец знания неявного, неартикулированного, порою даже молчаливого, обретаемого во внутреннем опыте познающего. Осмысление подобного рода «не-знания» – как то, что «не знаю Я, но что-то знает во мне», – заставляет искать подходы к осознанию столь необычного феномена, поскольку в нем уже живет понимание того, каким должно быть знание о музыке.

Изучение специфики музыкального познания и обретаемого в музыкальном опыте знания в рамках логической парадигмы знания, доминировавшей в отечественной науке о познании, не рассматривалось перспективным. Представления о музыке как сугубо эстетическом феномене, не укладывающемся в рамки заданной парадигмы, не поддающемся рациональным способам обоснования, исключало рассмотрение музыкального опыта в познавательном аспекте. Складывающаяся на сегодняшний день когнитивная парадигма, направляя внимание к проблемам внутренней жизни человека, к пространству внутреннего опыта и его составляющим, фокусируется на изучении неявных форм знания, сложных когнитивных феноменов, несловесного мышления, вызревающего в глубинных слоях сознания. Данная парадигма, во многом меняя традиционные представления о структуре и динамике познавательного процесса, отмечая значимость личного элемента в формировании знания, а также сложную взаимосвязь субъективных и объективных структур, оказывается наиболее адекватным подходом к исследованию природы музыкального познания.

Современная философия познания активно включается в процесс осмысления и выявления гносеологических особенностей различных сфер человеческой деятельности. Рассмотрение различных типов взаимодействия человека с миром и другими людьми, осмысление различных контекстов опыта связываются с поиском новых условий возможности знания. Прежде всего, это обращение к гуманитарным наукам. Намеченный процесс существенного расширения понимания гуманитарного знания, опирающийся во многом на основные положения неклассической рациональности, привносит смену в трактовку данного типа знания [См.: 1]. Возможно, было бы перспективным рассмотреть в рамках заданного направления и музыкальное знание, безусловно, являющееся разновидностью гуманитарного знания. Но мы, прежде всего, должны преодолевать абстрактное понимание гуманитарии как некоего методологически однородного образования. Поле гуманитарной мысли лишь частично перекрывается гуманитарными науками. В гуманитарной сфере обнаруживается некая часть, которая принципиально отличается от наук тем, что непосредственно несет в себе «жизненную интенцию».

С. Л. Франк писал: «Прекрасное (в природе и искусстве) “говорит” нам что-то, “дает нам знать”, подает знак о некоей тайной, скрытой, живой глубине реальности» [12, с. 428]. Одних рациональных методов здесь оказывается недостаточно, поскольку данный феномен не охватывается лингвистическими характеристиками, не исчерпывается семиотическим подходом. Жизненная интенция, пронизывая реальность гуманитарии, не поддающейся словесно-понятийной артикуляции, схватывается в результате устанавливающейся тесной бытийной связи с познаваемым. В связи с этим в структуре гуманитарного знания возможно выделить особый слой – «первичное» знание как знание живое, бытийное, ощущаемое в качестве «непосредственной очевидности». Обретается подобного рода знание «первичным» уровнем сознания, укорененным в бытии, когда человек имеет «внутреннее единение» с сущностью познаваемого. Кроме того, специфика предмета в каждом виде искусства (особенно в невербальных видах искусства) – музыкальном, пластическом, изобразительном и др. – накладывает свой отпечаток и в той или иной мере выявляет данную жизненную интенцию. Именно музыкальный опыт являет со всей полнотой подобного рода знание, открывая возможность проникновения к некоей изначальной точке «единения бытия и сознания». 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 в философском осмыслении музыки. Философский взгляд на музыкальное искусство как являющее проникновение в самую суть, первопричину и изначальность бытия открывает нам, что на всех этапах становления своего смысла музыка дает возможность непосредственного переживания внутренней, единой сущности самого мира, момента предельной связи с ней, обретаемой изнутри собственного Я. Музыкальное слушание оказывается «прислушиванием к целому миру» (Новалис), невыразимым словами, оно, прежде всего, есть в-себя-вслушивание.

Выявление эпистемологических особенностей подобного рода знания становится возможным при опоре на существенно иные познавательные механизмы и способности человека, концептуальная реконструкция которых требует специальных методологических приемов, отсутствующих в арсенале естественных наук. Изучение особенностей опыта различных видов искусства существенно продвинет исследовательский поиск в осмыслении необнаруживаемых компонентов в познавательной

активности человека, составляющих скрытую основу восприятия и понимания и преобладающих в данной сфере. Таким образом, исследование посвящено рассмотрению с позиций современной философии познания, как становится знание в музыкальном опыте, изучению проблем, условий и способов его концептуальной реконструкции. Подобный философский контекст прочтения музыкальной проблематики имеет своей целью, прежде всего, формирование верных представлений о музыкальном опыте, а также глубокого понимания его специфики. Необходимый поиск философско-методологических оснований изучения когнитивного потенциала музыки позволит в дальнейшем осуществлять исследования глубинных составляющих музыкального мышления, а также скрытых механизмов формирования художественного смысла в музыкальном опыте. Поскольку вопрос о становлении знания затрагивает аспекты его возникновения и развития, то рассмотрение его видится возможным, исходя из раскрытия статических и динамических характеристик музыкального опыта.

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» [3, с. 455]. Таким образом, в музыкальном опыте складывается иной тип познавательной ситуации. В связи с этим обретает значимость не решенный для современного музыкознания вопрос о статусе познания в области музыкального искусства, обнаруживая различие взглядов на данный процесс как на *познание*, *понимание* и *постижение*. Г. Л. Воронцов, придерживаясь традиции герменевтического подхода, рассматривает процесс познания в музыке как понимание [См.: 4]. Автор отмечает, что художественный процесс в познавательном аспекте представляет собой взаимосвязь знания и понимания как двух различных родов, где знание, как выраженное в понятиях, абстракциях и других формах, насыщаясь субъективными элементами, становится пониманием. «Состояние субъекта проникает в характеристики объекта, которые теперь «одушевлены» субъектом, осмыслены им. В этом осмыслении знания вся суть понимания» [4, с. 160]. **Подобные представления** о проекции субъективных состояний и содержаний на воспринимаемое извне сложились еще в начале XX века в эстетической мысли. Но следует отметить, что в качестве основания в данных представлениях предполагалось предварительное погашение действительности объекта. Напротив,

музыкальный опыт осуществляется на иных основаниях. «Музыкальный материал, музыкальный предмет *имеет сам что сказать нам*», – писал П. Булез. В музыкальном опыте происходит динамическое, становящееся оживление объекта, предполагающее наличие воздействия объекта на человека, которое возможно благодаря тому, что человек является как бы динамически тождественным со своим предметом. Такой подход к познавательной ситуации мы обнаруживаем в русской философской традиции, рассматривающей данный феномен не как «олицетворение» безличного объекта знания, не вкладывание себя в чуждый себе объект, а раскрытие жизни, присущей самому объекту как таковому» [2, с. 361].

Выявляя типологию уровней понимания, Н. А. Мухелишвили и Ю. А. Шрейдер отмечают, что понимание в традиционном смысле предполагает внешнюю позицию понимающего по отношению к понимаемому и предполагает вынесение суждения как условия понимания. Суждение подразумевает отчуждение от происходящего действия, тогда текст предстает в качестве системы знаков, а смысл его – это то, что текст сообщает об обозначаемом. Но есть тексты, не описывающие свойств объекта, а являющиеся самовыражением объекта, неотделимым от него самого. Именно к такого рода текстам относятся произведения музыкального искусства. Здесь невозможно и недопустимо отчужденное понимание, поскольку данные тексты – выражение сущности, которую нельзя описать внешним по отношению к ней образом, – только *постижение* путем вовлечения в постигаемое. «Постижение на высшем уровне есть не схватывание идеи через текст, но проникновение с помощью текста в новые пласты реальности. Эта реальность постигается не только с помощью текста, но и с помощью некоторого устанавливающегося «поверх» воспринимаемого текста потока сознания, устанавливающего «мост» между «я» постигающего и постигаемой реальностью. В момент постижения, в акте существования «моста» субъект оказывается нераздельным с постигаемой реальностью и одновременно неслиянным с этой реальностью» [5, с. 50]. **На наш взгляд, именно постижение в таком контексте, достаточно близком постижению-соединению, выявляет всю специфику музыкального опыта в его познавательном аспекте.**

Установление особого ракурса в постижении музыки – не путем сравнения двух не связанных между собой миров (мира звуков и мира чувств и мыслей), а на единой динамической структуре, свойственной данным областям человеческого опыта, обуславливает изменение характера восприятия и образование «единого поля существования и взаимодействия» воспринимающего с воспринимаемым. Это приводит к тому,

что все изменения в объекте воспринимаются как изменения собственного состояния. Подобный тип познавательного отношения И. А. Герасимовой определяется как *проникновение*, он опирается на принцип единения на определенном уровне иерархии существующего [См.: 6, с. 124]. Музыкальный опыт вскрывает тот уровень, на котором изначально это единение присутствует, а 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, 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» [6, с. 134]. В духовном плане – это высшее слияние, при котором сознание становится в полном смысле слова самосознанием; оно углубляет понимание себя, считает скрытые в собственной душе предельные значения.

Чувство целостности и интеграция личности – это тоже отличительные черты, присущие 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 его в сознании как целое, целью слушательского восприятия должно быть одномоментное, симультанное представление музыкального произведения как целого, единства. 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 самостоя-

тельно 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. Процесс аффицирования – «возбуждения» – обостренной внутренней и внешней системы восприятия путем нейтрализации логических структур и многих сознательных установок, блокирующих опыт расширенного восприятия, способствует преодолению порога сознания, высвобождая путь в сферу глубинных структур – оснований душевной жизни человека.

Еще одной отличительной чертой музыкального опыта выступает феномен рождения «точки сопряжения ощущения и понимания». В музыкальном опыте данный признак оказывается связанным не только 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, степень напряжения. Изменения затрагивают дыхание, движение, речь, восприятие, мышление, поведение. Подобное сопряжение И. А. Герасимова определяет как «мышление-переживание», отличающееся от привычного для нас мышления рационализованного 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» [6, с. 130]. Русским философом С. Л. Франком отмечалось, что «все великие прозрения во всех областях знания основаны на таком умении вжиться в объект, пережить его самого, чтобы *изнутри* прочувствовать его природу... “жить одной жизнью” со всей вселенной, и именно через погружение себя в природу и слияние с ней изнутри знать ее в непосредственном переживании» [2, с. 357].

К категории переживания сегодня все активнее обращаются исследователи в области психологии творчества, а также и музыкальной психологии. Согласно Л. Л. Бочкареву, изучающему психологические аспекты музыкальной деятельности, переживание выражает сущность музыкальной деятельности [См.: 8]. Именно на переживание музыки как основной признак музыкальности указывал Б. М. Теплов, исследуя психоло-

гию музыкальных способностей. М. Г. Ярошевский, возродивший идеи Б. М. Теплова, также выделяет особое музыкальное переживание, обладающее двумя важнейшими для музыкального опыта признаками – укорененностью во внутреннем мире человека и непосредственностью испытываемости [См.: 9, с. 68].

Рационализированному мышлению присуще отстранение от имманентно-внутренней человеческой чувственности. В целом для современных философских исследований характерна недооценка чувственной сферы человеческого бытия как «того имманентно-внутреннего, чувственно-ментального содержания, без чего индивидуальное сознание вообще не способно мыслить как сознание, поскольку оно лишается при этом своей чувственно-психической «начинки», своей «чистой» субъективности» [10, с. 25]. Музыкальный опыт оказывается сопряженным с изучением внутреннего глубинного потенциала человека, с тонкочувственным восприятием своей внутренней природы. В пространстве внутреннего опыта – «внутренней первичной реальности», которая находится в совершенно ином измерении бытия, нежели вся объективная действительность, – осуществляется музыкальный опыт. Внутреннее бытие – тот первичный слой человеческого Я, выступающий основой, глубокой и полной, – обретается при установке человеческого сознания «вовнутрь» – в точечном центре. Музыкальный опыт выявляет, делает «зримым» (для внутреннего взора), «осязаемым», прочувствованным и проживаемым наиболее глубинный, бытийный пласт, скрытый множеством «напластований» иных форм опыта, недоступный в реальном обыденном существовании человека. Вскрывая базисный слой сознания, он открывает выход к глубинным жизненным корням человеческого существования. Именно в этой сфере – в глубине жизненного опыта – и рождается самое важное и существенное для нас знание.

Обретаемое в музыкальном опыте знание выделяет особый пласт познавательной реальности, не фиксируемый в традиционной теории познания, и особого класса когнитивные структуры, не представленные в явном виде. Выявляясь как структура целостности, оно предстает в двух формах – *точка* и *пространство*. Точка предстает как сущностное ядро, смысловой центр «свернутого» знания, обретаемого «рефлексией чувствующего осознания» (И. А. Герасимова). Как пространство, оно очерчивает потенциальное пространство последующего осмысленного понимания и дискурсивного развертывания. Непосредственное, очевидное и достоверное, обретаемое в пространстве внутреннего опыта, по линии реализации, оно транслируется и проявляется в виде внутренних образов

и представлений, облекаясь 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, представлений о семантических пространствах системы стилей, своеобразии музыкальных жанров, знанием 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 и оживляющее их. В динамическом потоке постижения музыкального целого мы пребываем во власти этой «точки», сохраняя в своих глубинах *покой* как некую константу, с которой сверяются все наши рациональные открытия. Наличие этого неформализуемого, но сущностного пласта обретаемого в музыкальном опыте знания для музыканта оказывается наиболее значимым «живым началом», выступающим «точкой перехода», через которую всякий раз совершается обратное вхождение в живое музыкальное бытие.

Являясь знанием неявным, неформализуемым, молчаливым, обретаемое в музыкальном опыте, оно не перестает быть *знанием*. Традиционно знание предстает как особая познавательная единица, фиксирующая результативную сторону процесса познания – как результат обозначения, структурирования и осмысления объекта в процессе познания. Возможно ли с этих позиций конституировать интересующее нас знание? Подобного рода знание строится на процедурах и познавательных актах иного рода, не укладывающихся в классическую парадигму знания и познания. Во-первых, знание есть определенным образом полученная информация. В музыкальном опыте сущность постигаемого открывается непосредственным, неотвлеченным образом, осознание осуществляется через сопереживание. Согласно критериям селективности, упорядоченности и оформленности, обретаемое знание складывается на основе задействованности иных стратегий обработки информации. Если при сознательном восприятии доминируют когнитивные стратегии, то по отношению к неявному и нерелексивному слою знания, каковым предстает специфически музыкальное знание, необходимо говорить также о подпороговом и подсознательном восприятии, при котором включаются аффективные стратегии обработки информации. Глубинные механизмы переработки полученной информации еще до уровня вербально-логического или какого-либо другого языкового выражения на сегодняшний день в ког-

нитивных науках предстают как альтернативные способы и формы оперирования информацией, где именно эмоционально-чувственная сфера выступает как мыслящая и понимающая. Структурирование осуществляется посредством ассоциативных связей, когда воспринятое трансформируется в виде внутренних образов или представлений, где образ оказывается сложной величиной, как выражение сознательной и бессознательной ситуации. М. Б. Галеев отмечает, что «эфемерный, абстрагированный звуковой материал музыки неизбежно тяготеет к «опредмечиванию», «овеществлению», что и осуществляется за счет действия ассоциативного... механизма психики» [11, с. 26]. Классическая парадигма познания гласит, что недостоверное для другого не есть знание, тем самым устанавливая критерий *вне меня* как субъекта познания. В музыкальном опыте, опирающемся на познавательные акты иного рода, знание оказывается глубоко личностным, выявляясь через механизмы и различного уровня структуры индивидуального сознания, наполняясь разными контекстуальными связями, а основной критерий заключается в опыте *личного* переживания или со-переживания.

«Не-ставшее» знанием в традиционном понимании, не являющееся знанием в понятиях, а представляющее собой «некое единство познавательных и переживательных энергий» (А. Ф. Лосев), оно подобно становящемуся явлению, которого как бы *еще нет*, но вместе с тем оно *уже есть*. Музыкальный опыт может остаться лишь в пределах «незнаемого» знания, не выйдя в область расчленяющего дискурса либо символическо-дискурсивного обозначения. Но вне этого знания музыкальный опыт как специфический может быть утрачен вовсе.

Литература

1. Микешина Л. А. Трансцендентальные измерения гуманитарного знания // Вопросы философии. – 2006. – № 1 (2).
2. Франк С. Л. Предмет знания. Душа человека. – СПб.: Наука, 1995.
3. 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.: Мысль, 1995.
4. Воронцов Г. Художественное произведение как проблема понимания // Философские исследования. – 1999. – № 2.
5. Мухелишвили Н. А., Шрейдер Ю. А. Метапсихологические проблемы непрямой коммуникации // Когнитивная эволюция и творчество. – М., 1995.
6. Герасимова И. А. Природа живого и чувственный опыт // Вопросы философии. – 1997. – № 8.
7. Кирнарская Д. К. Музыкальное восприятие. – М.: Кимос – Ард, 1997.

8. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2006.
9. Ярошевский М. Г. Идеи Б. М. Теплова о переживании как феномене культуры // Вопросы психологии. – 1997. – № 4.
10. Роднов Л. Н. Разум и нравственность в единстве сознания // Вестн. МГУ. – 1996. – № 3. – (Сер. 7. Философия).
11. Галеев Б. М. Природа и функции синестезии в музыке // Музыковедение. – 2006. – № 1. – С. 24–29.
12. Франк С. Л. Непостижимое // Франк С. Л. Сочинения. – М.: Правда, 1990.

***Б. Б. Бородин**
Екатеринбург*

О ВЛАДИМИРЕ ГОРОВИЦЕ И УОЛТЕ ДИСНЕЕ, А ТАКЖЕ ЛЕОПОЛЬДЕ СТОКОВСКОМ И ЕЩЕ ФРЕДЕ АСТЕРЕ: НЕКОТОРЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Кино как самое массовое искусство XX столетия буквально с первых шагов своего существования активно взаимодействовало с музыкой. Следя за ходом сюжета «фильма», безвестные таперы-аккомпаниаторы эпохи немого кинематографа в меру своих сил пытались иллюстрировать драматические коллизии, происходящие на экране. Вспоминается стихотворение Мандельштама «Кинематограф»:

И в иступленьи, как гитана,
Она заламывает руки.
Разлука. Бешеные звуки
Затравленного фортепиано...

На заре советского кинематографа в ленинградских кинотеатрах «Сплендид-палас» и «Пикадилли» молодой Шостакович изображал на рояле, как он сам говорил, «бремя страстей человеческих», для экономии рабочего времени вплетая в свои импровизации фрагменты изучаемой консерваторской программы. Так с новой музой начинают активно сотрудничать великие композиторы. Уже в «звуковой период» Прокофьев, трудясь с Эйзенштейном над фильмом «Александр Невский», приходил на рабочие просмотры с хронометром, подчиняя свою творческую фантазию темпоритму отснятого материала. Законы монтажа, открытые в кинематографе, очень скоро оказываются востребованными в музыке. В исследованиях о Прокофьеве или Шостаковиче нередко отмечаются

кинематографические приемы в их симфонизме. А бывший «великий немой», овладев новыми техническими средствами, активно стремится к сближению с музыкой, к ассимиляции ее выразительных средств, к построению кадров и мизансцен в согласии со звуковой дорожкой.

Подобное взаимное притяжение не могло не отразиться и на такой специфической сфере музыкальной культуры, как исполнительское искусство. Если взаимодействие композиторского творчества и кино в разных аспектах довольно часто попадает в поле зрения исследователей, то влияние кинематографа на музыкальное исполнительство практически не исследовано.

Но существует ли это влияние? Беремся утверждать, что существует. И одним из доказательств выдвинутого тезиса являются, по нашему мнению, исполнительская деятельность и концертные обработки Владимира Горовица.

С 1928 года Горовиц живет в Соединенных Штатах. 30–40-е годы – время бурного развития Голливуда, учившегося в многочисленных музыкальных комедиях переносить на целлулоид пленки миф об «американской мечте», время становления и безумной популярности «бродвейского» мюзикла. Подобная демократичная художественная среда формировала у широкой публики определенные стереотипы восприятия, с которыми, для того чтобы иметь успех, должны были считаться и представители высокого искусства.

В фильме «Сто мужчин и одна девушка» (*Universal Pictures, 1937*) знаменитый дирижер Леопольд Стоковский играет роль Леопольда Стоковского. В своем роскошном кабинете он подходит к раскрытому роялю и отдает приказание камердинеру: «Никого не принимать! Я буду заниматься». Камердинер благоговейно закрывает массивные двери, и под высокими сводами комнаты раздаются звуки музыки – начинается священнодействие.

Однако романтическая мифологема противопоставления «художника» и «толпы», сакрализации творчества в фильме парадоксально сочетаются с утверждением демократического начала. Бойкая и жизнерадостная девушка (обаятельная Дина Дурбин) собирает, благодаря своей невероятной энергии и напористости, оркестр из безработных музыкантов (они отличные парни, и им пока просто не везло). Энтузиастам удается подстеречь неосторожного дирижера, и он становится невольным слушателем импровизированного выступления этого голливудского «Персимфанса». Ошеломленный такой неожиданностью и замороженный слаженной игрой музыкантов, Леопольд Стоковский начинает инстинктивно

дирижировать, принимая таким образом оркестр под свою опеку. Далее – контракты, афиши, аплодисменты, встающая в едином порыве восхищенная публика.

Романтический миф в фильме кардинально трансформирован – отчуждение художника от «толпы» превращается в их единение. Горделивая поза непонятого публикой артиста становится неактуальной. Он просто обязан быть общительным, должен быть воспринят «здесь и сейчас» и произвести впечатление на самую демократичную аудиторию.

Такая тенденция явственно прочитывается в искусстве Горовица, продолжающего романтические традиции в новых социально-исторических условиях. И здесь не последнее место занимает его феноменальная виртуозность. Она является важнейшим каналом общения с публикой, средством завоевания аудитории, всепроникающим компонентом исполнительского стиля пианиста, преобразующим все, к чему он прикасается. Ее направленная активность наиболее наглядна в ошеломляющих кодах «Мефисто-вальса» и финала Второй сонаты Рахманинова, в долгожданных «бисах» – подарках публике.

Своеобразием, связанным с «художественным климатом» эпохи, отмечены у Горовица такие признаки романтической виртуозности, как *эксцентричность* и *театральность*. Они заметны в большей степени в его интерпретациях, нежели в эстрадном поведении. Артист не был склонен к преувеличенному пластическому выражению своих эмоциональных реакций – его посадка за инструментом отличалась благородной сдержанностью и внешним спокойствием. Тем больший эффект вызывала контрастирующая с этим спокойствием «раскаленная лава» эмоций, воплощавшихся в его масштабных звуковых построениях. Справедливости ради следует отметить, что в поздние годы черты эксцентричности наблюдались в общении с публикой и прессой, когда пианист в своей манере держаться порой нарочито подчеркивал груз прожитых им лет или (как в записи московского концерта 1986 года) строил гримасы при виде телекамеры. Но и эти незначительные детали воспринимались уже *харизматически*. Если в юные годы слушатели его концертов находили в его стройном поэтичном облике и чеканном романтическом профиле сходство с Шопеном, то Горовиц-патриарх, выходявший на эстраду неуверенной походкой в мешковатом костюме, под покровом старческой немощи таил неувядаемую молодость духа, предсталал неким реликтом «эпохи титанов пианизма».

Виртуозность многолика. Она бывает не только подавляющей, но и завораживающей. В произведениях, отмеченных обаятельным оттенком салона («Венские вечера» Шуберта-Листа, Этюды Мошковского),

совершенное владение инструментом предстает у пианиста в элегантно-коккетливом варианте, горюлицевское исполнение Вариаций Черни свидетельствует о том, что ему не чужд пианистический шарм виртуозности «блестящего стиля». Следовательно, в искусстве Горюлица наблюдается определенная конвергенция исполнительских стилей, определяемая интеграционными процессами, происходящими в культуре XX столетия.

Массовое кино, становясь индустрией, находилось на переднем крае этого процесса. Оно ориентировано именно на массовое сознание. В стремлении к яркости и доступности здесь нередко используются все возможные сильнодействующие средства, независимо от их происхождения – традиционные сюжеты, исторические и социальные мифы, заимствования из классического наследия всех видов искусства.

Черты этой эстетики оказали значительное воздействие на исполнительский стиль Горюлица. Театральность, присущая многим великим виртуозам XIX столетия (Паганини, Листу) и унаследованная музыкантом, переходит у него под влиянием новой художественной среды в *кинематографичность*. Традиционная театральная приподнятость присуща рельефной, а в патетических фрагментах – ораторски-декламационной фразировке Горюлица. Но в ней уже прослеживается подчеркнуто-наглядная экспрессия пластического жеста, выработанная немым кино (вновь вспомним Мандельштама: «Она заламывает руки...»). Эстетике черно-белого фильма соответствуют резкие перепады интимнейшего пианиссимо и громоподобного фортиссимо. Так характерные для музыканта противопоставления живописных pedalных пятен и отточенно-графичной беспедальной звучности невольно ассоциируются с визуальным рядом.

Когда выбранное произведение дает к этому повод, его интерпретации могут строиться по принципу «кинематографического монтажа» – динамичного и жесткого, резким сопоставлением обостряющего контрастность образов, как это происходит, например, в исполнении «Картинок с выставки» Мусоргского. Огромную роль здесь играет пристрастие Горюлица к предельно яркой (не побоимся сказать: голливудской) фортепианной инструментровке, значительно корректирующей авторское изложение.

Цепкий слух Горюлица схватывает и творчески претворяет многочисленные впечатления, взятые из различных источников, но помогающие усилить внешний эффект, производимый на неподготовленную публику. Горюлицевская версия «Картинок» соотносится с оригиналом Мусоргского так же, как сделанная Римским-Корсаковым из самых лучших, благородных побуждений нарядная оркестровка «Бориса Годунова» в сопоставлении с внешне более скромным подлинником. При работе над своей редакцией (а по сути – транскрипцией) «Картинок» Горюлиц пользовал-

ся также партитурой сочинения в блистательной оркестровке М. Равеля (1922 г.). Перерабатывая Пятнадцатую рапсодию Листа, пианист ориентировался на красочные оркестровые эффекты «Ракоци-марша» Г. Берлиоза [См.: 1, р. 250, 251]. На транскрипцию Цыганской песни из «Кармен», вероятно, могла повлиять популярнейшая скрипичная Концертная фантазия Сарасате, которую в молодости Горовиц неоднократно исполнял с Натаном Мильштейном. Виртуозная обработка марша Сузы «*Stars and Stripes Forever*» имеет своим прообразом помпезное звучание военного духового оркестра.

Идущая от Листа оркестровая трактовка фортепиано близка Горовицу. К Листу восходит смелое и на редкость эффективное употребление крайних регистров инструмента – то, что Я. Мильштейн называл способом «колористического обогащения». Их изобретательное использование придает транскрипциям Горовица эстрадную броскость и почти зримую рельефность образов – *кинематографичность*. Обработки «Пляски смерти» Сен-Санса-Листа и Второй рапсодии Листа настолько картинны и динамичны, что вполне сопоставимы даже с миром диснеевских мультфильмов 30-х годов.

Горовицевский «триллер» – «Пляски смерти» – по тону и «сюжету» напоминает пародийно-инфернальную диснеевскую версию «Шествия гномов» Грига – «*Skeleton Dance*» (1929 г.), с которой начинается знаменитый мультипликационный сериал «Забавные симфонии» (*Silly Symphonies*). Это первая в истории кино «мультипликационная транскрипция» музыкальной классики. Художником шестиминутного фильма стал Аб Айвек (*Ub Iwerks*), аранжировщиком музыки – Карл Стелинг (*Carl W. Stalling*).

У Диснея это ночь на кладбище, где после полуночи разверзаются гробы и начинается гротескный шабаш мертвецов. Основная хроматическая тема «Шествия» выколачивается ожившим скелетом при помощи костей, как на ксилофоне, на грудной клетке лежащего остова. Другой «музыкант», превратив черного кота в некое подобие виолончели, исполняет на нем пассажи *quasi glissando*. Пародийно-зловещая пляска-шестые разрастается и приобретает безудержный характер. Но вот раздается крик петуха, возвещающий рассвет, и нечисть проворно прячется. С последним ударом оркестра захлопываются крышки гробов.

Обработка Горовица, как и фильм Диснея, – это транскрипция транскрипции. Несколько внешняя картинность симфонической поэмы Сен-Санса была переосмыслена Листом в серьезном ключе. Эта транскрипция, как и обработка вальса из «Роберта-Дьявола», заняла свое законное место среди оригинальных листовских произведений, представляющих близкую ему сферу зловещей скерцозности «мефисто-танцев».

Транскрипция Горовица, по сравнению с транскрипцией Листа, которая служит ему основой, инструментована еще более изобретательно и кинематографически эффектно. Качество пианистической выделки, изобретательность фортепианной инструментовки в обработке Горовица не поглощаются, как у Листа, содержанием, не уходят на второй план, а, напротив, всегда заметны, демонстративны, победительны в своем уникальном мастерстве. Но это отнюдь не пустое виртуозничество, не буафорский демонизм расхожих штампов, а подлинная виртуозность, доступная немногим.

Буквально все фактурные изменения Горовица преследуют цель сделать достаточно строгое изложение Листа более красочным, броским, рельефным, наглядно-зримым – *кинематографичным*. Инструментальная палитра чрезвычайно разнообразна: звучания то таинственно-шелестящие, бесплотные, то массивные, устрашающие, то острые, колкие – костяной четкости. Вспышки внезапных *sforzando* в предельно высоком регистре, грозные *marcato* басов, оголенно-беспедальная россыпь пассажей и выплывающие из педального гула мрачные мистические тембры создают неповторимый колорит пародийно-мистической жути. И над всем витает дух запредельной виртуозности, обманчивой легкости мастерства, которой так отличается исполнение этой пьесы самим Горовицем.

В артистически-органичной непринужденности присутствует ощутимый *оттенок игры, иронии* по отношению к романтической inferнальной фантастике – слишком уж она декоративна, подчеркнута, гротескно преувеличенна. Здесь господствует не мрачный ужас «*Totentanz*» Листа или глубокий экзистенциальный трагизм «Песен и плясок смерти» Мусоргского, а поэтика великолепно сделанного пародийного триллера, каких будет немало в искусстве XX века.

Обработка Второй венгерской рапсодии Листа, зафиксированная Горовицем в записи 1952 года, демонстрирует иные, светлые грани его творческого облика. Редакторские вторжения в авторский нотный текст, которые он себе позволяет, до такой степени значительны (особенно во *Friska*), что получившийся вариант вполне может называться транскрипцией. Второй раздел рапсодии у Горовица наполнен радостной энергией и светлым юмором, приобретающим иногда настолько бурлескный характер, что вновь возникают ассоциации из мира зрелищных искусств. Стилистические влияния, которые здесь прослеживаются, относятся, несмотря на время создания обработки, не к 50-м, а к 30–40-м годам и связаны с развлекательными жанрами, популярными в Америке.

В конце 20-х – начале 30-х годов на Бродвее ставятся многочисленные водевили, эстрадные ревю, формируется жанр мюзикла, классические образцы которого, относящиеся к послевоенному периоду, нередко основывались на литературных шедеврах (в «облегченном» варианте) и отличались высоким, часто виртуозным уровнем исполнительского мастерства. 30-е годы – эпоха расцвета американской эксцентрической музыкальной комедии, начавшаяся в 1929 году фильмом «Бродвейская мелодия» (режиссер Гарри Бомонт) – первым звуковым фильмом, который в 1930 году получил премию «Оскар». В 1933 году с появлением фильма «Танцующая леди» («*Dancing Lady*») восходит звезда блистательного эксцентрика, виртуоза ступа Фреди Астера [См.: 2]. Уолт Дисней продолжает выпускать новые серии «Забавных симфоний», в которых динамичный изобразительный ряд детально следует за всеми «событиями» используемых музыкальных партитур (кстати, один из сюжетов сериала построен именно на юмористической трансформации Второй рапсодии Листа). В создании его следующего музыкального фильма – «Фантазия» (1940 г.) – участвует Л. Стоковский, записавший к нему с Филадельфийским оркестром произведения Чайковского, Мусоргского, Стравинского, Бетховена, Понкьелли, Баха, Дюка и Шуберга. Все отмеченные явления характеризуются высочайшим профессиональным мастерством и имеют развлекательную направленность.

Транскрипция Горовица и ее исполнение органично вписываются в этот ряд. «Фортепианная акробатика» – так Г. Пласкин назвал в монографии о Горовице главу о транскрипциях пианиста. Это определение полностью подходит к виртуозному разделу рапсодии, который Горовиц переработал с невероятным пианистическим мастерством и поистине дьявольской изобретательностью. Его версия многократно превосходит по трудности листовский оригинал и сугубо индивидуальна. Она рождена потрясающим чувством возможностей инструмента, умением их эффективно использовать, совершенным владением клавиатурной топографией и точнейшей прилаженностью к ней. В его фортепианной инструментовке подчеркнуты регистровые контрасты образов, и остроумные детали, лишь намеченные Листом, заострены до такой степени, что в воображении слушателя вновь невольно возникают ассоциации с эксцентричными музыкальными комедиями или с миром проворных и проказливых персонажей Диснея.

Как и другие обработки Горовица, рапсодия не имеет канонического, окончательного текста. Он варьировался при каждом исполнении, и пианист не поверял свои транскрипции нотной бумаге, так как, во-пер-

вых, считал, что это невозможно, а во-вторых, приберегал их для собственных концертов, устраняя таким образом конкурентов. Уже при жизни маэстро эти транскрипции стали любопытным примером своеобразного виртуозного «пианистического фольклора», который последующие виртуозы пытались и пытаются, с разной степенью успешности, активно усваивать, многократно прослушивая легендарные записи пианиста и фиксируя их, с большей или меньшей точностью, в письменном виде.

В горовицевской версии Второй рапсодии есть один особенно искусно выполненный эпизод: к двум темам, проходящим у Листа в контрапунктическом соединении, Горовиц остроумно добавляет еще одну:

Показывая этот виртуозный полифонический кунштюк критику Ирвингу Колодину (*Irving Kolodin*), Горовиц комментировал исполнение следующим образом: «Никаких изменений в гармонии и темах оригинала, но посмотрите, что я тут делаю, – не правда ли, забавно?» «Забавно», – согласился ошеломленный Колодин [Цит. по: 1, р. 248].

Действительно, это забавно, как забавно «исполнение» Второй рапсодии «великим мышинным маэстро» в фильме Диснея. Из сферы народного музыкального эпоса рапсодия Листа переходит в область увлекательного и эксцентричного музыкального представления. Напомним, что и в большинстве мюзиклов упрощаются сюжеты высокой литературы,

а в диснеевских мультфильмах музыкальная классика предстает в весьма адаптированном виде. Аналогичным образом в обработках Горовица «меннипея» Мусоргского становится многокрасочным и броским «шоу», демоническая «Пляска смерти» – пародийным «триллером». Пианист корректирует не только фортепианное письмо оригиналов, но и, впитывая эстетику массового зрелищного искусства, *трансформирует образное содержание произведений*.

Обозреватель «*Musical America*» писал по этому поводу: «Произведение, несомненно, предпочтительней в своем оригинальном виде. Но никто из слушавших исполнение не сможет упрекнуть Горовица за то, что он представил его в своей манере» [Цит. по: 1, р. 252]. По сравнению с оригиналами обработок это совсем иное искусство. Конечно, по фильмам Диснея нельзя изучать историю музыки, на примере Астера – технику классического балета, а по обработке Горовица судить об авторских замыслах Мусоргского и Листа. Но тем не менее все это – именно искусство. Искусство, в котором царит рекреативная функция, «парад-алле» эстетически самодостаточного мастерства, «солнечная сторона» виртуозности – будь то виртуозность зрительного ряда, пластики тела или пианистического воплощения. В транскрипциях Горовица и их авторском исполнении присутствует стихийная сила, захватывающая непосвященных, иррациональная легкость преодоления сложнейших технических проблем, завораживающая профессионалов, создающая радостное и необходимое ощущение игры. И этим нельзя не восхищаться. Потому что, как говорил Шуман, «кто не играет с инструментом, тот не играет на нем».

Литература

1. Plaskin Glenn. Horowitz. A biography of Vladimir Horowitz. – N. Y., 1983.
2. Mueller John E. Astaire Dancing: The Musical Films, Edition Alfred A. Knopf, 1985.

А. В. Попов
Санкт-Петербург

СТИЛЬ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ. АЛИСА КООНЕН

Есть явления редкие. Есть уникальные. Порою встречаются люди, которые могут осознать возможности редкого и сделать из него уникальное. Так было с Алисой Георгиевной Коонен. Ее голос – выдающееся явление русской сцены.

Когда слышишь ее голос впервые, он вызывает удивление и недоумение. Когда удивление проходит, то возникает осознание того, что, помимо ярко выраженных индивидуальных характеристик, ее речь обладает еще одним, напрямую нас интересующим явлением – стилем, который выкристаллизовывается из художественных устремлений, порожденных мыслью и собственными, установленными раз и навсегда творческими и личностными принципами.

Не думаю, что школа МХТ серьезно повлияла на стиль речи Коонен. Самое ценное из всего, что она взяла у художественников, это умение работать и отношение к профессии и ролям. Понять и познать учение Станиславского она не успела, так как, когда приняла решение об уходе из-под крыла учителя, он только разрабатывал «систему» и внедрял ее в работу актеров и учеников всего лишь в качестве эксперимента.

К тому же Коонен не совсем понимала и принимала эксперименты Станиславского. Как пример, позволю себе привести «полемику» из «Записных книжек» Станиславского и «Страниц жизни» Коонен. «У Коонен, – пишет Станиславский, – наблюдается такое состояние. Она замыкается в круг, разовьет общение, растормошит энергию. Казалось бы, готова для настоящего переживания. Стоит сказать ей: “начинайте” – она заробеет, заволнуется приготовлением к началу, и вся предварительная работа как дым разлетается. Она уже вне круга, с оборванным потоком общения» [1, с. 351]. **Причина подобного состояния актрисы вовсе не в робости и невнимании. Ей изначально нужен был другой подход. В плане творчества Коонен никогда не была рациональна, и работа ее строилась в основном на поиске эмоционального состояния героинь. Ей нужна была только роль и возможности попробовать.**

Впрочем, она сама отвечает на вопрос о том, что именно мешало ей. «Разгадав мою неохоту заниматься “Месяцем в деревне”, Константин Сергеевич категорически заявил мне, что хочу я этого или не хочу, но роль Верочки играть я буду, и он ее со мной сделает. В разметку роли теперь он стал вводить “систему”. Текст пестрил значками. Этот кропотливый разбор уводил меня куда-то в сторону от роли и пугал. Я чувствовала, что во мне гаснет творческое состояние. Иногда, чтобы отвлечь Константина Сергеевича от “системы”, я начинала рассказывать ему, как, по-моему, должна вести себя Верочка в тот или иной момент. Когда он отзывался на эту мою маленькую хитрость, работа шла веселей. Но удавалось это далеко не всегда» [2, с. 100–101].

Этот эпизод примечателен еще и тем, что в нем открывается направленность актрисы на свой будущий репертуар. Сыграв совсем немного

ролей «голубого» плана, как их называла сама актриса, учитывая, что они не несут в себе ни интересующей ее глубины, ни содержательности, она осознала, что это ей совершенно чуждо и природа ее требует совсем другого уровня.

К моменту разрыва с Художественным театром мы видим в Коонен сформировавшуюся, технически оснащенную, знающую свои возможности и потребности, но совершенно не представляющую, как и, главное, с кем их реализовать, актрису.

Но свершилось то, о чем она мечтала. Судьба подарила Коонен роли, режиссера, театр. С момента встречи Коонен и Таирова, наверное, бессмысленно говорить о стилистических особенностях речи А. Г. Коонен вне контекста творческой личности А. Я. Таирова и его философии театра [3]. Не хочу тем самым умалить сценический дар Коонен, но для меня два этих имени неразрывно связаны между собой. И одно обязательно дополняет другое. Подтверждение моему восприятию актрисы и режиссера можно найти в многочисленных свидетельствах современников: «Камерный театр не может существовать без Коонен – она его одушевляет. Но и Коонен немислима вне Камерного театра, это он научил ее пластической песне Адриенны, иступленности Саломеи, внешней разорванности Федры», – пишет П. А. Марков [4, с. 74].

Почти ту же мысль высказывает Юлий Хмельницкий, который имел возможность видеть жизнь театра изнутри: «Алиса Коонен встретила, нашла своего режиссера так же, как и А. Я. Таиров нашел свою актрису. Таиров способствовал раскрытию и обогащению таланта Коонен, развив ее положительные качества, превратив слабости в достоинства, а она, в свою очередь, вдохновляла Таирова на большие и смелые творческие свершения. В Камерном театре Коонен играла то, к чему лежала душа, любая ее актерская мечта осуществлялась» [5, с. 98].

К сожалению, Таиров заблуждался, думая, что актрисе подвластна любая роль. Специфика дарования Коонен такова, что, даже если роль предполагала мощный эмоциональный заряд и некую трагедийную нагрузку, она все-таки могла не получиться. Так, например, не получались роли из советских пьес, где требовалась особая характерность жителей русской деревни или рабочего класса.

Это достаточно редкое явление, но актриса была как бы привязана к определенному стилю литературы. Он мог быть только высоким. Вне зависимости от жанра материал должен был соответствовать эстетическим требованиям Коонен. Хмельницкий высказывает предположение,

что огромное значение здесь имеет серебряный век, в котором состоялось становление актрисы, и что именно он «отпечатался» на ее театральной судьбе и облике.

В своих попытках отрезать, оттолкнуть от себя бытовое в театре Таиров использовал разнообразные режиссерские приемы. Однако всегда, в любые периоды своего творчества он неизбежно обращался к ритмам. Ведь сам по себе ритм есть организованная самодостаточная форма.

И если в первых постановках, «мимодрамах» молодого Таирова неизменно присутствует музыка, о чем с радостью и по прошествии многих лет говорил режиссер: «Музыка! Это она, это магия ее ритмов помогла нам пережить сладостный процесс зарождения сценического синтеза, ощутить в себе первое робкое биение эмоциональной формы» [6, с. 29], то в более поздних постановках он сознательно, если не полностью, то хотя бы частично, отказывается от музыки: «Театральная линия Камерного театра сейчас постепенно, но уверенно *удаляется от музыки*. Музыка была нужна в период ритмической организации сцены, именно как звучащая партитура эмоции и ритма. Но сейчас в этом уже нет надобности. Театр научается создавать свои четкие *сценические* ритмы, свои жестовые и речевые эмоции» [Цит. по: 7, с. 196] (**курсив автора. – А. П.**).

Да и могло ли быть иначе? Актёры, ведомые своим режиссером прочь от бытовой «обывательщины» (так обычно именовалось все, что не соответствовало эстетике «театра страсти»), неизменно искали ритмическую партитуру образа. Коонен, как никто, понимала задачу Таирова: «Не должна быть случайной и речь актера; она должна быть в строгом *ритмическом* соответствии со всем творимым образом. Это первое и главное требование» [6, с. 77] (**курсив автора. – А. П.**).

И Коонен находит решение таировской задачи, правда, учитывая параметры личности, по-своему. Осознавая, что она, а не авторский сценарий является «первичным» на сцене, Коонен подчиняет себе ритм автора и соединяет его со своим ощущением и личностным пониманием образа. В роли Федры, к примеру, она оживляла поэтический метр и ритм, преобразуя их в ритм сценический. Один из рецензентов парижских гастролей Камерного театра в 1923 г. так характеризует стиль игры Коонен и ее взаимоотношения с текстом: «Актриса разбивает этот стих, расплавливает его; ритмическими толчками исторгается он из ее груди, нисходит ступенями, потому что речь ее вещает о невероятной муке, исповедуется в несказанном грехе» [Цит. по: 7, с. 200–201]. **Высшая организованная форма – ритм подчиняется еще более высокому явлению – ритму актри-**

сы. Из метрической системы он перерастает в систему одушевленную, художественную. Стих начинает звучать музыкой, не теряя при этом своей первоначальной ценности.

Кроме того, долгожданный, воистину трагедийный образ Федры, явленный Брюсовским переводом, дает актрисе возможность забыть и навсегда распрощаться с лирической стороной своего дарования. Коонен, по словам П. А. Маркова, «забыла напевность речи; не песней льется она – звучит криком и болью» [4, с. 74].

Возможно, говоря о крике, Марков имеет в виду все же не характеристику звуковысотного диапазона, а эмоциональное состояние актрисы. Если Коонен и позволяла себе дать волю мощи своего голоса, то происходило это крайне редко. Опять же по установке Таирова, который считал, что трагедия не скандал, она тихая, почти интимная. Она измеряется не децибелами, а уровнем эмоционального накала и степенью противостояния.

В главе «Внешняя техника актера» книги «Записки режиссера» А. Я. Таиров говорит: «Свободен, но, конечно, не случаен, должен быть и голос актера. Я не говорю о том, что он (как и дыхание) должен быть прекрасно разработан и культивирован, как я не говорю и о том, что у актера должна быть безупречная дикция, эта, по меткому определению Коклена, “вежливость актера” – и то и другое понятно само собой. Но, разработав свой голос и умея им владеть, актер должен не бояться его, а легко и щедро пользоваться им для создания сценического образа, так как звук, несомненно, одно из наиболее важных средств в руках актера для передачи своего замысла зрителю» [6, с. 81].

Да, но так ли это?.. Ведь многое в системе Таирова не укладывается в рамки общепринятой, по-своему гениальной, «системы». На вопрос: в случае отделения Коонен от Камерного театра появилась ли бы в России трагическая актриса такого уровня? – ответ мог бы получиться только отрицательный. Речь Коонен нестандартна, слишком театральна, в самом высоком и чистом понимании театральности. Она каждую секунду творит, не занимаясь приближением к себе или удалением от себя роли, она стоит над ролью, первична не роль, а личностное «Я» актрисы. И ее «Я» имеет свою «вежливость» – понимание эстетики и формы режиссера.

Коонен не смущает, что поклонники «системы» видят в ее манере «нежизнеподобие»: как «правда выдумки странней», так и истинное, настоящее порой теряется под потоком себе подобного. К счастью, это не случилось ни с Коонен, ни с Камерным театром. То, что достойно назы-

ваться великим, рано или поздно будет принято и признано. Вот одно из наблюдений Александра Яковлевича: «Прелесть ритмической речи постепенно начинает понимать уже и зритель и даже, **horribile dictu (страшно сказать.** – А. П.), критика. Еще недавно при исполнении, чрезвычайно удачном в этом отношении, Коонен роли Мневер (“Голубой ковер”) не было конца нареканиям на “неестественность” ее речи; теперь же, когда в “Адриенне Лекуврер” речь разрешена значительно смелее, те же критики находили ее прекрасной» [6, с. 80]. Иначе и быть не могло, ибо публике нужно было дорасти до планки, установленной Камерным театром. И наравне с актерами научиться открывать свои самые сокровенные, глубоко запрятанные чувства, не зависящие ни от каких внешних обстоятельств и времени, так как Таиров стремился не «открыть современное в вечном, но найти вечное в современном».

Очень интересным аспектом речи Коонен является еще и то, что, сохраняя ритм, актриса не теряет музыкальности, напевности речи. Возможно, этому она научилась еще в Школе при Художественном. По крайней мере, нет никаких противоречий между результатом, воплощенным в речи актрисы, и вопросом, который не оставлял ее первого учителя: «Как добиться того, чтобы звук в разговоре был непрерывным, тянущимся, сливающим между собою слова и целые фразы, пронизывающим их, точно нить бусы, а не разрывающим их на отдельные слога?» [8, с. 454].

Звук ее действительно тянется. Даже короткие реплики не возникают из пустоты и не исчезают в ней. Есть бесконечная кантилена мысли, которая материализуется за счет звука. Звук лишь выделяет то, что необходимо донести до партнера, он как отголосок мысли, ее эквивалент. Но мысль не исчезает, поэтому и звук рождается гармонично, целесообразно перетекая в новую форму след за мыслью.

Сам Таиров уделял музыкальности речи очень много внимания. Так, при создании спектакля «Фамира Кифаред» он выстроил музыкальную партитуру драматического спектакля. Перед началом он приходил к Н. Церетелли и давал ему тон для чтения стихов, что определяло тональность всего спектакля, и если Церетелли случалось взять не ту ноту, то музыкальная стройность всего спектакля нарушалась.

Впрочем, музыкальность речи Коонен, так же как и ритмичность, нередко вызывает недоумение, так как порою кажется излишней, неорганичной, скорее напоминающей декламационную манеру. Но это, как правило, только первые впечатления, основанные на необычности речевого тезауруса актрисы и того градуса, который она берет в роли изначально

(я сейчас говорю о трагедии в прозе, в стихотворных произведениях ее речь звучит хоть и очень необычно, но живо). К тому же необходимо учитывать личность актрисы и ее восприятие материала.

Например, как мне кажется, первая, лирическая, часть «Мадам Бовари» действительно звучит несколько напыщенно, но чем это вызвано? В данном случае, говоря о своем восприятии актрисы, я основываюсь на прослушивании грамзаписи «Мадам Бовари», сделанной в 60-е годы на основе спектакля Камерного театра. (Режиссер спектакля А. Я. Таиров, автор композиции сама А. Г. Коонен). Мадам Бовари говорит о своей любви, но актриса готова говорить о любви намного большей, в десятки, сотни раз превосходящей неумелые слова роли. Эмма обречена, жизнь ее, доведенная безразличием Леона до пропасти, вот-вот может оборваться, выхода у нее нет. Коонен понимает это, а сама Эмма? Может быть, потому и возникает ощущение неестественности. Ведь Эмма, если учитывать закон построения произведения «от малого – к большому», еще «не доросла» до градуса, изначально взятого актрисой. Но иначе актриса не может, ей некогда ждать, ее сценическое время намного короче, чем литературная вечность роли. Это вовсе не значит, что сама Коонен остается на начальном эмоциональном уровне и не продолжает его развивать и усиливать.

Может, потому и возникает поначалу в нашем восприятии ощущение неестественности. Ведь мы воспринимаем информацию текста и пытаемся соотнести с информацией эмоциональной. И то, что казалось Коонен закономерным, нам кажется неравноценным. Ритм Эммы ломается, это не страсть Федры, которая сжигает свой путь и себя, вместе с актрисой, «расплавляющей» ритмы автора, – это безысходность, неопределенность, теперь уже отсутствие веры. И лишь там, где возникают «переходы» в вечное, незыблемое, роль Эммы, в сотни раз усиленная актрисой, обретает иные ритмы, простые и безыскусные, великие, как десять заповедей.

Впрочем, умение с первой же секунды своего присутствия на сцене явить зрителю «вечное в простом» и отличает ее от очень многих, она имеет право на сцену и всем своим желанием и волей использует его. Наверное, это тоже стилевое отличие актрисы – чрезмерно высокое требование к уровню того, что она проживает в роли, профессионализм и воля.

И еще одно отличие стиля Коонен от того, что принято называть декламационной манерой. По свидетельству той же Коонен, во время гастролей в Париже они видели, как зрители «Комеди Франсэз», сидя в зале, следили за декламацией актеров и за тем, соблюдают ли актеры мелоди-

ческий принцип. Так вот Коонен не следит за законами мелодики, мелодика для нее данность, но данность, порожденная не звуковысотными параметрами, а логикой и смыслом текста.

К тому же авторский текст, как правило, обладает мелодикой, которая в прозе, не говоря уже о стихотворной речи, обретает в устах Коонен более глубокое, трагедийное начало. Это вообще присуще актерам таировского театра – использовать все имеющиеся в актерском арсенале средства, а значит, иметь точно настроенный речевой аппарат, способный озвучивать любые, самые неуловимые порою эмоциональные перемены. «Строй речи актеров оказывался действенной величиной, сообщал зрителю о чувствах героев не меньше, чем сюжет тех слов и фраз, которыми они обменивались. Гласные боролись, выстраивались в своеобразные вокальные партии, и это роднило “Федру” Таирова с оперным представлением», – так С. Г. Сбоева говорит об актерам Таирова [7, с. 200].

А Коонен была лучшей из них. Она очень тонко это делала. Голос, завораживающий своей силой, неудержимой, страстной энергией, в мгновение преобразается, при той же силе и неизменной энергетической, дыхательной мощи он вдруг становится нежен и беззащитен.

Хоть это и странно, но еще одним вызывающим недоумение фактом (наверное, такие вещи должны быть естественны), стало то, что в моменты наивысшего эмоционального напряжения дикция актрисы остается на высочайшем техническом уровне. Коонен не комкает, не уничтожает слово, как бы пытаясь приблизить его к «живой» (?), жизненной эмоции.

Таиров прилагал немало усилий к сохранению высокой речевой культуры своих актеров. Он говорил, например: «С легкой руки Натуралистического театра на современной сцене воцарился невыразительный, бестембровый, “жизненный” голос и ужасная, вульгарная, мещанская, “жизненная” речь. Она стала обязательным признаком актера с “хорошим вкусом”. Сказать актеру, что он говорит просто и естественно, – это значит отметить его самой приятной похвалой» [6, с. 76]. Для того чтобы речь не звучала неясным набором звуков, и в театре, со взрослыми актерами, и в студии, с молодежью, Таиров продолжал открывать революционные, но никем тогда не отмеченные законы профессионального обучения актеров, законы комплексности преподавания и эмоционального воздействия на речевую и пластическую технику актера.

В беседе с режиссерами – выпускниками Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского 6 апреля 1936 г. он заявлял: «...мы мыслим воспитание ученика в театральной школе, как и актера, в комплексном плане, то есть все дисциплины должны допол-

нять одна другую и вести к единой цели. Скажем, дикция. Казалось бы, это отдельное занятие, человек делает ряд упражнений для того, чтобы правильно, разборчиво, ясно говорить, доносить слова, смысл слов и т. д. И так было раньше, но потом я стал замечать весьма занятную вещь, которая повергла меня в недоумение: кончает ученик школу, безукоризненный в смысле дикции. Начинается работа на сцене, он получает небольшую роль, начинает говорить со сцены – и я не понимаю ни одного слова. Явление понятное – на уроке дикции он проделывает все манипуляции, скороговорки и все, что хотите, без волнения; а когда возникает эмоция, волнение, уничтожается все то, что ученик выучил. Следовательно, на уроках дикции мы ставим эмоциональные задачи, и с тех пор как мы ведем работу так, мы видим новые результаты» [9, с. 250]. Но Коонен уже не ученица, то, что режиссеру суждено открыть и озвучить, Алиса Георгиевна делает по какому-то наитию.

Еще когда она была совсем юной, Станиславский поспорил с Савиной о том, какая речь должна быть признана в театре – петербургская или московская, и попросил Коонен почитать что-нибудь, сказав при этом Савиной, что речь Коонен истинно московская и при этом, при широких круглых гласных, не переходит в бытовую.

Немаловажное значение при формировании стиля актерской речи имеет еще и то, как актер работает над ролью. Сама Коонен пишет, что никогда не рвалась к тетрадке с ролью сразу. До этого ей нужно было дорасти. Из своих прогулок, из встреч с людьми, из эпизодов, случайно увиденных на улице, она отбирала впечатления, а потом некоторые из них нанизывала на единый стержень роли. Подбор этих впечатлений во многом определялся еще и эстетическим тактом актрисы.

В ее книге «Страницы жизни» угадывается безупречное «чутье» актрисы к вечному. Это видно по ее творчеству, видно по людям, с которыми она имела счастье общаться и работать. О людях, так сказать, «случайных» она пишет не более как о наблюдениях, впоследствии становящихся ее образами либо незначительными частями таковых. О людях, существующих вне времени, ибо искусство всегда вне времени, даже о самых мимолетных встречах с ними – как о больших и очень важных событиях своей жизни (Качалов, Сулержицкий, Скрябин, Книппер-Чехова, Станиславский).

От встреч с людьми она брала самое ценное, то, что могло повлиять на творческую сторону ее жизни. Так было с Леонидом Андреевым, в пьесах которого она играла [10]. Так было с Александром Блоком, стихи которого она любила и читала со сцены до последних дней своей жиз-

ни. И вновь известная уже параллель – актриса увлекается творчеством Блока, его личностью и задает себе вопросы: «Кто этот человек? Как он мыслит? Что он чувствует?..» Становится либо другом этого человека, либо другом его творчества, но в любом случае неизменно присутствует увлечение и потребность во впечатлении, как бы слепке с его души.

Одна из немногих ее встреч с А. Блоком подарила ей увлечение не только творчеством поэта, но и его личностью, – единение поэта и поэзии, его души и мысли. «Видя, что он в хорошем настроении, я решила этим воспользоваться и попросила его почитать что-нибудь. <...> Блок заложил руку за борт пиджака каким-то наполеоновским, как мне тогда показалось, жестом и откинул голову. Читал он в той манере, в которой в то время обычно читали стихи, чуть нараспев, четко выделяя рифмы и размер. Глядя на него, я не столько вслушивалась в слова, сколько старалась понять его душевное состояние. Мне казалось, что оно не во всем совпадает с тем, о чем говорят стихотворения, которые он читал. Это почему-то волновало меня, как будто передо мной вдруг приоткрылась завеса, скрывающая внутренний мир этого удивительного человека. В другой раз я встретила Блока на вечеринке у Мусина-Пушкина. Войдя, я сразу увидела Блока и хотела подойти к нему, но меня опередил какой-то бойкий господин. Я застыла на месте. Лицо Блока, только что ясное и светлое, вдруг стало неузнаваемым. Неподвижные, холодные глаза (про себя я подумала – “рыбы”), плотно сжатые губы. Я долго не могла забыть это ледяное лицо. Теперь, когда я читаю со сцены стихи Блока, я вспоминаю эти два его облика, столь непохожие – вдохновенного поэта Петербурга, озаренного отблесками зари, и того, другого, с бледным, холодным лицом» [2, с. 90–91]. Может быть, из-за тех, ранних, впечатлений Коонен была и, как мне кажется, есть непревзойденная исполнительница поэзии Александра Блока.

Завораживающая магия ее голоса и туманная, отстраненная душа петербургского поэта, сливаясь воедино, дарят (хвала и вечная память Томасу Алве Эдисону!) странные, необычные ощущения. Услышав лишь несколько строк в ее исполнении, понимаешь, что главное, о чем говорит актриса, находится между строк. Как когда-то юная Аличка, так называл ее Станиславский, вслушивалась в душевное состояние Блока, точно так же мы слышим ее душевное состояние. Наверное, она научилась этому у автора, и, читая его стихи, она вместе с ним как бы поднимается над поэзией, над границами того, что можно «взять в руки и потрогать».

Паузы ее не являются данью ритмическим правилам, канонам техники произнесения стиха, они и есть концентрация действия, мысли, на-

правляющей душу поэта над стихами и ни на градус не понижающей его уровень. Слово летит из ее уст, это не звуковая волна, это отчетливый образ, который, сливаясь с остальными образами, рождает картину объемную, зримую, ощутимую не только движением сюжетной линии, но более благодаря мелодической трактовке.

Окончания слов не исчезают, не «проглатываются», а, подобно «мультяшным» нотам, вылетают из динамика, видные и ясные, влетают в твои уши, при этом совершенно неважно, на каком уровне громкости подает их Коонен. Гласные ее круглятся, клокочут. В совершенном порядке подобраны звуки один к другому. Если убрать из речи актрисы душу и мелодику, а оставить лишь звуковые эквиваленты букв, то возникает прекрасная, опрятная, составленная с огромным вниманием и трепетом звуковая картинка, на ней не будет тусклых, затертых, небрежно вписанных звуков, каждый, даже самый, казалось бы, незаметный, имеет свою ценность, свое собственное «я».

Сколь изящно пользуется А. С. Пушкин рифмой и размером, столь же изящно читает его стихи Алиса Георгиевна. Но это уже не тоскующие, «аконкретные» образы Блока [См.: 11]. **Здесь есть оптимизм красоты**, страстная влюбленность настоящих сиюминутных образов, ирония, но ирония высокая, незапятнанная приземленной неудовлетворенностью и грубой насмешкой. «Минута, и стихи свободно потекут» (предвкушение; включая проигрыватель с пластинкой «Стихотворения А. С. Пушкина в исполнении А. Г. Коонен», стихотворение «Осень»). И они... льются весенними ручьями, опадают пожелтевшим хороводом листьев, переливаются, искрятся белоснежным покрывалом и шумят травами. Гениальные строки нашли гениальное воплощение. Музыка голоса и ритмов! «Ритм придает речи на сцене совершенно исключительную силу и выразительность» [6, с. 78].

В какие-то моменты совсем не важно, Пушкин ли это, актриса ли порою вдохновляется его ритмами, гиперболизирует силу его образов своими, не менее яркими и красочными. «Как легкий бег саней», легко и свободно, чисто, как зимнее утро, меняются времена года, порой наивные, молодые, безыскусные открытия... «Вечное в простом» автора соединяется с тягой к вечному актрисы.

Страсть ее Клеопатры в «Египетских ночах» – это открытый вызов красоты смерти, ибо красота достойна смерти, красота достойна страсти, равноценной красоте. Таировский «театр страсти» находит здесь свое полное воплощение. Сила, глубинная мощь голоса Актрисы совпадает

ют с «вызовом наслажденья» Клеопатры, дерзающей играть Судьбой и богами, с легкостью принимающей на себя ответственность за чужие, погубленные ею жизни.

Совсем иначе воспринимает жертву героиня «Гранатового браслета» А. Куприна Вера Николаевна. Клеопатра еще до вызова понимает, сколько брошено на чашу весов. Для Веры Николаевны смерть Желткова, о которой она случайно узнает из газеты, поначалу не более чем некролог. Ритмы ее сухие, механические, душа, отвыкшая от волнений, как бы онемела, давно уже спит. Действия однообразны, монотонны. Но вот она читает письмо Желткова, пронизанное глубокой, сильной, слившейся со всей его жизнью и существом любовью.

С первого слова письма ритм меняется. Актриса заставляет Веру Николаевну вслушаться в интонации, ранее ей неизвестные либо уже давно забытые. Безжизненный, одинаковый ритм вдруг расцветает музыкой, трагичной и простой по своему звучанию. Это музыка любви, тихой, очень нежной, затаенной страсти. Как молитва, как Соната № 2 для фортепиано Бетховена, которую Желтков в своем предсмертном письме просит прослушать. На пластинке одновременно звучат соната Бетховена и голос Коонен, актриса не прячется за музыку, не прикрывается ее мелодикой и ритмом, она звучит равноценно, сохраняя единство с композитором, но тем не менее самодостаточно.

Я уже упоминал о том, как радовало Станиславского московское произношение актрисы. Она владела им, и владела превосходно. Нет ни малейшего сомнения, какой из стилей русского литературного произношения она употребляет, конечно же, «высокий». Музыкальность объемов звучания выдержана со сверхточной пунктуальностью. Как Ломоносов, давший определение литературным стилям, не опускался ниже «высокого», так и актриса дала себе профессиональную установку на «высокий стиль сценического произношения».

Гласные ее просто очаровывают своей наивной выпуклостью. «ПрекрАсно», «слова», «любОвь», «плакала»... – наиболее отчетливо это заметно в словах с ударными «а» и «о». Они вдруг взлетают, клопочут, чуть возвышаются над остальными звуками слова. Как бы пропеваются, но настолько органично, что не мешают остальным звукам сосуществовать с ними. В безударных слогах эти же гласные приобретают ярко выраженный призвук «Ы»: «дЭ/ырагой» («дорогой»), «тЭ/ык вот» («так вот»).

Очень характерно для речи Алисы Георгиевны произношение гласных окончаний со звуком «С»: «казалос», «признаюс», «стыжус». Они твердые! Она не смягчает их, несмотря ни на что: ни на смягчаю-

шую гласную – ни перед «с», ни после («успокойса»), ни на мягкий знак («вернус») [12]. То же самое происходит со звонкими шипящими: «Уж роща» – «ж» не оглушается на конце слова «уж», как положено по правилам, а звучит звонко, и звонкость его усиливается еще звонким «р». Кажется, звуки борются за свое имя и честь жить в «высоком стиле»: «обуВ железом», «чуВства»...

Безударные окончания со звуком «и» тоже подчиняются железной воле актрисы, переднеязычный «и» перетекает в заднеязычный «ы». Из-за чего согласные перед окончанием становятся тверже: «русскЫй», «краткЫй», «лехкЫй». Все эти особенности придают ее речи своеобразное очарование (не путать с «умилением»), которое «остА/ьетсА» неизменным. Я специально посмотрел книгу по сценической речи 30-х годов, в которой хотелось увидеть орфоэпические правила, характерные для речи той поры. Она явилась – учебник Е. Саричевой «Техника сценической речи» [См.: 13]. Действительно на страницах 48–54 подробно изложены «Правила произношения», и среди этих правил я нашел такие, использование которых было явно присуще речи Алисы Георгиевны. Несомненно, правила эти более чем полезны. Встретилась мне и статья о речи актеров в спектаклях Камерного театра, в коей наиподробнее образом, «черным по белому» вся речь актрисы была разъята на нормы сценического произношения [См.: 14, с. 34–50]. Удивительная и, вероятно, для науки полезная статья, но живая речь актрисы звучит, по сравнению с нормами и правилами, куда как менее архаично.

Стиль речи Алисы Коонен – величина мощная, постоянная. Даже будучи абсолютно тугоухим, невозможно спутать этот голос с другими, пусть не менее сильными и прекрасными. Ее отношение к театру есть священнодействие, нежная, очень чуткая и внимательная любовь. Ее отношение к себе – (всегда!) прежде всего как к профессионалу, творцу.

Литература

1. Станиславский К. С. Из записных книжек: в 2 т. – М., 1986. – Т. 1.
2. Коонен А. Г. Страницы жизни. – М., 1975.
3. Был, правда, еще один режиссер, который хоть и в шутку, но обмолвился отом, что с удовольствием забрал бы Коонен с собой и создал экспериментальный театр, где играла бы только она. Был этот режиссер Гордоном Крэгом.
4. Марков П. А. Алиса Коонен // Марков П. А. О театре: в 4 т. – М., 1976. – Т. 3. – С. 74.
5. Хмельницкий Ю. О. Из записок актера таировского театра. – М., 2004. – С. 98.

6. Таиров А. Я. Записки режиссера. – М.: ГИТИС, 2000.
7. Сбоева С. Г. Актер в театре А. Я. Таирова // Русское актерское искусство XX века. – СПб., 1992. – Вып. 1.
8. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. – М., 1988. – Т. 1.
9. Таиров А. Я. О театре: Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. – М., 1970.
10. Но женою которого она стать не захотела.
11. Сам Блок признавался, что многих из своих ранних стихов не понимает: «Забыл, что тогда значили многие слова. А ведь казались сакраментальными. А теперь читаю эти стихи, как чужие, и не всегда понимаю, что, собственно, хотел сказать автор» (Ходасевич В. Ф. Некрополь. Воспоминания. – М., 1991. – С. 87).
12. Интересно, но «старомосковское произношение» влияет и на творчество московских поэтов. Тем временем, как петербурженка Анна Ахматова, учитывая орфоэпические нормы Петербурга, рифмует слова с одинаковым окончанием «СЬ» («боюсь – марусь»), московские поэты следуют за старомосковским вариантом нормы, и окончания у них зависят от произношения: «трус – борюсь, рвалось – волос» (М. Цветаева), «ожесточась – нас, удостоверюсь – через» (Б. Пастернак). Естественно, я соотношу время «жизни» «старомосковского произношения» и жизни поэтов.
13. Саричева Е. Техника сценической речи: учебник. – М.; Л., 1939.
14. Ильина Н. Е. Произношение в Московском Камерном театре // Русское сценическое произношение. – М., 1986.

А. И. Бураченко
Кемерово

ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА СОВЕТСКОЙ ПРОВИНЦИИ: ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

В данной статье мы попытаемся выяснить основные направления в изучении периферийной театральной критики (Об употреблении терминов относительно нестоличного театра советского периода см. [3]). Как отмечает В. Гульченко, «лишенное критической оценки, художественное произведение существует в искусстве без прописки. Оно есть и его нет. Оно создано, но не признано, а значит, и не создано до конца» [6, с. 93]. Феномен советской критики интересен также как проявление господствовавших идеологических установок в искусстве, что, по нашему мнению, увязывается со сложившейся в театральной сфере советского периода ситуацией присвоения критике во многом чуждой, как культурному феномену, функ-

ции: обеспечение легитимного государственного контроля над творческой деятельностью театров. Таким образом, актуальность предполагаемого исследования заключается в выявлении специфики театральной критики, существовавшей в условиях советской (с вытекающими отсюда последствиями) провинции, той специфики, которая позволяла периферийному театральному искусству быть художественным институтом. Тем более что результаты деятельности критиков провинции – отзывы, рецензии – наиболее репрезентативные исторические источники. (Следует отметить еще один аспект, важный с точки зрения исторического исследования театральной жизни. В. Турбин, анализируя книгу А. Свободина «Театральная площадь», где собраны были рецензии разных лет, иронично заметил, что «рецензия по природе своей трактует художественное явление, научное выступление как эпизод, да и сама-то она эпизод. Рецензия – приглашение почитать, посмотреть; зов, даже, может быть, выкрик – радости, гнева или досады. Рецензия в культурном обиходе народа – то же, что междометие в речи отдельного человека; нельзя, наверное, говорить, не пользуясь междометиями, но нельзя изъясняться и одними лишь междометиями» [41, с. 235]. В ответ выступил А. Свободин – в защиту театральной рецензии как жанра. Для него рецензия на спектакль – это единственное, что остается от спектакля, который «попросту исчезнет из “культурного обихода народа”» [35, с. 120]. Вообще данный жанр критического отзыва – «единственный документ, свидетельствующий то, что происходило на сцене и в какой-то степени в зале» [Там же], удельный вес театральных рецензий в историческом исследовании необычайно велик. Таким образом, рецензия важна не только как способ оперативного отслеживания культурной жизни, она еще и дает возможность потомкам восстановить театральный процесс определенного исторического отрезка. С этих позиций наше исследование является и своеобразным источниковедческим анализом). Известно, что имманентно театральное искусство не фиксируемо, протекает «здесь и сейчас», поэтому единственный научный способ написания истории того или иного регионального театра состоит в изучении функционирования театральной критики как своеобразного летописца театра, а также выразителя приоритетных для того или иного времени идей (идеологем). Соответственно, в изучении театральной критики нам необходимо остановиться на следующих вопросах: 1) изучить специфику источниковедческой базы предполагаемого исследования, 2) выяснить основные проблемы в театрально-критической сфере провинции, в той среде, в которой сформировался критический корпус, 3) рассмотреть механизм функционирования театральной сферы, 4) определить место критики в структуре театральной жизни.

Составителями сборника «Театр... время перемен» в предисловии к разделу статей театральных критиков высказано интересное соображение: «всегда состояние критики, как в зеркале, отражает состояние театра» [40, с. 124]. Действительно, критика является своеобразным барометром

происходящих в театральной сфере процессов, хотя изучение прошлого театральной критики региона актуально не только как выяснение специфики театральной деятельности в советской провинции. Во многом современная театральная ситуация, для которой характерны многообразие форм организации, творческая автономия от власти и пр., крепко связана со спецификой функционирования театра в советский период. Изменения, произошедшие в системе политического и социального устройства нашей страны, являются не одномоментными фактами демократизации всех сфер жизни: с одной стороны, сам процесс обретения современного культурного сознания был постепенным, с другой – многие моменты, приметы советской эпохи являются важными и для современного театрального искусства. Поэтому следует рассматривать советское театральное прошлое с позиций историзма и в то же время как факт, влияющий на современное состояние театральной жизни.

Далее, при исследовании своеобразия критической деятельности следует учитывать позитивный подход, который, по словам доктора культурологии В. Конева, формируется в современной науке о советской культуре и заключается «в конкретно-историческом подходе к истории советской художественной культуры, которая отвечала на вызов своего времени и поэтому не обязана соответствовать претензиям ее позднейших оценщиков и интерпретаторов» [15, с. 14]. Впрочем, этот подход не исключает объективной оценки реального драматизма и конфликтности, присущих процессам, протекавшим в культуре рассматриваемого периода.

Есть смысл рассмотреть основные проблемы периферийной театральной критики, зафиксированные театральными деятелями в конце 80-х годов, т. е. в конце советской эпохи. Добротной представленная «зрелая» ситуация поможет нам ретроспективно понять предпосылки ее возникновения в провинциальной критической сфере, установить ее истоки. Наиболее основательный анализ дан Л. Лебединой и А. Свободным на страницах «Театральной жизни». (Анализ состояния периферийной критики проводился также журналами «Театр» и «Современная драматургия», выбранное нами издание – «Театральная жизнь» – в то время являлось специализированным журналом, рассматривающим вопросы преимущественно театров РСФСР.) К тому же А. Свободин на протяжении многих лет руководил лабораториями, семинарами по театральной критике, он проводил их и в столице, и на местах, был выездным критиком. Авторами рассматриваемой статьи было выделено семь характерных проблем местной театральной критики [См.: 18, с. 8–9]:

1. Отсутствие критических кадров – по ряду причин в то время специалисты с театроведческим образованием на периферии были большой редкостью, поэтому критиками становились преподаватели гуманитарных дисциплин вузов, учителя, журналисты общего профиля, для которых критика являлась «хобби», увлечением.

2. Существовавшая практика «согласований», когда пауза между спектаклем и отзывом на него возникала в результате либо путешествия рецензии по идеологическим «шлюзам», сопряженного с бюрократическими издержками, либо как следствие перестраховки газеты, либо как элементарное пренебрежение театром; бывали случаи, когда мнение о деятельности театра формировалось за счет привлечения «компетентного» специалиста или «простого» зрителя (рабочего).

3. Местными критиками не учитывалась специфика театральной ситуации 80-х годов, когда многообразие форм культурного потребления привело к появлению множества адресатов: помимо реального зрителя и театра – потенциальные зрители.

4. Критик не участвовал в создании адекватного образа театра в прессе, формируемого не только за счет изучения политики главного режиссера, но и понимания проблем зрителя, который начал «исчезать» из театров; критиками не отслеживались культурные потоки города, не говорилось «зрителю о зрителе» начистоту, критик, таким образом, отходил от важной миссии театростроительства.

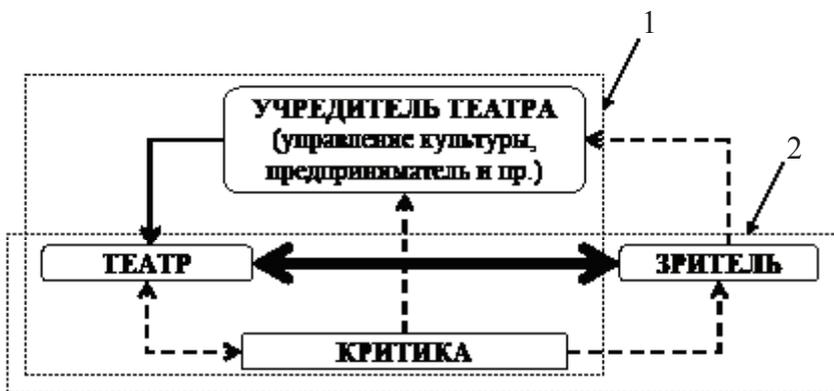
5. Деятельность критика сталкивалась с некомпетентностью руководства культурой и театром, руководства, которое воспринимало театр как инструмент агитации, которое переносило принципы управления промышленными предприятиями и сельским хозяйством на сферу искусства.

6. Конкуренция местного и столичного критиков, причем не в пользу первого, которая приводила к утрате значимости мнения критика областного уровня; как правило, разъездные критики новой формации (80-х годов) воспринимали свою деятельность как миссионерскую, поэтому их анализ проводился без учета контекста работы конкретного театра в конкретном городе, что выливалось в безапелляционность суждений о творчестве театра.

7. Отсутствие продуктивной связи критика с театром: в идеале между ними отношения должны быть особыми – не противостояние, не демонстрация любви и согласия, а здоровая конфликтность, позволяющая обеим сторонам честно выполнять свои задачи.

Предварим разговор о периферийной театральной критике рассмотрением современных взглядов на природу театральной критики и ее место в культурной коммуникации. Для В. С. Жидкова, исследователя театральной политики советского периода и разработчика стратегии развития театра современности, театральная критика является экспертной деятельностью, т. к. посредством рецензии можно не только «на подлинно профессиональном уровне проанализировать спектакль, но и проследить связь с породившей его социально-культурной средой и процессами ее эстетического освоения в произведениях различных видов искусства» [12, с. 257]. Это связано с тем, что рецензия всегда пишется для сегодняшних читателей-зрителей, она, акцентируя рекламно-информационный аспект критической деятельности, должна «помочь зрителям воспринять произведение сценического искусства во всей его многосложности, а для тех, кто спектакль еще не видел, – предварить встречу с ним, подготовить к восприятию» [Там же]. Также автор считает, что в критике необходим «непредвзятый анализ произведения сценического искусства с применением достаточно объективных критериев профессиональной оценки» [12, с. 258], при этом рецензент, «анализируя произведения сценического искусства, должен оценивать их в эстетической системе авторов и в контексте поставленных ими перед собой задач с позиций приближения к идеалу» [12, с. 259]. Конечно, такой взгляд предполагает идеальное состояние театральной критики: данная точка зрения, во-первых, характерна для рассмотрения функционирования столичного театра в большей степени, чем регионального, во-вторых, она возникла как результат двадцатилетнего анализа сущности критики, начавшегося после обнародования постановления «О литературно-художественной критике». (Это постановление является «условным» катализатором, своеобразным стартом исследований проблем театральной критики, потому как можно с уверенностью сказать, что в 70-е годы директивы, касающиеся области искусства, не имели прямого влияния на содержательную сторону деятельности учреждений искусства и науки, скорее представляли официальное направление политики государства в сфере культуры; на официальные решения было принято ссылаться. Как нам кажется, причиной пристального (именно научного, а не «парадного»), связанного с определенной датой, документом, съездом) внимания к критике являются процессы смены социальных, политических и пр. доминант, что привело к геополитическим изменениям и идеологическим преобразованиям внутри страны). Не всегда именно критика становится активизатором зрительской посещаемости, не всегда театр ориентируется на непредвзятый критический анализ. Важно, однако, что в позиции рассматриваемого автора существует определенность относительно статуса критика в некоем культурном пространстве.

В общем виде наше представление о месте критики в сфере театра можно формализовать следующим образом:



В данной схеме «реальные» отношения («учредитель→театр», «театр↔зритель»), основанные на непосредственном контакте (финансовом, художественном), отмечены непрерывной линией, иные отношения, «ситуативные», — дискретной. (Под «ситуативными» мы понимаем такие отношения, которые не являются обязательными, не есть следствие формальных связей, договоренностей, которые возникают спонтанно, от случая к случаю: театр и критика на практике независимы друг от друга (негативный критический отклик не прекратит существование театра, успех/неуспех театра не повлечет за собой изменений в деятельности критика); «критик» в идеале не является референтным лицом для всех зрителей, т. к. действие критического отзыва ограничено (к примеру, рецензия актуальна для зрителей-читателей печатного издания, где работает критик); мнение критика может стать одним из показателей успешности деятельности театра для «учредителя театра», но может и не стать). Здесь представлены два канала связей, характерные для современной театральной сферы: 1) «учредитель–театр–критика», где критика исполняет роль косвенного эксперта оценок (для «учредителей театра») и отношения критики и театра можно определить как деловое взаимовлияние; 2) «театр–критика–зритель», в котором критика помимо того, что занимает опосредующее положение между зрителями и театром, не является «препятствием» и для прямых отношений театра и зрителя. Такие отношения возникли недавно, в советское время существовала иная соподчиненность данных элементов. Ниже мы рассмотрим основные факторы формирования особых отношений в театральной сфере, сейчас же важно отметить еще один из важных аспектов изучения театральной критики периферии.

Применяя к функционированию периферийной печати системный подход, необходимо учитывать следующую закономерность. Один из

исследователей журналистики – Е. Корнилов предлагает рассматривать местную прессу как систему, являющуюся в то же время элементом другой системы – всей советской журналистики, поэтому «исследование специфики формирования местной периодики может проходить только в рамках рассмотрения общего процесса» [16, с. 32]. Но в то же время у местных систем печати имеется некоторая самостоятельность, так как «они функционируют в читательской массе, проживающей на определенной территории и тесно связанной между собой экономическими и культурными взаимоотношениями, традициями данного края» [16, с. 33]. Следовательно, развитие нестоличной печати обусловлено становлением вертикали – отношений журналистики «центр–периферия» и горизонтали – совокупности условий, детерминирующих те или иные качества местной печати.

Вопросы развития советской журналистики изучены достаточно полно, даже не стоит приводить библиографию по данной теме, проблема же специфики местной печати, а тем более *ситуация с театральной критикой в газетах*, является малоисследованной областью. Поэтому первой нашей задачей при источниковедческом анализе должно стать рассмотрение эволюции местной печати. Весь советский период (1920–1980-е гг.) в функциональном плане можно условно разделить на два этапа: первый – 20–30-е гг., когда были заложены основы функционирования периодики, и второй – 40–80 гг., когда лишь вносились коррективы в деятельность печатных органов, но эти изменения базировались на основаниях, заложенных в предыдущие годы, и поэтому коренного слома в журналистской деятельности не наблюдалось.

Вообще советская театральная критика изучена недостаточно глубоко (пожалуй, здесь можно назвать лишь исследования В. Н. Дмитриевского, тем более что данный автор защитил по данной проблематике докторскую диссертацию [10]), а тем более – периферийная, определенного региона. (Исключением является статья, где были выяснены условия создания секции критики при Кемеровском отделении ВТО в 80-е годы [см. 2]. Также интересна работа о роли критика в театрально-мифологической картине провинции, выполненная Н. Дидковской [8].) Все источники по специфике периферийной критики можно условно разделить на три группы. (В нашу задачу не входит анализ источников, мы пытаемся лишь очертить контур предполагаемого исследования, поэтому мы не детализируем каждый источник, пытаемся лишь представить принцип источниковедческого анализа по интересующей проблематике.) Первая группа включает в себя партийные документы по проблемам театральной критики и печати: резолюции, постановления съездов партии, а также мысли управленцев в сфере культуры. Вторая группа состоит из

научных статей, монографий, авторы которых добросовестно пытались найти обоснование принятых властью или созданных деятелями культуры документов. Одна из особенностей этой группы заключается в том, что входящие в нее источники являются по своему характеру адаптационными: однако многие исследователи подходили к различным аспектам театральной критики со строгой научностью, а апелляция к официально принятым директивам была только формой прикрытия для иного, чем было заявлено, более актуального научного содержания. Ценность данных источников неоспорима, но их осмысление требует выяснения специфики идеологической составляющей, то есть соответствия высказываемых положений современному пониманию отношений в театральной культуре. Третью группу представляют источники, возникшие на рубеже 80–90-х годов и позже, в которых авторы пытались определить по отношению к функционированию печати (в том числе и театральной) в советскую эпоху. Соотношение источников первой и третьей группы позволяет обнаружить зазор между официальным курсом, своеобразным советским культурным проектом, и практикой критической деятельности. Выяснение этого зазора, порождающего специфическую атмосферу советского искусства, должно добавить объем предполагаемому исследованию.

Если говорить об исследовании периферийной критики, то важно отметить следующее: необходимо изучить специфическую среду, в которой существовал институт критики в провинции, вернее, показать процесс формирования данной среды. Можно сказать, что за исключением крупнейших театральных центров, возникших до революции (Казань, Харьков и пр.), во многих городах выявить театральную структуру в современном понимании не представляется возможным: театральное искусство повсеместно было представлено лишь любительским движением, профессиональные коллективы были сформированы в советский период. (Мы не останавливаемся на таком распространенном в дореволюционной провинции явлении, как гастроль, во время которых осуществлялся взаимообмен между столицами и провинцией, что позволяло обеим сторонам быть в курсе всех новаций в области театрального искусства.) В период установления советской власти, когда еще не было ясно, как будет развиваться Россия после революции 1917 года, один из авторов «Вестника театра» [1920, № 49] под псевдонимом Лев-чи в статье «Провинциальная печать и театр» заметил: «У нас уже писалось об оздоровлении театральной критики. В конце концов, кажется, приходится не столько «оздоровлять», а создавать — на совершенно пустом месте!» [Цит. по: 37, с. 116]. Поэтому следующим

этапом исследования нестоличной театральной критики (вслед за формулировкой методологических оснований и изучением источниковедческой базы) будет выяснение условий ее возникновения. Это потребует определения цели, которую реализовывали новые руководители культуры после прихода к власти, экспликации функций, которые были возложены ими на критику. Для этого необходимо обращение к партийным документам осевого периода для советской культуры – 20–30-е годов XX века.

Одним из важных государственных мероприятий в области становления советской театральной критики стало партийное совещание по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б), проходившее в мае 1927 года. (См. также сообщение в «Известиях ЦК КПСС» в феврале 1927 года, предваряющее основные положения данного совещания [39, с. 13]). Рассмотрев состояние дел в театральной сфере, совещание наметило план развития советского театра. Принятые тогда решения стали ключевыми для развития всего театрального пространства СССР. К этому времени были созданы основные предпосылки для закрепления позиций советского государства в политике, экономике и социальной сфере, начала складываться централизованная система управления. В театральной области произошла поголовная советизация театров и театральных изданий. Как отмечает В. Жидков, рассматриваемое совещание стало своеобразным рубежом, после которого в театральной политике сформировалось новое направление – «по пути создания театральной организации, построенной по модели государственного предприятия, и формирования жесткой централизованной системы управления такими коллективами» [13, с. 632]. На этом совещании затрагивались и вопросы театральной критики.

В резолюции совещания по критике искусство признавалось вспомогательным средством для роста культурного уровня широких рабочих и крестьянских масс, поэтому задачей теакритики являлось «разъяснение рабоче-крестьянскому зрителю политической и идеологической, а также художественной ценности того или иного произведения искусства или того или иного течения в области искусства» [32, с. 503]. В поставленной задаче видна направленность театральной критики – на зрителя; соответственно, критика должна была «отслеживать» произведения и выносить решение о продвижении произведений, «отражающих черты переживаемой нами эпохи социалистического строительства и проникнутых духом классовой борьбы пролетариата» [32, с. 503]. Также критикам предписывалось отделять зерна от плевел, прояснять творческое лицо каждого коллектива, его классовую принадлежность: если театр является революционным – ему благожелательную критику, если произведения «попутчиков» соот-

ветствуют запросам пролетарского зрителя – к ним тактичное отношение, бережное отношение к «не утратившим социальную и культурную ценности образцам русской и мировой классической драматургии» [32, с. 504], борьба с буржуазными направлениями в репертуаре – мещанскими, салонными и бульварными пьесами, «вытеснение наиболее вредных пережитков искусства помещичье-феодалного периода и буржуазного упадочничества» [32, с. 504]. Проговаривались и вопросы функционирования столичных изданий, имеющих критический отдел: о кадрах, о равнении на партийные издания в деле постановки работы критиков, об изменении языка статей и рецензий, о публикации руководящих статей по вопросам искусства и др. [См.: 32]. **Обсуждалась на этом совещании принципиально** важная для нашего исследования проблема – состав критического корпуса. В те времена наряду с профессиональными критиками (которым, как отмечал Е. Корнилов, «в качестве основной ставилась задача комплексной, идейно-эстетической оценки произведений») активно работали теарабкоры (которые «оценивали произведения как события общественного характера» [17, с. 70]). Участники совещания воздержались от намерения отдать ответственность за критику только представителям народа, считая, что необходимо повышать уровень теарабкоровских отзывов. Тем не менее нужно отметить, что уже в 20-е годы существовало два типа критики, позже принципы существования новых представителей критики – теарабкоров – станут приоритетными.

Надлежит прояснить происхождение новой, из пролетариата, генерации театральных критиков. Как вспоминает непосредственный участник театрально-критического процесса первого десятилетия советской власти Ю. Дмитриев, ставший впоследствии театроведом, когда после революции возник вопрос о новых кадрах театральных критиков, то управленцы «левого» толка (представители Пролеткульта и РАППа) решили обратиться к рабочему классу, «долженствующему в советских условиях быть основным потребителем искусства. И именно среди рабочих следовало находить подлинных ценителей театра, дающих спектаклям, прежде всего их идейной сути, непредвзятые оценки», так как, по расхожей тогда теории, рабочий не заражен «буржуазно-мещанскими предрассудками» [9, с. 108]. Причем главная цель теарабкоровского движения, по мнению А. Орлинского, главного редактора журнала «Советский театр», не состояла в том, чтобы «выдвигать профессиональных критиков, рабкоры должны освещать театральную жизнь так же, как они освещают жизнь заводов и фабрик» [9, с. 108].

Вернемся к совещанию 1927 года. Конкретно вопрос о провинциальной критике в рассматриваемой резолюции не ставился, но в пре-

ниях многие выступающие выражали недовольство театральной критикой периферии, однако, по сути, присутствующими на совещании не было внесено ни одного дельного предложения относительно исправления ситуации. Это позволило С. Гусеву, автору резолюции, предложить проект, по которому, во-первых, необходимо «в 4–5 центральных газетах поставить образцовую критику, а по ней будет равняться и провинциальная критика. Командировать из центра людей для того, чтобы вести в провинции эти отделы, мы не можем. <...> Второе – нужно критиковать провинциальную критику» [7, с. 409]. Таким образом, в силу исторически сложившихся причин периферийная критика изначально имела ряд отличий от столичной. Если в столице в период становления советской критики важно было посредством ее, критики, найти адекватную форму партийного и государственного воздействия на деятельность театров, то в провинции необходимо было организовать институт театральной критики. Следовательно, проект создания театральной критики на периферии, одобренный на совещании, «задавал» зависимость критики от деятельности столичных изданий двояко: центральная пресса выступала как образец для подражания и как цензор, ибо столичной прессе указывалось осуществлять контроль над периферийной критикой. Становится понятно, что те проблемы местной театральной критики 80-х годов, которые мы представили выше, были следствием политики первого десятилетия советской власти.

Далее необходимо рассмотреть шаги новой власти по созданию провинциальной печати вообще, тем более что мы попутно выясним и среду, сформированную партийной политикой, в которой театральная критика должна была найти себе пристанище. Вопросы печати волновали советскую власть с самого начала – одним из первых был принят Декрет о печати. Программа деятельности периодической печати при новой власти была провозглашена уже на VIII съезде РКП(б), состоявшемся в марте 1919 года. В резолюции съезда по этому вопросу были обозначены основные моменты взаимоотношений власти и советской печати. «В целях улучшения нашей партийной и советской печати необходимо:

а) редакторами и партийных и советских газет назначать наиболее ответственных, наиболее опытных партийных работников, которые обязаны фактически вести работу в газете;

б) партийные комитеты должны давать редакциям общие политические директивы и указания и следить за выполнением директив, не вмешиваясь, однако, в мелочи повседневной работы редакции» [23, с. 65].

Если говорить о провинциальной печати, то в данной резолюции ей предписывалось иметь в виду «исключительно массового читателя.

Поэтому она, во-первых, должна вестись живо и популярно, во-вторых, должна отражать на своих страницах жизнь рабочих, крестьян и красноармейцев» [23, с. 66]. Подробнее структура периодической печати вообще и провинциальной в частности будет сформирована позднее, когда начнется упорчение советской государственности.

Уже в 1921 году началась корректировка деятельности местных газет. В апреле был издан циркуляр, в котором проговаривалась содержательная сторона деятельности провинциальной прессы. Среди недостатков было названо следующее: «газеты наполнены общими рассуждениями и мало принимают участия в практическом строительстве местной жизни» [25, с. 67]; издания «мало популярны: помимо преобладания отвлеченного содержания над конкретным, они дают материал в форме длинных статей с запутанными и непонятными фразами» [25, с. 68], «не являются трибуной читателей, не имеют связи с рабоче-крестьянской массой, с организациями и даже с местными учреждениями» [Там же]. Поэтому данный циркуляр определял основные содержательные разделы газетных изданий, указывал направления работы по приближению прессы к читателю. В частности, газета, «имея в виду малограмотного читателя и неграмотного слушателя... должна быть понятной по изложению материала» [25, с. 69]. Даже предписывались особенности стиля газетного материала: «Статьи и заметки, а также и самые фразы прежде всего должны быть кратки, построены по ясному, четкому плану. Основная мысль и суть каждой статьи и заметки должны быть выражены отчетливо, малоизвестные события и незнакомые географические имена и названия должны быть объяснены и растолкованы. Редакция должна быть уверена, что каждая печатная строчка, каждое слово в газете не останутся непонятными и не вызовут недоумения в самой далекой и глухой деревушке» [25, с. 69–70]. Таким образом, этим циркуляром были обозначены основные моменты деятельности редакций местных газет.

В ноябре 1921 года появилось письмо ЦК РКП(б), которое указывало, что уже местными парткомами должны быть решены вопросы материального снабжения газет, введены в состав партийных и советских редакций партийно-выдержанные, политически подготовленные работники, оговорена ответственность за деятельность газет – в данном случае исполнение решений данного письма, а также вся последующая деятельность парткома в вопросах печати были поставлены под контроль специально созданного подразделения при Агитотделе ЦК [См.: 27].

Усиление местной периодической печати считалось важным участком идеологической работы, поэтому в том же году была выпущена еще одна резолюция по проблемам провинциальной печати. Опять указыва-

лось на принятие мер по привлечению журналистов-коммунистов в печатные издания, проговаривались ориентация на рабоче-крестьянского читателя, пути выработки собственного образца печати. Самое существенное, что этот документ закреплял положение о том, что функционирование печатного издания становится возможным, если орган печати превращен «в прямой аппарат партии» [28, с. 76].

Еще одна особенность складывающейся системы советской печати была инициирована первыми руководителями Советского государства. На одном из съездов партии было предложено дифференцировать работу газет. «Для каждого основного слоя читателя необходимо создать особый тип газеты. Имея целую систему газет, партия должна более или менее точно распределить между ними сферу деятельности, чтобы каждая газета ориентировалась по преимуществу на определенный слой массы читателей» [31, с. 92].

Это стало одним из специфических моментов в создании местной газеты. К примеру, изначально Кузбасс (один из созданных в советские годы территориальных комплексов) мыслился как промышленный регион, поэтому приоритетным становились вопросы развития индустрии, вопросы же культуры имели прикладное значение: специализированных журналов по вопросам культуры, а тем более по театральным проблемам, никогда не было (исключение составляет журнал «Огни Кузбасса», который являлся литературно-художественным альманахом, теоретические вопросы культуры там не рассматривались, редким было и освещение театральной деятельности), материалы на культурные темы обычно помещались на последней странице газеты. Сложности для современного исследователя театральной жизни возникли потому, что освещение деятельности театра никогда не было актуальным, руководство региона занималось созданием металлургической базы, развитием угольной промышленности, а искусство и культура освещались в газетах, как и финансировались, по остаточному принципу.

Подводя итог нашему локальному анализу возникновения периферийной печати, можно отметить, что к середине 1920-х годов модель провинциальной газеты была сформирована. Руководить ею должен местный партийный комитет, возглавлять газету могли лишь люди проверенные, коммунисты, в ней должны отражаться события местной жизни; ориентировка газет – на пролетарского (читай – малообразованного, малограмотного) читателя.

Если говорить о первых опытах унификации культуры в масштабах всей страны, то одним из важнейших документов, регулирующих

деятельность искусства, является резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области литературы». В этом документе партия определила основные задачи литературы – «необходимость создания художественной литературы, рассчитанной на действительно массового читателя, рабочего и крестьянского; нужно смелее и решительнее порвать с предрассудками барства в литературе и, используя все технические достижения старого мастерства, выработать соответствующую форму, понятную **миллионам**» [24, с. 155]. Здесь были поставлены вопросы о пролетарских, крестьянских писателях и «попутчиках», а также о политике партии по отношению к ним, об особенностях художественной формы и содержания и др. Рассматривались и задачи критики. «Ни на минуту не сдавая позиций коммунизма, не отступая ни на йоту от пролетарской идеологии, вскрывая объективный классовый смысл различных литературных произведений, коммунистическая критика должна беспощадно бороться против контрреволюционных проявлений в литературе, раскрывать сменовеховский либерализм и т. д. и в то же время обнаруживать величайший такт, осторожность, терпимость по отношению ко всем тем литературным прослойкам, которые могут пойти с пролетариатом и пойдут с ним» [24, с. 153–154]. В этом документе еще возможны такие высказывания, как-то: «Коммунистическая критика должна изгнать из своего обихода тон литературной команды. Только тогда она, эта критика, будет иметь глубокое воспитательное значение, когда она будет опираться на свое **идейное** превосходство. Марксистская критика должна решительно изгонять из своей среды всякое претенциозное, полуграмотное и самодовольное комчанство. Марксистская критика должна поставить перед собой лозунг – учиться и должна давать отпор всякой макулатуре и отсебятине в своей собственной среде» [24, с. 154]. Но впоследствии знаки времени (1925 год – период нэпа, когда свобода рыночных отношений породила и относительную свободу в печати) были стерты, и основные положения данной резолюции приняли другой вид, более односторонний и директивный.

Вообще главной чертой новой власти было то, что работа в сфере культуры предполагалась в тесной связке с проведением партийной политики: «В период культурной революции проблема **связи массовой политической и культурной работы** должна ставиться так, чтобы во всей агитации, пропаганде и культурном строительстве, при всем разнообразии форм и аппаратов, ведущих работу, было обеспечено максимальное единство задач, направления и плана действий» [14, с. 176]. Значит, всей культурной работе придавался статус политической рабо-

ты, что повлияло на формирование определенного отношения к художественному творчеству и закрепление этого отношения в дальнейшей разработке стратегии в области развития культурной сферы всей страны. При этом относительно литературы и искусства основные задачи, решаемые в то время партией, могли быть выполнены только лишь «при условии **усиления влияния партии** в организациях писателей и художников и при условии усиления марксистской коммунистической **критики**» [14, с. 182]. Причем основным направлением признавалась «борьба за четкую марксистскую коммунистическую критику, достаточно авторитетную и квалифицированную», которая в свою очередь позволит дать бой «сползанию с классовых пролетарских позиций, эклектизму и благодушному отношению к чуждой идеологии, беспринципности в оценке художественных произведений, комчванству, кружковщине и вульгаризации, нередко выдающей себя за марксизм» [14, с. 182]. Как мы видим, именно во второй половине 20-х годов властью закрепляются основные функции театральной критики.

Разрабатывается и профессиональная этика критика, суть которой можно понять, обратившись к творчеству одного из тогдашних руководителей культуры, первого руководителя Наркомпроса, выдающегося деятеля советского времени А. В. Луначарского. Имеются две статьи, где он писал об особенностях марксистской критики, а также об основных задачах театральной критики. Его выступления значимы потому, что, с одной стороны, статус «большого начальника» давал возможность реализации изложенных положений, с другой – его мысли не могли возникнуть на пустом месте, они – суть витавших в то время идей о сущности художественной практики. Правда, необходимо сделать скидку на известный либерализм А. Луначарского (в его деятельности не проявлялась характерная для 20-х годов «левизна», радикализм), но тем не менее его мнение являлось весомым не только для современников, но подспудно стало определяющим и для последующих проводников партийной культурной политики. К сказанному стоит добавить и то, что Луначарский был активным практиком литературного и театрального дел, являясь драматургом и критиком.

Касаясь вопросов театральной критики, ее положения в художественной культуре, А. Луначарский заявил в 1925 году, что «критика должна стремиться главным образом оказать помощь публике, а не театрам» [19, с. 477]. Это, по мнению автора, связано с тем, что театральная критика мало содействует улучшению театрального дела, театральная критикой занимаются в основном люди, не имеющие необходимой

квалификации, являясь в большинстве «борзописцами, просто людьми с более бойким пером, которые занялись театром, может быть, потому, что это считается самым простым и безответственным делом на культурной ниве» [Там же]. Критика же может только косвенно влиять на деятельность театров, для прямого же влияния существуют «более компетентные, государственные, советские и партийные аппараты» [19, с. 478]. Между тем А. Луначарский выделял следующие задачи театральной критики: 1) «рассмотреть каждый спектакль в общей связи с нынешним культурным строительством»; 2) «указать все те положительные уроки, которая новая публика может из него вывести»; 3) «указывая недостатки в выборе пьесы, постановке или деталях исполнения, так же точно подчеркнуть преподаваемый ими урок, сделать из них социальное употребление» [19, с. 478]. Важно, как подчеркивает первый нарком просвещения, «всемерно избегать всякой ругани и остроловия», потому как «надо приучать публику уважать художественную работу и относиться к ней серьезно» [19, с. 478]. Как мы уже сказали, здесь заявлен идеал марксистской (пролетаризированной) критики в области театра. Последователи Луначарского по руководству культурой в СССР взяли на вооружение заявленные основные задачи, но, заострив их, отбросив несоответствующие взглядам нового руководства положения, сделали своеобразным кодексом для чисток в художественной сфере. Принцип соответствия задачам культурного строительства вылился в то, что все произведения искусства в 30–80-е годы рассматривались согласно критерию соответствия/несоответствия ближайшим задачам разрешения политической или экономической ситуации; разделение ткани спектакля на белое/черное стало в большой степени разделением на наше/не наше, в котором «не наше» означало буржуазное, фашистское, капиталистическое и пр., т. е. идеологически не соответствующее официальному курсу. И все это стало возможным благодаря указанному Луначарским способу вмешательства в деятельность театров правящей партии – только не прямого, а косвенного, посредством фигуры критика, который начинал исполнять поистине прокурорские функции.

В другой статье 1928 года, более технологического плана, содержащей размышления о соотношении содержательной и формальной сторон анализа произведений литературы, А. В. Луначарский предложил свое понимание марксистской критики. Критика марксистская «призвана теперь рядом с литературой быть интенсивным, энергичным участником процесса становления нового человека и нового быта» [20, с. 8]. Основным инструментом исследования литературы (что можно распространить

и на все искусство) признавался социологический анализ. Суть этого анализа базируется на положении, выработанном Плехановым и адаптированном Луначарским к ситуации того времени: «Литературное произведение всегда отражает сознательно или бессознательно психологию того класса, выразителем которого является данный писатель, или, что бывает часто, некоторую смесь, в которой сказываются воздействия на писателя различных классов, что и должно быть подвергнуто внимательному анализу» [20, с. 9], то есть критик за объект анализа берет «содержание произведения, ту социальную сущность, которая в нем отлилась» [Там же]. Критик, по существу, должен выступать своеобразным арбитром, выясняющим социальную значимость произведения, объясняя значение того или иного произведения для читателя, выявляя актуальность писательской общественной позиции, его мастерства и др. Но, что важно для нашего исследования, здесь уже говорится о возможности цензуры, которая допустима в том случае, если произведения литературы «могут быть чрезвычайно <...> опасными проявлениями контрреволюционной пропаганды» [20, с. 13]. Для Луначарского важно было, чтобы именно объективный анализ становился основой для признания достоинств и недостатков произведения, а не компетентность критика в вопросе политической преступности, автор тезисов настаивает именно на социальном анализе, а не на доносительстве, которое расцветало в критической среде того периода. Но жизнь распорядилась иначе.

Если 20-е годы можно определить как период организационных мероприятий, поисков в области театральной критики, своеобразной подготовки почвы, то следующее десятилетие решало вопросы реализации проекта коммунистической критики в «живом» культурном процессе. Процесс упрочения партийной критики в реалиях театральной жизни 30-х годов рассмотрен Н. Песочинским. В своей статье «Великий перелом» в театральной критике (1930)», автор определяет 1930 год как «год активной работы по созданию симбиоза идеологического нормирования культуры и теории драмы» в театроведении [30, с. 102], когда руководство театральной сферы концентрирует свое внимание на укреплении истинно советского типа критики: проводятся чистки рядов не только театра, но и критики. Внимание власти начинает сосредотачиваться на идеологической стороне деятельности театров и критиков, и, как следствие, главным объектом анализа в театральном искусстве становится драма: «в отличие от 20-х годов, когда критика исследовала, прежде всего, режиссуру и творческие методы сценического искусства, теперь основное внимание переносится на тематику драматургии»

[30, с. 101]. (Как нам кажется, мысли автора соответствуют положению дел исследуемой эпохи, но в его рассуждениях проявляется столь агрессивное отношение к обстановке, сложившейся в театроведении того времени, что порой лишает представленные факты необходимой убедительности. Позиция Н. Песочинского, как нам кажется, объясняется временем, когда была написана статья – 1992 год, – тогда внезапно открывшаяся возможность говорить обо всем приводила порой к неадекватности исторических оценок.) Также, отмечает Н. Песочинский, общая тенденция приводила к снижению художественного уровня спектаклей, в которых «выражение идей теперь должно было стать еще более прямолинейным и, следовательно, более легко контролируемым» [30, с. 106]. И это объяснимо.

Считается, что понимание особенностей искусства, тем более такого сложного, как театр, требует определенного уровня культуры, особого мироощущения, которое в условиях стремления к массовости и доступности искусства не актуализируется: затрагиваются лишь те слои искусства, которые позволяют ему стать надежным инструментом по формированию единой установки сознания зрительских масс. Как отмечает В. С. Жидков, искусство – это «не только художественное отражение, но и оценка действительности, и если только одна партия обладает «единственно верной теорией», дающей правильные ориентиры (критерии) для такой оценки, следовательно, только художник, стоящий на платформе этой партии, творит истинное искусство, которое тем самым помогает внедрять в сознание людей «единственно верные» партийные установки» [13, с. 186]. Таким образом, искусство, которое требовалось идеологией 20–30-х годов, предполагало «упрощение, примитивизацию художественного языка, воплощение в художественном произведении не сложных индивидуальных смыслов, но оперирование готовыми, доступными массовому сознанию примитивными мифологическими и идеологическими конструкциями» [13, с. 193]. В театральном искусстве литература (пьесы, романы и т. д.) считается лишь предлогом для постановки – режиссер на ее основе создает оригинальное произведение, могущее совпадать или не совпадать с замыслом писателя. Поэтому усилиями органов цензуры производился своеобразный «чес» первоосновы театра, с целью поиска того качественного материала, который бы идеально воплощал необходимые идеи. Стало важным в театральной критике анализировать не спектакль, а пьесу (или инсценированное произведение), в которой изначально заложены все необходимые идеологические ингредиенты. Отсюда, как нам кажется, и следует, что особенностью рецензий этого периода стал пересказ сюжета пьесы (а не спектакля), который, в первых, расставлял все необходимые акценты по идеологической линии,

во-вторых, позволял выявить соответствие постановки театра данным акцентам, в-третьих, указывал зрителю на нужное прочтение того или иного спектакля. (Эта же тенденция в означенный период была свойственна и американской театральной критике (при всех различиях бытования художественной культуры) – стремление не к анализу специфики художественного произведения, а популяризаторство, связанное напрямую со стремлением работать на зрителя [См.: 33, с. 94].)

Как продолжает Н. Песочинский, среди маститых театроведов в 30-е годы начал практиковаться отказ в критическом анализе спектаклей от прямого высказывания, что противоречит внутренним принципам критики, но соответствует актуальному положению дел в идеологической сфере. По мнению другого исследователя, В. Н. Дмитриевского, в третьем десятилетии XX века «статус критика – свободного художника – уходит из реальной жизни: ремесло не обеспечивает элементарного прожиточного минимума, критики уходят в работу над историко-теоретическими исследованиями, на преподавательскую, научную, редакционную деятельность. Профессия оказывается на грани самоликвидации» [11, с. 4]. В критическом анализе искусства становятся важными оценки, исходящие «от Вождя, выступающего от имени Народа, или от народного представителя, живущего в гуще народной жизни и потому знающего эту жизнь много лучше, нежели Художник, Писатель и вообще специалист от искусства, лишь наблюдающий жизнь на расстоянии» [11, с. 7]. Важной особенностью театральной критики 1930-х годов стала поддержка лидеров столичной афиши, так как «появляются спектакли, которые критика не столько анализирует, сколько пропагандирует: спектакли – образцы для подражания» [30, с. 115]. В таком случае, как едко отмечает И. Вишневская, проявилась ситуация, в которой театральная рецензия – «не тихая кабинетная работа, но оружие, направленное либо на духовный рост самых широких масс, либо на их эстетически-государственное оболванивание» [5, с. 47].

В общем, Н. Песочинский фиксирует изменения в системе функционирования театра и критики, предлагая следующую цепочку их взаимоотношений: «партия–критика–театр–зритель» [30, с. 105]. Эта формула отношений верна, но, как нам кажется, требует некоторых дополнений.

Как отмечает В. Дмитриевский, в этот период художественная критика «в качестве системы циркулирующих представлений об искусстве стремительно теряла свое значение, превращалась в прикладную информационную службу. Практически критика оказалась «изъята из художественного процесса, перестала быть его важным структурным звеном,

связующим интересы художника, публики и общества, она преобразовывалась в рычаг автономной власти, в носителя ее монопольных интересов и ценностных нормативов» [10, с. 12]. Можно из всего вышесказанного представить эти отношения схематически так:



В приведенной системе отношений видна особая иерархия, которую отметили и Н. Песочинский, и В. Дмитриевский: критика подчинялась партийным установкам, в большей степени влияла на творческую жизнь театра и почти перестала быть координатором в отношениях театра и зрителя. Заботой критики по преимуществу был не зритель, а выявление соответствия творческой деятельности театров политическому проекту, проводимому в 30-е годы, поэтому в данной схеме мы отметили «ослабление» отношений театра и зрителя. Дискретно представлены отношения «зритель→партия», так как мнение зрителей (представление о составе которых носило гипотетический, иллюзорный характер) не всегда становилось решающим для управленцев. Надо отметить, что на протяжении всего развития советского театра эта система отношений в сфере театра трансформировалась, но так или иначе была генетически связана с начальными установками власти, ставшей у государственного руля после 1917 года. Сложившаяся система отношений, рассмотренная нами в схеме 2, транслировалась и в провинциальную культуру.

В дальнейшем основные векторы не менялись, а лишь укреплялись (например, известное постановление 1946 г. «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» [См.: 26]) и актуализировались в связи с изменением общего климата в сфере идеологии и культуры (так, к примеру, не исчерпывая всей значимости данного документа, можно представить факт возникновения постановления 1972 г. «О литературно-художественной критике» [См.: 22]).

И последнее замечание относительно изучения театральной критики периферии. Выше мы говорили об организационной стороне деятельности критика как представителя специфического идеологического института, актуализации особого преломления указаний центра в пространстве определенного региона. Раскрытие этого вопроса, как принято, потребует обращения к архивным материалам. Но, как ни парадоксально, не это направление является приоритетным, оно лишь выполняет служебную функцию в предполагаемом исследовании. Систематизировав архивные материалы, мы сможем лишь выявить историю становления театральной критики и ни на йоту не приблизимся к главному – содержательной стороне периферийной критики. Первостепенным, как нам кажется, должно стать изучение критического дискурса, того высказывания, которое аккумулировало в себе идеологические, культурные, социальные постулаты времени. Это потребует обращения к структуралистской и постструктуралистской методологии. Конечно, отечественное театроведение не ориентировано на эти направления западноевропейской науки (см., например, исследование А. Соколянского о типах критических откликов [38]). Но, как нам кажется, их применение позволит полнее представить предмет нашего исследования. Тем более, можно обнаружить динамику изменений ведущего жанра провинциальных газет – рецензии – в советский период.

Изучение качественного своеобразия театральных рецензий невозможно без изучения тех исторических условий, в которых данному жанру суждено было стать приоритетным в газетах советской провинции, поэтому важно понять, почему был активизирован именно такой способ критического отклика. В советской критической практике можно обнаружить эволюцию рецензии как жанра.

Вообще формирование структурных особенностей рецензий советского образца произошло в 20-е годы XX века. Как отмечает выше цитированный Е. Корнилов, в прессе того времени возникло новаторское явление – заинтересованность «в объективной политической и идейной оценке искусства, в выявлении истинных тенденций развития общества», что на практике означало «коренную перестройку критики, переключение ее с эстетских, чисто формальных оценок на политический... анализ произведений» [17, с. 59]. (Сейчас не важно, что смысл представленной терминологии («эстетские, чисто формальные оценки», «политический анализ») размыт, не соответствует основным параметрам рассмотрения спектакля как художественного феномена. Мы ниже рассмотрим особенности этого направления критического анализа). Это привело к тому,

что произошли изменения в структуре рецензии: «Рецензия нового типа, сохранив традиционную двухчастную структуру («сообщение» плюс «отзыв»), наполнила ее принципиально новым содержанием, соединила в себе элементы целеустремленно отобранной информации и политической проблемной статьи – «первичных» жанров, наиболее действенных в периоды социальных событий» [17, с. 62–63]. Проявление же внимания критиков «к **методам и средствам выражения** новой, политически актуальной тематики, к **форме** произведений искусства» [17, с. 63] связывалось со стремлением «сопоставить художественные явления с тенденциями общественной жизни» [17, с. 65]. Обнаружился ведущий принцип структуры новой рецензии: неразрывность характеристики (описание, идейное содержание и художественная форма) и оценки (достоинства и недостатки) произведений искусства. Е. Корнилов определил данный принцип как основу для объективного осмысления произведения искусства, связанного с «различием эстетической подготовки, образования, социальной психологии читателей или зрителей, различием их вкусов, разным уровнем образного мышления и т. д.» [17, с. 66]. Обязательными структурными элементами каждой рецензии, выражающими информационно-аналитическую суть жанра, стали «1) сообщение о произведении искусства, его авторах, времени и месте создания; 2) анализ темы и идеи – содержания произведения искусства; 3) анализ средств выражения темы и идеи, системы образов, мастерства – художественной формы», 4) «определение места рассматриваемого произведения в творчестве автора или коллектива, в совокупности других произведений данной тематики и формы» [17, с. 67].

Проблема рецензии в театральной практике и научной мысли актуализировалась в 70–80-е годы прошлого столетия. В редакционной статье «Театра» по проблемам местной печати было заявлено, что «рецензия на спектакль была и остается основной формой отклика газеты на работу театра, и ничто не может и не должно ее заменять» [29, с. 39]. Вместе с тем журналом была зафиксирована ситуация «обесценивания театральной критики как газетного жанра» [29, с. 40]. Причины этого виделись в следующем: театры не были заинтересованы в объективном мнении о спектакле, негласно требовали комплиментарного отзыва, то есть возникал определенный заказ рецензенту; преобладал низкий профессиональный уровень рецензий (это связывалось с тем, что авторы рецензий «не знакомы с азами марксистско-ленинской эстетики, с трудами классиков марксизма по искусству, с работами выдающихся критиков-марксистов и прогрессивных критиков-демократов домарксистского периода», что,

в свою очередь, формировало «механическое перенесение общих идеологических положений на оценки произведения искусства» [29, с. 40]); не воспитывались постоянные кадры критиков, отсутствовал, следовательно, и постоянный контакт с театрами [См.: 29].

По нашему мнению, среди перечисленных факторов отсутствует истинная причина бедственного состояния рецензий – она была общей для всего советского театрального пространства того времени. Действительно, проблема качества рецензий в 70–80-е стояла остро, и это не было связано с поиском изъянов в критике, вызванным постановлением «О литературно-художественной критике». В своей статье о театральной рецензии на страницах столичной печати К. Рудницкий отмечает такую ситуацию: «Откройте любой номер «Вечерней Москвы»... и вы увидите, что театральная рецензия здесь размером с дамский носовой платочек. На такой территории не разгуляешься. А потому, добросовестно перечислив имена драматурга, режиссера, художника, композитора, основных исполнителей, критик с ужасом видит, что лимит исчерпан. Второпях и впопыхах, двумя-тремя дежурными фразами он обозначает свое отношение к спектаклю, и по сути у него получается не рецензия, а нечто вроде краткой аннотации. Редакции газет, как правило, не желают считаться с тем, что спектакль – механизм многосложный и что серьезный анализ, который был бы убедителен и для зрителей и для работников театра, требует статьи иного размера» [34, с. 114]. Цитируемый автор видит причину этого в том, что для редакций газет характерна установка – «критика не должна полемизировать, а ориентировать» [Там же].

То, что зафиксировал К. Рудницкий, отмечал и Г. Митин в дискуссии с Г. Эминым. Ситуация, сложившаяся в литературной критике, рассматривалась более категорично: «малая форма критики – рецензия – изжила себя» [43]. Подкреплялась эта мысль следующими рассуждениями: «Жанр умирает, когда перестает быть сосудом истины и превращается в маску околотелитературных интересов. Наоборот, авторитет проблемной критики (в форме статьи, диалога, литпортрета и т. п.) заметно вырос. По-моему, это связано и просто с объемом: ведь никакую проблему не «уложишь» в «две страницы на машинке» – тут нужна большая площадь» [Там же].

С этим можно согласиться, учитывая, что в критике того периода начался процесс самопознания, происходило освобождение от догм партийной и внутрицеховой этики. Поэтому бытование рецензии не только подвергалось анализу официальными органами, но и становилось предметом изучения журналистской теории и филологии. Нехватка содержа-

тельного анализа произведений в рецензиях, как нам кажется, привела к тому, что в это время стала ощутимой потребность в ином способе осмысления театрального процесса, новом методе профессионального, театроведческого анализа спектакля. Как отмечал в 1972 году Б. Львов-Анохин, один из крупнейших советских балетоведов, театральная рецензия как жанр актуальна «только благодаря существованию спектакля; доверие к его ткани, стремление постичь внутреннюю жизнь спектакля и его драматургическую основу – пьесу, вероятно, наиболее точный и правильный путь рецензента», при этом автор убежден, что на этом пути «более всего противопоставлен прямолинейный схематизм, следствием которого является стремление «улучшать» и «исправлять» все то, что в заданную схему не укладывается» [21, с. 18]. Это замечание одного из выдающихся театральных деятелей советской эпохи следует подкрепить следующей мыслью. В 1960-е годы начало складываться новое направление в критическом анализе, важными становились не политическая актуальность спектакля, не социологизированный анализ произведения искусства, а выявление социальной актуальности произведения через рассмотрение его эстетической природы. В частности, касаясь вопросов специфики литературной критики, соотношения в ней эстетического и социологического (политического) анализов, Э. Сафронова в 1960 г. отметила следующее: «Цель литературной критики – объяснить средствами научного познания, теоретическим путем все то, что вытекает из специфики ее предмета. В связи с этим речь может идти не о каких-то двух типах анализа – социологическом и эстетическом, а о познании литературы в ее эстетической специфике» [Цит. по: 1, с. 272]. Такое отношение к критическому анализу предполагало и изменение рецензии как жанра.

В 70-е годы в рецензии происходили изменения на уровне жанровой структуры. По мнению В. В. Ученовой, исследователя развития жанров периодической печати, «эволюция, обогащение жанровой системы в журналистике происходят по двум исторически отчетливым направлениям: за счет структурного развития, преобразования исходной формы информационного сообщения и за счет ассимиляции, отбора, «захватывания» газетно-журнальными страницами структурных вариантов текстов, возникавших в русле иных типов деятельности» [42, с. 17]. Причины таких процессов ассимиляции и модификации автору видятся в расширении диапазона социальных задач, решаемых журналистикой, в ее стремлении увеличить охват читательской аудитории и меру своего воздействия на нее [См.: там же]. Эта ситуация характерна и для рассматриваемой проблемы. Как отметила Р. Буркутбаева, в 70–80-е годы «имеет место

девальвация жанровой формы, когда типологические жанровые признаки применяются формально, без учета художественной конкретики данного произведения» [4, с. 126]. В этот период происходит «амортизация» рецензии, что связано не только с тем, что «сама форма не стимулирует познавательной активности, но также и потому, что потенции, заложенные в жанре, использовались не полностью» [4, с. 119]. По мнению автора цитируемой статьи, в практике рецензирования сформировался «усеченный жанровый канон с характерной композицией, отражающей стереотипность содержания. Подобные рецензии вначале информируют о произведении, затем обращаются к его идейно-тематическому содержанию и завершаются оценкой достоинств или недостатков формы» [4, с. 119]. Но тогда игнорируется один из важнейших жанрообразующих принципов – «отражение в анализе свежести, первичности восприятия индивидом нового произведения» [4, с. 120]. Р. Буркутбаева считает, что следование этому принципу позволит преодолеть явственный кризис жанра рецензии. Так же, как свидетельствует автор цитируемой статьи, актуализация рецензии идет за счет ассимиляции элементов иных жанровых структур – эссе, очерка, статьи, обозрения, при этом «наращивание познавательного потенциала рецензии идет вкупе с воплощением художественной конкретики анализируемого произведения» [4, с. 126].

Рассмотренная нами проблема – развитие жанра рецензии в 70–80-е годы – позволяет нам использовать выявленную тенденцию в качестве ориентира в разговоре о театральной критике периферии. По мнению А. Свободина, рассуждающего о культуре рецензии, именно в провинции данному жанру уделялось должное внимание: «И сейчас в городах, где один-два театра, так и происходит. Может быть, еще потому культура театральной рецензии в провинции сохранилась и заметно повысилась» [36, с. 88].

Литература

1. Бельчиков Н. Ф. Пути и навыки литературоведческого труда. – М.: Наука, 1965.
2. Бураченко А. И. Секция критики при Кемеровском отделении ВТО (первая половина 1980-х гг.): этап становления // Искусство и искусствознание: теория и опыт: сб. науч. тр. – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – Вып. 4: К новому синкретизму.
3. Бураченко А. И. Феномен «нестоличного театра» в советском театроведении // Там же.

4. Буркутбаева Р. М. О современных тенденциях модификации жанра рецензии // Методы исследования журналистики: межвуз. сб. тр. / отв. ред. Я. Р. Симкин. – Ростов н/Д: Изд-во Ростовского гос. ун-та, 1984.
5. Вишневская И. Рецензия – былая любовь и нынешняя боль // Театральная жизнь. – 1999. – № 10.
6. Гульченко В. Любим ли мы театр, или Откуда берутся плохие спектакли? // Театр. – 1983. – № 2.
7. Гусев С. И. Состояние театральной критики и ее задачи // Пути развития театра: Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б), май 1927 г. / под ред. С. М. Крылова. – М.; Л.: Кинопечать, 1927.
8. Дидковская Н. А. Русский провинциальный театр рубежа XX–XXI веков: ярославская социокультурная модель: автореф. дис... канд. культурологии / Ярослав. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. – Ярославль, 2000.
9. Дмитриев Ю. Это было... было... Из истории советской театральной критики // Театр. – 1991. – № 10.
10. Дмитриевский В. Н. Театр, зритель, критика: проблемы социального функционирования: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / ЛГИТМиК. – Л., 1991.
11. Дмитриевский В. Плюрализм... Это сколько? // Театр. – 1989. – № 9.
12. Жидков В. С. Культурная политика и театр. – М.: ИздАТ, 1995.
13. Жидков В. С. Театр и власть. 1917–1927. От свободы до «осознанной необходимости». – М.: Алетея, 2003.
14. Из материалов Всесоюзного совещания при ЦК ВКП(б) по вопросам агитации, пропаганды и культурного строительства, май–июнь 1928 г. // КПСС о культуре, просвещении и науке: сб. документов. – М.: Изд-во политической литературы, 1963.
15. Конев В. П. Советская художественная культура. – Новосибирск: Новосиб. гуман. ин-т, 2001.
16. Корнилов Е. А. Проблемы применения системного подхода к изучению журналистики // Методы исследования журналистики: межвуз. сб. тр. / отв. ред. Я. Р. Симкин. – Ростов н/Д: Изд. Ростовского ун-та, 1984.
17. Корнилов Е. А. Становление публицистической критики и структурное формирование жанра рецензии // Филологические этюды. Серия «Журналистика»: сб. статей / редкол.: Я. Р. Симкин (отв. ред.) и др. – Ростов н/Д: Изд-во Ростовского гос. ун-та, 1971.
18. Лебедина Л., Свободин А. Семь проблем // Театральная жизнь. – 1986. – № 18.
19. Луначарский А. В. О театральной критике // А. В. Луначарский о театре и драматургии: в 2 т. / сост. и ред. А. Дейч. – М.: Искусство, 1958. – Т. 1: Русский дореволюционный и советский театр.

20. Луначарский А. В. Тезисы о задачах марксистской критики // Луначарский А. В. Собр. соч.: Литературоведение. Критика. Эстетика: в 8 т. / редкол.: И. И. Анисимов (гл. ред.) и др. – М.: Художественная литература, 1967. – Т. 8: Эстетика. Литературная критика. Статьи, доклады, речи (1928–1933).
21. Львов-Анохин Б. Диалектика театральной рецензии // Журналист. – 1972. – № 10.
22. О литературно-художественной критике: Постановление ЦК КПСС, 21 января 1972 // Вопросы идеологической работы КПСС: сб. важнейших решений КПСС (1965–1972 гг.). – М.: Политиздат, 1972.
23. О партийной и советской печати: Резолюция VIII съезда РКП(б), Москва, 18–23 марта 1919 г. // О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении: сб. документов и материалов / редкол.: А. З. Окорков и др. – М.: Мысль, 1972.
24. О политике партии в области художественной литературы: Резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. // КПСС о культуре, просвещении и науке: сб. документов. – М.: Изд-во политической литературы, 1963.
25. О программе местной газеты: Циркуляр ЦК РКП(б) губкомам и укомам РКП(б) от 4 апреля 1921 г. // О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении: сб. документов и материалов / редкол.: А. З. Окорков и др. – М.: Мысль, 1972.
26. О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению: Постановление ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 г. // Советский театр и современность: сб. материалов и статей. – М.: ВТО, 1947.
27. Об обращении серьезного внимания на периодическую печать: Письмо ЦК РКП(б), ноябрь 1921 г. // О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении: сб. документов и материалов / редкол.: А. З. Окорков и др. – М.: Мысль, 1972.
28. Об усилении местной периодической печати: резолюция совещания секретарей обкомов, оббюро и губкомов РКП(б) 27–29 декабря 1921 г. // Там же.
29. От редакции // Театр. – 1972. – № 1.
30. Песочинский Н. В. «Великий перелом» в театральной критике (1930) // Вопросы театроведения: сб. науч. тр. / редкол.: А. Я. Альтшуллер (отв. ред.) и др. – СПб.: ЛГИТМиК, 1991.
31. По вопросам пропаганды, печати и агитации: Из резолюции XII съезда РКП(б), Москва, 17–25 апреля 1923 г. // О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении: сб. документов и материалов / редкол.: А. З. Окорков и др. – М.: Мысль, 1972.
32. Резолюция по докладу С. И. Гусева «О задачах театральной критики» // Пути развития театра: стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б), май 1927 г. / под ред. С. М. Крылова. – М.; Л.: Кинопечать, 1927.

33. Рогофф Г. Вымирающее ремесло. Роль критика в американском театре / пер. с англ. М. Корневой // Театр. – 1989. – № 9.
34. Рудницкий К. Наша профессия // Театр. – 1985. – № 12.
35. Свободин А. В защиту жанра. Реплика В. Н. Турбину // Театр. – 1983. – № 12.
36. Свободин А. Лики театральной критики. Субъективные заметки // Литературное обозрение. – 1984. – № 9.
37. Современная драматургия. – 1990. – № 4.
38. Соколянский А. Ю. Проблемы методики анализа и описания драматического спектакля в театрально-критической рецензии (70–80-е годы): автореф. дис... канд. искусствоведения / ГИТИС. – М., 1986.
39. Сообщение о совещании в отделе печати ЦК ВКП(б) о постановке в газетах отделов искусств и театральной критики (Опубликован 14.02.27 г.) // Советский театр: документы и материалы. Т. 1. Русский советский театр. 1926–1932 / отв. ред. тома А. Я. Трабский. – Л.: Искусство, 1982.
40. Театр... время перемен: сб. статей / сост.: А. М. Смелянский, М. Е. Швыдкой. – М.: Искусство, 1987.
41. Турбин В. Размышления и разборы. Опыт обзора театроведческой литературы // Современная драматургия. – 1983. – № 1.
42. Ученова В. В. Современные тенденции развития журналистских жанров // Вестник МГУ. Серия XI: Журналистика. – 1976. – № 4.
43. Эмин Г. – Митин Г. Диалог «ЛГ». Муза мысли // Литературная газета. – 1980. – № 34. – 20 августа.

Раздел III. ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО СИБИРИ

А. Е. Zubov
Новосибирск

ТРАНСФОРМАЦИЯ СЦЕНОГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ НОВОСИБИРСКИХ ТЕАТРОВ В СЕРЕДИНЕ 1950-х ГОДОВ

Процессы смены театрального языка, зарождения нового направления всегда вызывают пристальный интерес исследователей. В советской сценографии таким поворотным временем в творчестве художников сцены стали середина и конец 1950-х годов. Социально-политические процессы в обществе отразились в театральном искусстве бурно и стремительно. Основное содержание произошедших в театрально-декорационном искусстве перемен заключается в отходе от документально-правдоподобного, натуралистического стиля сценографии и утверждения условного, метафорического языка. Параметры этого направления, различные аспекты условности на сцене рассматривались, в частности, А. А. Михайловой, М. А. Френкелем, Н. А. Барабаш, в ряде работ крупнейшего исследователя истории и теории российской и мировой сценографии В. И. Березкина и других авторов [См.: 4, 13, 24]. Общей особенностью этих исследований является то, что все они (отчасти за исключением А. Михайловой) анализируют происходившие процессы на примере творчества московских, ленинградских художников, реже – художников европейской части страны. Пространство за Уралом остается для большинства театроведов огромным белым пятном. Хотя некоторые явления культурной жизни восточной части СССР и России и рассматриваются сибирскими исследователями (См., например, статью А. И. Бураченко [8]), все же целые пласты исторического наследия в области культуры и искусства Сибири остаются малоизученными. Это относится и к творчеству театральных художников.

В театральной жизни Сибири процесс смены выразительных средств в сценографии шел параллельно с Москвой и Ленинградом и в то же время имел свои особенности. Они связаны как со спецификой региона (количественные и качественные параметры театрального пространства Сибири, менталитет зрительного зала, более консервативного, чем московский или ленинградский), так и с индивидуальными стилями,

особенностями работавших в это время театральных художников. В этом процессе можно вычлениить два пересекающихся и взаимовлияющих вектора: вхождение условных элементов в творчество уже работавших в Сибири художников и появление новых имен, привносящих в сложившиеся сценографические течения новое видение.

Для анализа выбран период с 1953-го по 1960 год, когда проникновение условного языка на сцены новосибирских театров только началось. Рассматривается творчество художников двух новосибирских театров – «Красного факела» и Театра юного зрителя. Эти коллективы имели сходную по многим аспектам историю развития к данному времени, сопоставимые по техническим параметрам сценические площадки, часто один и тот же художник оформлял спектакли и ТЮЗа, и «Красного факела» (так, П. Т. Коваленко за рассматриваемый период осуществил 13 постановок на краснофакельской сцене и 17 – в ТЮЗе).

Основным источником информации являются рецензии на спектакли, помещенные, преимущественно, на страницах периодических изданий Новосибирска. Кроме того, следует выделить монографию известного новосибирского театроведа Л. А. Баландина, посвященную театру «Красный факел» [См.: 3], книгу Г. Ф. Мурзинцевой об истории ТЮЗа [См.: 15], сборники рецензий ленинградского искусствоведа, много лет работавшего в Новосибирске, Б. К. Рясенцева [См.: 21, 22]. В описании спектакля рецензенты не всегда уделяют внимание оформительской, сценографической составляющей рассматриваемого произведения, анализу творчества театрального художника, в основном речь идет о работе режиссера и игре актеров. Дополнительным источником информации стали воспоминания актеров, критиков Новосибирска о спектаклях, художниках прошлого, депонированные в музее Новосибирского отделения СТД РФ.

Практически не сохранились макеты к спектаклям 1950–1960-х годов, эскизы к спектаклям того времени театрами систематически не собирались, в результате огромное количество визуальных источников либо утрачено, либо недоступно для исследования, так как находится в личных архивах уехавших из Новосибирска художников. В театральном музее НО СТД РФ хранится большое количество фотографий спектаклей новосибирских театров. Зачастую этот источник позволяет «расшифровать» лаконичные упоминания рецензентов о визуальном решении сценического пространства. К сожалению, и для театральных фотографов на первом месте оказались крупные планы актеров, действующие лица, очень мало снимков, сохранивших общий вид сцены, макет, трансформацию про-

странства в течение спектакля. Кроме того, фотографии анализируемого периода только черно-белые, поэтому изучение колористического решения пространства, цветовой гаммы сценографии затруднено.

Тем не менее сохранившиеся материалы позволяют с достаточной степенью адекватности представить внешний вид спектаклей театров, проанализировать некоторые аспекты процесса развития сценографии на сценах Новосибирска.

25 июня 1953 года в новосибирском театре *«Красный факел»* состоялась последняя премьера заслуженного художника РСФСР *Сергея Леонидовича Белоголового* (1904–1953). Это были *«Кряжевы»*, по пьесе новосибирского драматурга В. Лаврентьева. Через полгода С. Л. Белоголовый ушел из жизни. С 1935 года он был признанным лидером среди театральных художников города и региона. В Новосибирске им оформлено свыше 60 спектаклей театра *«Красный факел»*, пять спектаклей ТЮЗа, он выполнил декорации, эскизы костюмов к двадцати пяти постановкам театра оперы и балета, областного театра драмы. В разных городах Сибири им оформлено 208 спектаклей [См.: 25]. В рамках доминировавшего направления театрально-декорационного искусства С. Л. Белоголовому удалось создать ряд блестящих спектаклей: *«Сталинградцы»*, *«Анна Каренина»*, *«Таланты и поклонники»*, *«Любовь Яровая»*, отмеченная многими критиками *«Чайка»*. О *«Гамлете»* 1941 года режиссеру спектакля В. П. Редлих писала известная писательница А. Я. Бруштейн: *«Из-за одних декораций некоторых картин стоит пойти на этот спектакль, чтобы получить настоящую радость!»* [Цит. по: 18, с. 82]. Завершение жизненного пути прекрасного художника, выпускника Ленинградской академии художеств, совпало с завершением целого этапа в развитии сценографического искусства как во всей стране, так и в Новосибирске. Эпоха документального правдоподобия, следования натуралистической линии МХАТ уходила в прошлое.

Впрочем, бурных революций на новосибирских сценах не отмечалось. Резкого изменения стиля, манеры оформления спектаклей не произошло. Об этом периоде в истории советского театра В. И. Березкин пишет: *«Когда в середине 50-х перед художниками открылась возможность обратиться к разным иным, кроме жизнеподобной декорации, способам изображения конкретных мест действия... многие художники начали эти поиски с преобразования изнутри все той же жизнеподобной декорации»* [6, с. 33]. Театры Сибири не были исключением. В 1954 году в *«Красном факеле»* выходит *«Бесприданница»* во вполне традиционном оформлении А. А. Евдокимова, его же монументальный *«Порт-Артур»*

с громадными колоннами, драпировками во всю высоту сцены, живописным пейзажем на заднике, статичными группировками мизансцен (последняя работа художника в Новосибирске).

В этих же принципах продолжает работать *Петр Тимофеевич Коваленко* (г. р. 1888), художник, по воспоминаниям актрисы А. В. Гаршиной, «чаще традиционный, немного тяжеловатый. Он любил фундаментально, основательно выстроенные дома, интерьеры... все подробно выстраивалось, с массой деталей» [10, с. 1]. Показателен в этом смысле его спектакль «Сирано де Бержерак» 1955 года. На фотографиях каждая картина буквально заполнена лестницами, антресолями, окнами, документально воссоздан и театральный зал, и лавка мясника с висящими тушами. В драме В. Лаврентьева «Светлая» сцена открывается шире, но и там общая атмосфера оформления П. Коваленко перекликается с «Кряжевыми» С. Л. Белоголового. У Б. К. Рясенцева о «Кряжевых» читаем: «Медленно раздвигающийся занавес постепенно открывает нам холм с величественной сосной на краю, обрыв и за ним – могучий разбег сибирских далей» [21, с. 90]. И тот же стиль звучит в описании «Светлой», оформленной уже другим художником: «Постепенно перед нами возникает просторная комната с бревенчатыми стенами, кажется, еще пахнущими смолой. Обстановка ее проста и грубовата. За окнами – могучий и дикий пейзаж: горы, тайга» [21, с. 109]. Тональность оценки оформления зависит, разумеется, и от взгляда рецензента. Так, о спектакле «Иван Буданцев» (1956) Л. А. Баландин пишет: «Оформление спектакля (художник П. Т. Коваленко) – легкое и поэтичное – давало общее ощущение возвышенности темы разговора. Солнечный радостный лес, на фоне которого разворачивались события, как бы аккомпанировал мыслям Буданцева об обновлении жизни колхозного села» [3, с. 211]. Между тем на фотографиях спектакля – добротные интерьеры, стены, двери, крыльцо. Увиденный критиком «радостный лес» угадывается только в росписи задника в двух картинах. Но для 1950-х годов живописный задник – неотъемлемая составляющая пространственного решения спектакля, воспринимаемая значительно острее, чем сегодня.

Пространственные решения П. Т. Коваленко во многом зависели от режиссера, с которым он работал. В 1957 году «Венецианских близнецов» К. Гольдони ставит новый режиссер «Красного факела» К. С. Чернядев. И в оформлении Коваленко появляются новые черты – игрового театра, пространства, открытого в зрительный зал. Спектакль был признан удачным даже ревностным сторонником психологического, бытового театра Б. К. Рясенцевым: «Стремительной смене этих недоразумений

способствует, помимо актерской игры, и оформление спектакля, выполненное по эскизам художника П. Коваленко, вероятно, в полном контакте с режиссером. Чрезвычайно удачно использован в этом спектакле поворотный круг, на различных секторах которого изображены разные уголки итальянского города или комната в одном из домов. Зачастую мы видим актеров, продолжающих активно действовать в то время, когда занятый ими сектор круга уже уходит из поля видимости зрителя, а на открывшемся залу другом секторе начинается новое действие. Остроумно придуманы и переходы с движущегося круга и обратно. Иногда мы видим актеров даже на... барьере, отделяющем оркестр от зала, – и все это не воспринимается как «излишество», ибо эксцентриада органично входит в стиль спектакля» [21, с. 208–209]. На сохранившихся фотографиях макета действительно интересно «сочинен» сложный станок, трансформирующий место действия. Хотя на сцене все еще доминирует «иллюзорный» метод оформления, по классификации крупнейшего советского режиссера и художника Н. П. Акимова. Такой метод «рассматривает зеркало сцены как раму, ограничивающую некую безграничную вглубь среду, в которой свободно распоряжается художник, вызывая в глазу зрителя иллюзию любого пространства» [1, с. 159]. Макет П. Т. Коваленко ошутимо стремится походить на виртуозные макеты самого Н. П. Акимова, создать именно иллюзию подлинности, жизнеподобия: фактура каменных плит, проработанный декор дверей, в итоговом оформлении появятся еще и подробная роспись стен, игрушечные чертики над часами. И все же в подробно созданной иллюзии были выходы в сегодняшний день – две лесенки поверх оркестра. По ним актеры выбегали на барьер, обращались в зал, они разрушали знаменитую «четвертую стену», и это вполне соответствовало замыслу молодого режиссера К. Черняева.

Позже, при возобновлении спектакля в 1972 году К. Черняевым и художником В. Шапориным, вместо добротной иллюзорной конструкции появился многоуровневый сложной формы зеленый станок. Н. А. Никулькова, игравшая в этом спектакле, вспоминает: «Станок сам был абсолютно условный, но со многими площадочками для игры, ступеньками, по ним можно было интересно взбираться, бегать, танцевать. Он был очень удобен... он был “никакой” и одновременно “всякий”. Очень актерский» [16, с. 3]. В 1972 году это уже никого не удивляло, но за пятнадцать лет до того разрушение «четвертой стены», приемы комедии дель арте в спектакле «Сибирского МХАТа» были новаторскими, неожиданными, и роль П. Коваленко в поисках современного театрального языка, безусловно, значительна.

Вообще в солидном, ориентированном на традиции прошлого «Красном факеле» К. С. Чернядев был в те годы довольно новаторским режиссером, почти революционером. Молодой режиссер активно искал сегодняшний театральный язык, современные формы выражения [См.: 26, с. 2]. О его следующей работе с П. Коваленко «Дали дальние, неоглядные» (1958) критик М. И. Рубина вспоминает: «Вот это, возможно, пример того, когда оформление много интереснее пьесы. Там на вращающемся кругу в начале и в конце выплывали такие березки, и сразу создавали ощущение деревни, природы, ее поэзии. Замечательная атмосфера была создана художником, и это во многом определяло отношение зрителей к людям, живущим в этом мире» [20, с. 6].

Можно предположить, что не всегда решительность и категоричность молодого режиссера, отказ от традиционных способов решения пространства встречали понимание, в частности, художника, и в следующей работе, «Золотом теленке» (1959), Чернядев берет на себя функции сценографа. Спектакль был построен как чередование быстро сменяющихся эпизодов в демонстративно «оформительской» сценографической манере. Сегодня такое эстрадно-знаковое оформление рассматривалось бы только в контексте соответствия спектаклю в целом и точности, неожиданности отбора деталей. Но в 1959 году этот прием нес в себе и определенный вызов традиционной, жизнеподобной манере сценографии. Критически относившийся к этой работе Чернядева Л. А. Баландин описывал оформление в довольно негативном ключе: «Над пустынной краснофакельской сценой на тросиках повисают две гигантские монеты, к ним добавляются стул, стол, скамейка, фонарный столб и прочие, не менее “выразительные” вещи» [3, с. 285]. Хотя «Золотой теленок» и не имел большого успеха, принцип предельной лаконичности сценографии, «оформительский прием», по выражению Л. А. Баландина [См.: 3, с. 284], уверенно вторгается на сцену «Сибирского МХАТа». В 1960 году спектакль «Лиса и виноград» («Эзоп»), также оформленный самим К. Чернядевым (художник-исполнитель Ю. В. Новиков), оказался гораздо более цельным, образным и ярким. Стройные античные колонны, чистый в геометрической простоте куб дома слева, уходящие вверх ступени амфитеатра, с вершины которого прозвучит последний монолог Эзопа, – сценография, будучи очень лаконичной, точно адресовала зрителя к античной ясности и гармонии и в то же время осталась откровенно условной, как и сама интеллектуальная пьеса Г. Фигейреду.

В том же 1960 году К. Чернядев ставит и оформляет (совместно с И. Е. Рыловым) пьесу Б. Брехта «Мамаша Кураж и ее дети». Спектакль был новаторским и по выбору драматургии (до того – кстати, и после –

Брехта в «Факеле» не ставили), и по сценографическому решению. Его принял даже такой достаточно консервативный в оценках критик, как Б. К. Рясенцев [См.: 22, с. 147–148]. «Мамаша Кураж» начиналась без занавеса, что в тогдашней театральной эстетике Новосибирска уже обращало на себя внимание. На пустой сцене, на кругу, размещался огромный, зловещий черный крест и фургон мамашы Кураж. Больше на сцене практически ничего не было, все действие строилось вокруг этих игровых центров пространства, ставших метафорическим выражением смысла пьесы. Фургон, который реально тащит за собой Е. Агаронова-Кураж, обыгрывается по ходу спектакля максимально разнообразно. Сцена гибели Катрин происходит на крыше этого же фургона, а не деревенского дома, как у Брехта. В сегодняшней практике театра перенос места действия стал постоянным приемом. В 1960-м это вызывало придиричивый интерес критики. Так, об этой сцене Б. Рясенцев пишет: «Этот эпизод оставляет очень сильное впечатление, настолько сильное, что лишь много времени спустя начинаешь думать, что ведь фургон-то солдаты могли толкнуть, откатить далеко, сбросить Катрин без выстрела. В пьесе Катрин взбирается на крышу дома и поднимает за собой лестницу. Постановщик, следуя принятому им образу спектакля, и здесь обыгрывает все тот же фургон» [22, с. 151–152].

В цитате обращает на себя внимание та дотошность, буквализм, с которой критик сличает авторский текст с решением постановщиков. До буквы, до запятой следовать автору – одна из непреложных догм жизнеподобного, документального театра. И даже в условной по самой природе драматургии Б. Брехта ищется правдоподобная, психологически мотивированная достоверность, дата, географическая и костюмная точность. Критик отмечает в подробной рецензии все расхождения не с духом, но с буквой автора – наличие пролога, отсутствующего в тексте пьесы, перенос сцен из интерьера под открытое небо [См.: 22, с. 147–148]. Постановщикам, задумывающим нечто свое, хотя бы в мелочах не тождественное авторскому тексту, ремарке, приходилось сталкиваться с искренним неприятием всего, что не вписывается в «правильный» метод и существующую вокруг пьесы традицию.

В дальнейшем «режиссерская сценография» появится в «Красном факеле» в начале 1980-х у В. Г. Черменева, но там заметным явлением в истории новосибирской сцены она не станет.

После не очень удачных гастролей в Ленинграде в 1957 году перд «Красным факелом» встает проблема поиска новых выразительных средств. Прежнее направление, психологическое, жизнеподобное, уже не соответствует потребностям времени [См.: 3, с. 284]. Художествен-

ный руководитель «Факела» В. П. Редлих остро ощущает утрату театром прежних позиций лидера сибирской сцены. Она теряет зрителя, у нее часто бывают пустые залы. Она всегда считала классику («Гамлет», «Живой труп», «Чайка», «Три сестры») основой репертуара. Но теперь столичными критиками искусство ее театра оценивалось как искусство уже ушедшего дня [См.: 12, с. 2]. Редлих пытается искать сегодняшний язык, привлекая к этим поискам художников – Коваленко, Шапорина. Но даже общепризнанная удача режиссера – «Барабанщица» А. Салынского – не меняет общего ощущения кризиса, и в 1960 году В. П. Редлих уходит из «Красного факела».

В 1958 году Редлих вместе с Коваленко пытается экспериментировать с театральным пространством «Факела» на современном драматургическом материале. В спектакле «За час до рассвета» по пьесе А. Галича (1958) постановщики сажают в боковую ложу оркестр, который на виду у зрителей аккомпанирует действию. Широко используются наплывы проекций, воспоминаний, перебивка «кадров» [См.: 3, с. 284]. Об оформлении этого вызвавшего большие споры спектакля пишет Б. Рясенцев: «На заднем плане сцены, на фоне ночного неба, возникают огромные силуэты порталных кранов как символ строительства. Этой простой и как бы напрашивающейся деталью художник П. Коваленко сумел достигнуть большого выразительного эффекта. Тем более что зрители видят эти силуэты как бы сквозь стены комнаты, в которой находятся героини пьесы. В этот момент действие уже перенесено в послевоенные годы...» [21, с. 79]. И все же спектакль не имел успеха, отсутствие единой атмосферы, единого тонуса действия, недостаточная романтическая окрыленность привели к отсутствию идейно-художественной целостности [См.: 21, с. 84]. Вообще А. Галичу с Новосибирском, говоря бытовым языком, не везло. Не вызвала интереса постановка в ТЮЗе другой его ранней пьесы, «Пароход зовут “Орленок”». По мнению участников спектакля, несовершенна была и сама пьеса, и ее сценическое воплощение. Хотя в сценографическом решении (художник В. Шапорин) была и изобретательность, и выдумка: неожиданно раздвигались борта стоявшего на сцене парохода, эпизоды игрались внутри конструкции. Но в целом гармоничного, цельного спектакля не получилось [См.: 10, с. 4]. Кстати, печально знаменитый концерт А. Галича в 1968 году, трагически изменивший его судьбу, тоже состоялся в Новосибирске. Как сказал Пушкин, «бывают странные сближения...»

Дальнейшие работы П. Коваленко в «Красном факеле» все в большей степени включают в себя динамичные смены мест действия, освобождение сцены от избыточных деталей, поиск лаконичной образности. Та-

ким был, в частности, «Город на заре» (режиссер В. В. Кузьмин, 1958 г.). Но все же краснофакельские работы П. Коваленко конца 1950-х годов практически не выходят на уровень метафоры, самостоятельного видения автора, пьесы. Лучшие постановки периода с 1953-го по 1961 г. осуществлены им на сцене ТЮЗа.

В 1957 году в ТЮЗе П. Т. Коваленко оформляет спектакль, ставший, по общему мнению, не только этапным в жизни театра, но и одной из творческих его вершин [См.: 17, с. 33] – «Товарищи романтики» М. Соболя в постановке ленинградца Р. Сусловича. Сценографию этого спектакля отмечают многие рецензенты. Г. Мурзинцева пишет: «В глубине сцены колышется бескрайнее поле. У зрителя сразу должно возникнуть ощущение беспредельности земли. <...> Образ степи каждый раз будет соответствовать настроению героев, создавать эмоциональный фон действия. То отчужденная, неприступная, то радостная, открытая настежь...» [15, с. 42–43]. Хотя исходный материал был, по мнению многих участников спектакля, несовершенен, режиссеру Р. Сусловичу в соавторстве с П. Коваленко (которому к этому времени было 69 лет!) удалось создать спектакль необычайно современный, музыкальный, говорящий с залом свободным сценическим языком. О работе художника актер и режиссер ТЮЗа В. С. Орлов писал: «Лаконичное и сдержанное, хотя яркое и точное по отбору деталей, оформление (художник П. Коваленко) давало возможность в ряде картин оголять сценическую площадку, создавая тем самым ощущение степного простора. В такой сценографии режиссер уходил от камерности и бытовых подробностей» [17, с. 32]. Интересно, «точно», использовался в спектакле режиссером и художником свет. В ночной сцене на скамейке у печи лежали чемоданы, и в полумраке на их никелированных замочках светились блики света. Суслович и Коваленко чувствовали игру таких световых точек, создававших атмосферу сцены [См.: 10, с. 4].

В «Кошкином доме», оформленном П. Коваленко в 1958 году (режиссер Л. Луккер), прямо в зрительном зале стояла высокая каланча, конструкция из труб с домиком наверху, с колоколами. Ажурная конструкция не мешала зрителям видеть сцену, а наверху действовали грачи-пожарные, которые вели спектакль, звонили в колокола, спускались в зал, бегали среди зрителей, произносили текст от автора. Зрелище было яркое, шумное, энергичное. Пламя во время пожара создавалось языками легкой ткани, поддуваемой вентиляторами. В одной сцене неожиданно для зрителей спускалась сверху крепкая сетка, на которой висели мыши-актрисы, вместе с Кошкой исполнявшие песни. Спектакль по изобрета-

тельности, яркости, неожиданности постановочных находок был одним из самых запоминающихся в то время, и работа П. Т. Коваленко во многом способствовала успеху [См.: 10, с. 3–4].

Динамично меняющееся оформление картин, фрагментарность, ранее не очень свойственная работам Коваленко, позволяют говорить об изменениях в его творчестве. Новое в его спектаклях проступает прежде всего через лаконичность, отбор деталей, что являлось в этот период самой распространенной формой бытования условности на новосибирских сценах. В последующих тюзовских спектаклях Коваленко оформление становится еще более легким, открывающим актера («Сомбреро», «Заводские ребята», «Валя и Валька»). Последний спектакль в новосибирском ТЮЗе, «Марсиане», художник осуществил в 1961 году. На смену ему в том же году приехал молодой ленинградский сценограф К. Лютынский, в творчестве которого прием открытой сцены, создание в спектакле прежде всего пространства для игры актеров были уже изначально основными эстетическими законами.

В 1955 г. в «Красном факеле» появляется новый художник, *Василий Юрьевич Шапорин* (г. р. 1915). К этому времени за его плечами интереснейшая творческая биография: сын композитора Ю. Шапорина, проживший четыре года в легендарном Париже 1920-х, 12 лет в Ленинграде, ученик В. В. Дмитриева, оформивший ряд спектаклей в московских театрах [См.: 9], он был уже сложившимся художником со своим почерком. Первая новосибирская работа сорокалетнего мастера, «Мораль пани Дульской» (1955), в окончательном, сценическом виде, казалось бы, продолжает прежние традиции – интерьер с плюшевыми портьерами, фотографиями на стенах, актрисы за тридцать, играющие десятилетних девочек. Все то же загромождение сцены ненужными для действия деталями, правдоподобие ради правдоподобия [Ср. у Н. П. Акимова: 2, с. 137]. Но в эскизе к спектаклю – иное, метафорическое видение пьесы. Над мелким, забытым мирком дульских – панорама крыш польского городка со шпилями, вздымающаяся колокольня костела и небо, уходящие по диагонали вверх тучи... Крест на колокольне вносит в пространство иное измерение – подлинное понятие греха, ответственности перед высшим судьей, и отвечать на этом суде придется и всеу разглагольствующей о «греховности» пани Дульской.

Вообще композиционное смещение образных акцентов в еще бытовой в основе сценографии свойственно этому этапу творчества В. Шапорина. В эскизах к его спектаклям над-актерская зона, верхняя часть сценического пространства, занимает его едва ли не больше, чем собственно игровая часть сцены. Там, где обычно живописный задник передает в

лучшем случае атмосферу – поля или лес, грозовые тучи или безоблачная синева, – у Шапорина возникает центральный образ спектакля, определяющий и атмосферу, и ритм, и его, шапоринское, видение пьесы. Такой же принцип прослеживается в решении «Нашествия» (1963), «Преступления и наказания» (1965) [См.: 9]. В эскизе к спектаклю «Кремлевские куранты» (1956) над маленькой часовней Иверской Божией Матери взмывает вверх огромный революционный плакат. И сама часовня, и проходы в стене теряются на фоне гигантского красноармейца, требовательно вопрошающего: «Ты записался добровольцем?». Этот плакат становится основой пространства, куда бы ни уклонился взгляд, он снова возвращается к требующей ответа фигуре. В других картинах спектакля художник снова возвращается к бытовому правдоподобию, создавая интерьеры крестьянской избы, подлинного кабинета Ленина. Но уже через три года, в следующем спектакле погодинской Ленинианы, «Третья патетическая», действие будет происходить на практически пустой, «концертной», сцене, лишь лаконичные детали обозначат смену мест действия. Несет особую, контрапунктную сюжету смысловую нагрузку верхнее пространство сцены и в знаменитой «Барабанщице» (1959). В. Федосеева описывает вполне реалистическую декорацию, заданную сюжетом пьесы: «Как память о недавних боях, занавес-заставка: языки пламени охватили полуразрушенную кирпичную стену. А за ним – большая комната чудом уцелевшего дома» [См.: 23]. Все вполне реалистично и, казалось бы, однозначно – кровать, стол. Но из бытовой комнаты искореженная лестница ведет наверх, в иное пространство, где жизнь, откуда приходят и враги, и друзья, где есть честность, правда, любовь. И отзвук этого мира все время перед нами: за спиной А. Я. Покидченко – Нилы на сохранившейся стене шутоватая надпись: «Туська, милая, где топают твои ножки?» То ли открытка, то ли записка на стене. И эта надпись – постоянный контрапункт происходящим в спектакле драматическим событиям.

В 1956 г. появляется «Село Степанчиково», одна из лучших работ режиссера В. П. Редлих и художника Ю. В. Шапорина. А. А. Михайлова писала об этом не вполне оцененном новосибирским зрителем спектакле: «Вполне, казалось бы, реалистические усадебные интерьеры кричали о неблагополучии, дышали предчувствием беды. Это настроение внушалось напряженно-синим цветом стен, праздничным и больным одновременно, сероватой старой штукатуркой потолка и карнизов, кое-где потрескавшихся и облупившихся, толстыми проемами окон, цветовыми вспышками костюмов» [14, с. 27]. Но в первую очередь обращает на себя внимание композиционное решение пространства. На эскизе к спектаклю в центре композиции – огромное, прорывающее крепостную

толщу стен окно-дверь. Оно диспропорционально, оно сразу вбирает в себя взгляд зрителя, формирует стремление вырваться из мрачных казематных интерьеров на простор, в поле. Потом, в спектакле, это нарушение пропорций сгладится, потеряет демонстративно-доминирующее значение, но и там эта дверь постоянно будет в центре композиции. Это подчеркивалось и пейзажем, открывающимся за окном, картиной «щедрой, солнечной, могучей русской природы», по описанию А. Г. Образцовой [Цит. по: 18, с. 83]. Контраст мрачного интерьера и живой природы вне царства Фомы Опискина подчеркивал и Л. А. Баландин: «Неуютно здесь жить людям. А в окна мрачного дома заглядывало солнце, природа прекрасна» [3, с. 283].

В «Якове Богомолове» (1958, режиссер К. Чернядев) таким же аккумулятором внимания зрителя центром пространства станет круглое окно, практически стеклянная стена, вполне соответствующая по стилю эпохе модерна, когда действие и происходит, но в то же время дом приобретает черты небытовые. Он напоминал корабль, готовый устремиться к неведомому. Особая, взволнованно-встревоженная атмосфера была создана в спектакле. Правдоподобие пространства нарушалось еще одной деталью, выводящей мир пьесы в иное, условное измерение, – огромная крышка рояля поднималась над оркестровой ямой. Б. К. Рясенцев назвал эту деталь оформления «претенциозной и ненужной», но отмеченные им же особенности ритмического, музыкального решения спектакля – ветер, хлопающий дверью и окнами, заставляющий беспомощно метаться занавески и гардины, принесенный ветром рокот моря, неистовые всплески скрябинского этюда, музыкального лейтмотива спектакля, – позволяют говорить о небытовом, поэтическом решении пьесы режиссером и художником. И музыкальная, темпоритмическая структура спектакля гармонировала с образной сценографией В. Шапорина [См.: 21, с. 60].

В 1956 году выходит веселый, почти фарсовый спектакль «За двумя зайцами». Комедия, тем более народная, – жанр сравнительно свободный, и энергия художника воздвигает покосившуюся церковку на приземистых, кургузых колоннах, смело разрушает планшет сцены, сооружает горбатый мостик, холмы, дающие актерам простор для выразительных мизансцен. Самого Шапорина вспоминают как человека очень интересного, неожиданного, с прекрасным чувством юмора [См.: 10, с. 8; 25, с. 1], и неудивительно, что он с таким удовольствием много работал в комедии. Это и современная, с узнаваемыми деталями текущего дня «Последняя легенда» («Принцы любви»), и вошедший во все воспоминания краснофакельцев блестящий и хулиганский «Забывтый черт», и «Белоснежка», и очень современная «Маленькая студентка» в ТЮЗе.

Новая атмосфера в стране меняет и репертуар. На афише «Красного факела» появляются «Дни Турбиных», «Оптимистическая трагедия» (1957). Их сценографическое решение во многом ассоциируется со ставшими классикой столичными предшественниками. МХАТовский спектакль вспоминается в описании О. Елисеевым краснофакельских «Дней Турбиных»: «Усилия художника спектакля В. Шапорина совпадают с замыслом постановщиков. Он умело использует сценическую площадку и, не перегружая спектакль бытовыми деталями, дает законченный и ясный живописный образ спектакля. Он хорошо передал мягкие линии, гармоническую уравновешенность аристократической гостиной турбинского дома с его негаснущим камином и легкой удобной мебелью. Он остро почувствовал тревожный ритм событий, когда оформлял сцену в гимназии, и его монументальные интерьеры создают впечатление угрюмого, но торжественного в своей заброшенности дома» [11].

Сценография «Оптимистической трагедии» Шапорина также явно цитирует знаменитое оформление В. Рындина к спектаклю А. Таирова в Камерном театре (1933). В. И. Березкин пишет: основная трагическая тема «реализовывалась Рындиным с помощью двух основных взаимодействующих элементов единой установки: дороги в виде трехступенчатого амфитеатра, крутым виражом огибавшей сцену, и круга, находившегося в середине сцены и как бы центрировавшего вираж дороги» [5, с. 315–316]. Схожие мотивы можно найти в описании краснофакельского спектакля Б. Рясенцевым: «Огромная полукруглая лестница, раскинувшаяся во всю ширину сцены и как бы ведущая к каким-то небывалым, никогда ранее не достигнутым высотам, была той основной площадкой действия, которую предоставил актерам и режиссеру художник В. Шапорин. Занавес не скрывал ее и в антрактах» [21, с. 67]. В отличие от таировского спектакля у художника «Красного факела» лестница-амфитеатр взламывается, расколы ступенек разнообразят игровое пространство, что несколько смягчает чисто трагическое, восходящее к античным образам звучание сценографии В. Рындина. В первоначальном эскизе по краям ступеней размещены две узнаваемые ленинградские колонны, что еще более снимает обобщенность образа. И все же Шапорин явно адресует зрителя к легендарному предшественнику, что в 1957 году, времени возвращения из небытия имен, явлений, возможно, имело и иной, внетеатральный подтекст.

В целом в творчестве Василия Шапорина первых пяти лет его краснофакельской биографии условные тенденции проявились в движении к разрушению иллюзорного пространства, в демонстративном подчеркива-

нии композиционного центра оформления, в переносе образного акцента с игровой зоны сцены вверх, в пространство над бытовыми сценами.

Новые тенденции в сценографии новосибирского *Театра юного зрителя* проявлялись поначалу не очень заметно. Ушел из театра главный режиссер И. М. Сапожников, больше пяти лет руководивший коллективом, шли поиски нового лидера. Актер и режиссер ТЮЗа В. С. Орлов позже вспоминал: «В жизни театра бывают периоды, когда он по тем или иным причинам оказывается без руководителя, когда “капитан” покидает “корабль”». Вот такое положение создалось в ТЮЗе в начале сезона 1952/53 года» [17, с. 27]. С 1953-го по 1960 г. спектакли в ТЮЗе поставил 21 режиссер, включая краснофакельцев В. П. Редлих, Н. Ф. Михайлова, К. С. Черняева. Часто менялись и фамилии художников на афише театра. Говорить о едином направлении театра в такие периоды сложно, и все же некоторые особенности художественной жизни Новосибирского ТЮЗа можно выделить.

Прежде всего, репертуар театра был не таким уж «детским». Руководитель Ленинградского ТЮЗа и основатель, «крестный отец» новосибирского театра А. А. Брянцев боялся «овзросления» ТЮЗа. Свой театр он видел прежде всего детским. Но в условиях Новосибирска нишу молодежного, подросткового и студенческого репертуара мог заполнить только ТЮЗ, в котором вечерние спектакли игрались только для молодежи и взрослого зрителя [См.: 17, с. 23]. Ярче всего это заметно по представительству классики в афише Новосибирского ТЮЗа. С 1953-го по 1960 г. поставлено 10 спектаклей по совершенно «взрослым», классическим произведениям. (Для сравнения: в «Красном факеле» за тот же период – 11 постановок русской и западной классики.) И хотя порой это были «школьные» постановки, не отличавшиеся глубиной, новизной замысла, но все же В. П. Редлих ставит в 1953 году «Ромео и Джульетту», П. Л. Монастырский – «Вильгельма Телля» (1955), С. Ф. Владычанский – «Лгуна» К. Гольдони (1958). Этот репертуар требует от театра крепких актеров, способных как минимум технически освоить сложности драматургии, и серьезной работы постановщиков.

Кроме того, на сцене ТЮЗа появляется и новая драматургия, выдвигающая иные, более тонкие задачи, и в первую очередь пьесы В. Розова: в 1954 году – «Страница жизни», в 1955-м – «В добрый час», в 1958-м – «В поисках радости». Надо признать, что в оформлении этой, бытовой по жанровой природе драматургии сценографических открытий практически не было, главным для режиссера были актеры. В сценографии доминировал павильон, современная мебель, иногда часть пейзажа за окном – и все. Так были оформлены *Н. И. Котовым* «Страница жизни» и

«В добрый час», А. З. Бриклиним «В поисках радости». Критики находили в этих похожих интерьерах индивидуальность, своеобразие. Так, известный новосибирский критик М. И. Рубина подробно описывала оформление спектакля «В поисках радости»: «Действие происходит в старом доме, где-то в отдаленном от центра переулке шумного города. Здесь, в этой квартире с голландскими печами и высокими окнами, живет большая семья. Вон за тем длинным столом она собирается в будни и праздники. В том массивном старинном буфете наверняка хранится сервиз, подаренный еще на свадьбу хозяйке дома. А там, слева, на портрете изображен сам хозяин в свои молодые годы. Судя по фотографии и шашке на стене, был он лихим красным конником...» [19]. Но в целом стилистическая схожесть этих подробно выстроенных квартир у разных художников, в разных спектаклях все же слишком заметна и во многом является приметой времени, «общепринятых традиций».

Необходимо отметить, что по сравнению с академичными декорациями «Красного факела» тюзовская сцена выглядела просторнее, легче. Лаконичность и фрагментарность оформления тюзовским художникам была свойственна и ранее. И по материальным соображениям, и с учетом многочисленных выездов на разные площадки театр для детей редко позволял себе монументальные, сложные и дорогие декорации. Театр жил небогато, декорации порой переделывались из оформления старых, списанных спектаклей. Почти не применялись металлические конструкции, в основном использовались дерево и ткань, преимущественно живописный метод создания декорации [См.: 10, с. 1]. Хотя стремление к «настоящему», «взрослому» театру временами прочитывается в работах тюзовских художников. Основательны и подробны декорации Н. Котова к спектаклю «Жестокий мир» по Ч. Диккенсу (1953), иллюстративно достоверна его же профессорская квартира в «Машеньке» Афиногенова (1955), внушительно выглядят у А. Бриклина казенно-торжественные интерьеры за полукруглым порталом в «Гимназистах» (1957).

Лучшие спектакли этого периода реализовывали замысел режиссера в первую очередь через актера. Имена З. Ф. Булгаковой, В. Г. Эйрих, В. С. Орлова, А. В. Гаршиной привлекали внимание зрителей гораздо больше, чем фамилия художника на афише. И открытая, легкая сцена, быстро сменяющие друг друга детали мест действия выводили на первый план именно тюзовских актеров. Таким был «Всадник, скачущий впереди» Ю. Принцева с неизменным Гайдаром – В. С. Орловым. Первая редакция, 1951 года, в оформлении П. Т. Коваленко, была еще сценографически тяжеловесна, подробна. Во второй, в 1957 году, Коваленко уже идет по принципу сменяющихся почти знаковых обозначений места

и времени действия эпизода. И самая легкая, современная версия этого спектакля появится у К. Лютынского в 1965 году, когда молниеобразные росчерки станка, рассекающего сцену, немногочисленные, но яркие игровые детали придадут спектаклю с четырнадцатилетней историей ритмы и звучание середины 60-х.

Живописный задник выполняет в ТЮЗе все те же функции обозначения места действия и отчасти – создания атмосферы. В этом качестве его использует, в частности, *Г. Волков* в «Иване Рыбакове» (1955). Но гораздо разнообразнее, чем в «Красном факеле», художники ТЮЗа играют с суперзанавесами разных видов. В «Приключениях Димки» (1955) системой ширм, суперзанавесов, декораций «с секретом» (вроде карты полушарий, из которой появляются персонажи) Н. Котов создает динамичный, легко трансформирующийся мир фантазий мальчика Димки. Опускался суперзанавес, и герой оказывался в тридевятом царстве или на океане, полоса ткани в руках актеров становилась волнами, двигались облака. Это была только иллюстрация к происходящему, сценография сводилась к обозначению мест действия, но в пьесе этих мест действия было много, и Н. Котову пришлось придумывать много быстрых перемен в декорации [См.: 7, с. 4; 10, с. 3].

В сказке «Семь волшебников» (1952) у П. Т. Коваленко интересно работала система суперзанавесов из тюля. Когда свет переносился с одной стороны супера на другую, да еще с использованием люминесцентных красок, создавалось ощущение волшебства, текучей перемены картины. Полотна легко убирались вверх, оставался то лес, то другое пространство. Обычно тяжеловатая, основательная манера П. Т. Коваленко в этом спектакле сменилась легкостью, прозрачностью художественного языка [См.: 10, с. 2].

Своеобразно решался суперзанавес в молодежном спектакле «Когда цветет акация» (1956), оформленном *Н. Эповым*. Участница спектакля А. В. Гаршина вспоминает: «Во все зеркало сцены была выпускная фотография класса, и в рамках с фамилиями действующих лиц появлялись живые лица актеров. За супером были ступеньки, конструкции, мы поднимались по ним, и в нужный момент наши лица, неожиданно появившиеся на разных уровнях, создавали особый эффект “ожившей фотографии”. Спектакль был молодежный, музыкальный, веселый, и такой сценографический прием точно задавал жанр, природу существования в нем» [10, с. 3].

Разумеется, значительное место в репертуаре театра для детей занимали сказки. Если в «Красном факеле» первый спектакль для детей,

«Стальное колечко» К. Паустовского в игровом и современном оформлении В. Шапорина, появился только в 1963 году, то для тюзовских режиссеров и художников это была обязательная компонента их творчества. С 1953-го по 1960 год в репертуаре ТЮЗа появилось 13 сказочных спектаклей. Сказка позволяла в известной мере освободиться от догматической назидательности, фантазировать и режиссеру, и сценографу. В этой драматургии театральные художники не просто могли, но как бы даже вынуждены были работать свободно, потому что сказка – это мир игры и фантазии, в сказке меньше «правильного», «нормативного», «установленного». И в этом жанре художники ТЮЗа давали себе волю [См.: 12, с. 4]. Яркое, с активным использованием колорита, орнаментов, мотивов чешского фольклора оформление создает П. Коваленко в «Волынщике из Стракониц» (1953), сказке для взрослых, довольно редком сценическом жанре. Своеобразное решение предложил В. Шапорин для «Белоснежки» (1959) – с портретами гномов над их кроватками, стилизованными под «сказочную готику» линиями мебели, хрустальным гробом на огромном валуне.

Спектакль «Горя бояться – счастья не видать» в 1956 году оформлял *И. В. Севастьянов*, главный художник Новосибирского театра оперы и балета. Он прекрасно чувствовал цвет, что свойственно оперному художнику, и в то же время был изобретателен в создании чудес, появлений, превращений на сцене. Сказка в театре невозможна без чудес, трансформаций, исчезновений и неожиданных появлений, и художник с удовольствием создавал не очень сложные, по сегодняшним меркам, но благодарно принимаемые залом «фокусы». Так, актриса, игравшая Горе-злосчастье, появлялась из дерева, стоявшего за тронном Царя. Дерево было пустое внутри, почему-то оно росло рядом с тронном, но в сказке своя правда. Режиссер решил, что Горе-злосчастье, такая деревенская «старушечка-молодушечка», появляется из этого дерева, своего дома, перед Царем, и зал с удовольствием принимал это маленькое чудо театра [См.: 7, с. 5].

Вообще воображение юных зрителей конца 1950-х, не знавших телевидения, технических достижений конца XX века, активнейшим образом соучаствовало художнику в создании театрального мира, атмосферы, чудес. Простое затемнение, в котором появлялась на сцене, например, Снежная королева в спектакле 1959 года (художник В. Шапорин, режиссер В. Кузьмин), могло остаться для зрителя одним из самых ярких театральных впечатлений на всю жизнь [См.: 12, с. 6].

«Снегурочка» была поставлена С. Нижней в 1957 году в стиле, ставшем уже традицией для поэтической сказки А. Островского. Осно-

вательные резные балки во дворце Берендея, расшитые костюмы сказочно-языческой Руси. На заднике, кулисах живописным способом художник спектакля А. Бриклин создал панораму уходящих вдаль холмов, полей, ближе к авансцене располагались могучие деревья. Зрители ждали волшебства – и художник создавал сильный эффект явления Солнца, используя световые возможности сцены. Диск Солнца-Ярила висел в глубине сцены весь спектакль, а потом этот диск поднимался – и яркий луч бил в зал, заливая все, создавая эффект светового занавеса. Светом решалась и сцена гибели Мизгирия [См.: 10, с. 3].

Сцена детского театра не могла быть скучной и в цветовой гамме, и даже на черно-белых фотографиях можно ощутить, например, яркость костюмов, созданных А. Бриклиным для спектакля по пьесе новосибирской писательницы Е. Стюарт «Волшебный цветок» (1957). Яркие, переливающиеся ткани сами по себе уже становились декорацией, создавали необычайный, волшебный мир на сцене.

В целом в сценографии Театра юного зрителя в 1953–1960 гг. не так явно просматривается возникновение нового направления. Отчасти это связано с тем, что элементы условности уже существовали в спектаклях ТЮЗа, хотя и не всегда идентифицировались критикой. Кроме того, большое количество художников-постановщиков (за рассматриваемый период – 13 фамилий) как бы размывало изменения, новые тенденции в творчестве каждого из них. Более явственно черты нового, современного театрального языка проявились с приходом к руководству театром в начале 1960-х годов В. В. Кузьмина как главного режиссера и К. Г. Лютынского – нового главного художника ТЮЗа.

Литература

1. Акимов Н. П. Художник в театре // Акимов Н. П. Театральное наследие. – Л.: Искусство, 1978. – Кн. 1. Об искусстве театра. Театральный художник.
2. Акимов Н. П. Современные задачи театральной декорации // Акимов Н. П. Не только о театре. – Л.; М.: «Искусство», 1966.
3. Баландин Л. А. На сцене и за кулисами. Путь театра «Красный факел» (1920–1970). – Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1972.
4. Барабаш Н. А. Условность в драме и театре: (Современные аспекты). – Ташкент: Фан, 1991.
5. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: в 2 кн. – М.: Эдиториал УРСС, 1997. – Книга первая: от истоков до начала XX века. Книга вторая: первая половина XX века.
6. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – Т. 2: Вторая половина XX века: В зеркале Пражских Квадриеннале 1967–1999 годов.

7. Булгакова З. Ф. Страницы истории Новосибирского ТЮЗа / Архив Театрального музея Новосибирского отделения СТД РФ (ВТО). Сценография: воспоминания. КП 4-12615/Ед. хр. 2.
8. Бураченко А. И. Феномен «нестолничного театра» в советском театроведении // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: К новому синкретизму. – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – Вып. 4.
9. Шапорин В. Каталог выставки работ в Центральном Доме актеров ВТО, 1966 / Из личного архива М. И. Рубиной.
10. Гаршина А. В. Художники Новосибирского ТЮЗа: страницы воспоминаний / Архив Театрального музея Новосибирского отделения СТД РФ (ВТО). Сценография: воспоминания. КП 4–12621А/Ед. хр. 9.
11. Елисеев О. На пороге новой жизни. «Дни Турбиных» на сцене «Красного факела» // Советская Сибирь. – 1957. – 30 апр.
12. Лендова В. Н. От бытового к поэтическому. Сценография новосибирских театров в 1960–1980-х гг. / Архив Театрального музея Новосибирского отделения СТД РФ (ВТО). Сценография: воспоминания. КП 4–12620/ Ед. хр. 7.
13. Михайлова А. А. О художественной условности. – М.: Мысль, 1970.
14. Михайлова А. Посредник // Таланты и поклонники. – Новосибирск: Новосибирское отделение СТД РФ, 1997. – Вып. 6. Дни Веры Редлих в «Красном факеле».
15. Мурзинцева Г. Ф. Обыкновенное чудо. – Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1980.
16. Никулькова Н. А. Художники «Красного факела» 1970-х годов / Архив Театрального музея Новосибирского отделения СТД РФ (ВТО). Сценография: воспоминания. КП 4–12616/Ед. хр. 3.
17. Орлов В. С. Друзья и годы. Театральные мемуары. – Новосибирск, Новосибирский академический молодежный театр «Глобус», 2000.
18. Редлих В. П. Такая манящая цель... театр. – Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1989. – 128 с.
19. Рубина М. В поисках радости // Советская Сибирь. – 1958. – 18 марта.
20. Рубина М. И. О сценографии и не только / Архив Театрального музея Новосибирского отделения СТД РФ (ВТО). Сценография: воспоминания. КП 4–12618/Ед. хр. 5.
21. Рясенцев Б. К. Когда занавес раскрывается. – Новосибирск, Новосибирское книжное издательство, 1961.
22. Рясенцев Б. К. Любите ли вы ... – Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1969.
23. Федосеева В. Музыка чувств // Театральная жизнь. – 1965. – № 5.
24. Френкель М. А. Современная сценография. – Киев: Мистецтво, 1980.
25. Шарова Е. Поэт театра // Советская Сибирь. – 1990. – 20 мая.
26. Широнова В. И. Спектакли, режиссеры, художники: Страницы воспоминаний / Архив Театрального музея Новосибирского отделения СТД РФ (ВТО). Сценография: воспоминания. КП 4-12619/Ед. хр. 6.

*Г. А. Жерновая,
Е. В. Берсенёва
Кемерово*

ПАРАБОЛА О РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТЕ (ШЕКСПИРОВСКИЙ СПЕКТАКЛЬ В. КЛИМОВСКОГО В КУЗБАССЕ. 1966)

В театральном искусстве 1960-х годов происходит резкое размежевание художественных направлений. XX съезд КПСС, состоявшийся в 1956 году, открыл для театра возможности творческих поисков и экспериментов. Тенденция театрального обновления отчетливо осознавалась как деятелями театра, так и публикой. Современник рассматриваемых нами процессов, известный историк театра Г. А. Хайченко так характеризовал специфику «шестидесятнического» периода: «Наше искусство стало мудрее, лиричнее, строже и, что особенно важно, демократичнее. Не внешний парадный блеск, а умение проникнуть в сущность жизненных явлений, сказать правдиво и просто о том, что волнует народ, стало основным мериллом ценности художественных произведений. Неизмеримо расширился фронт театрального искусства: увеличился круг тем, образов, проблем, о которых заговорил наш театр; значительно богаче стали жанровые особенности, стили, творческие манеры художников сцены» [1, с. 142]. Однако касалось это в первую очередь столичных театров: здесь шли пьесы молодых драматургов «оттепели» В. Розова, А. Володина, Э. Радзинского, и режиссеры день за днем отстаивали неповторимость своей творческой индивидуальности. К уже именитым Ю. А. Завадскому, Н. П. Охлопкову, М. О. Кнебель, В. Н. Плучеку, А. А. Гончарову вскоре присоединилось молодое режиссерское поколение, те, спектакли которых, казалось, создавались непосредственным контактом с обновляющейся жизнью. Это Г. А. Товстоногов, О. Н. Ефремов, А. В. Эфрос, Ю. П. Любимов, Г. М. Опорков, Б. А. Львов-Анохин, Е. Р. Симонов [См.: 1]. По-другому складывалась ситуация на периферийной сцене, где театральное искусство в течение почти десятилетия находилось в затяжном состоянии неопределенности. Однако поединок театра с властью был не менее жестоким, чем в столице, даже, может быть, более. Об одном эпизоде этой борьбы и пойдет речь в нашей статье.

Кемеровский облдрамтеатр в шестидесятые годы переживал кризис. Были сложности в отношениях актеров и режиссеров, непонимание между дирекцией театра и партийным руководством, которое, конечно же, идеологически курировало театр. Гастроли не давали прибыли, режиссеры сменяли друг друга. Возникла мысль о неправильном формировании

труппы. Попробовали набирать актеров по конкурсу, но и этот метод себя не оправдал. Обстановка в театре настолько осложнилась, что стали поговаривать о расформировании труппы и закрытии театра [См.: 3]. Проблемы внутритеатральные только усугублялись от пристального внимания партийного руководства, которое всеми силами старалось не допустить проникновения в Кузбасс новых идейных веяний. Режиссер-новатор, имевший несчастье возглавить театр на периферии, не имел труппы «единомышленников», актеры при малейшем недовольстве деятельностью или просто поведением режиссера переходили на сторону власти. Подлинным бедствием становился маститый актер, положение которого в труппе было обеспечено званием, партийностью, уважением власти и любовью публики, потому что для такого актера «шестидесятническая» проблематика казалась детской забавой, а режиссер не связывал и не мог связывать с ним своих творческих планов.

Известный кемеровский актер послевоенного периода П. Г. Князев оставил в рукописи воспоминания о театре в Кузбассе, ныне опубликованные, где подробно рассказал о своем конфликте с молодым режиссером – «шестидесятником», именно с тем, о ком пойдет речь в статье, по поводу того спектакля, который стал у нас объектом внимания. Мемуарист воспроизводит свое выступление на обсуждении в управлении культуры спектакля В. Л. Климовского «Ромео и Джульетта». Обращаясь к режиссеру, он тогда произнес: «У вас есть идея создания театра Современника. Об этом говорит репертуар, его трактовка, состав труппы, но театра у Вас нет. Он не любим зрителем» [3, с. 588]. Сразу же стоит заметить, что режиссер Климовский имел идею создать в Кузбассе не «Современник», а «Таганку», но в 1967 году, когда состоялось злополучное обсуждение «Ромео и Джульетты», даже для актера периферийного театра разницы между «Современником» и «Таганкой» не было, они воспринимались как одно целое, враждебное, от чего стоило уберечь местного зрителя. И вот актер старого театра ищет поддержки в борьбе с театром новым у власти. С сочувствием описывает мемуарист страдания начальника управления культуры А. М. Лыткина, который предложил спектакль исправить, а режиссер «заявил, что не согласен с оценкой спектакля и будет бороться до конца. Такое заявление вывело Лыткина из равновесия. Он с силой стукнул по столу и дал достойную отповедь Климовскому <...>. В тот же день, 7 января, вечером во время спектакля вспыхнул пожар, который в театре быстро ликвидировали. По словам Плетнева (С. С. Плетнев – зам. начальника управления культуры. – Г. Ж., Е. Б.), Климовский, узнав об этом, зарыдал – не выдержали нервы: одно к одному. Разгром Ромео и пожар в театре» [3, с. 592–593].

Спектакль, однако, не сняли, потому что, по инициативе режиссера, из Москвы приехал критик В. Сечин и предотвратил расправу. Однако летом на гастролях театра в Херсоне Климовский был снят «за развал театра», но в Министерстве культуры сочли такое решение местной власти самоуправством и назначили его главным режиссером «Красного факела» в Новосибирск [См.: 3]. Забегая вперед, надо сказать, что изгнание Климовского из «Красного факела» через три года было не менее драматичным, чем из Кемеровской драмы. В Кемерове опальный режиссер поставил два спектакля-шедевра – «Трехгрошовую оперу» Б. Брехта и «Ромео и Джульетту» В. Шекспира, в Новосибирске же – еще один («Бег» М. Булгакова с А. Солоницыным в роли Голубкова и В. Макаровским – де Бризаром). Эти спектакли можно рассматривать как триптих, в них налицо эстетическая преемственность и движение единой мысли. В Кемерове спектакли Климовского, став предметом широкой дискуссии (зрительские конференции в театре, полемика в прессе, официальные обсуждения), имели некоторый общественный резонанс. Обмен мнениями по проблемам театра, возникший вокруг и по поводу спектаклей Климовского, столь значителен, что может стать темой отдельной статьи. Уход Климовского из Новосибирска был лишен момента публичности. Театр, именовавший себя Сибирским МХАТом, и город отвергли сценические эксперименты режиссера без объяснений и обсуждений.

В конце 1967 года альманах «Огни Кузбасса» опубликовал большую статью писателя О. П. Павловского, посвященную все тому же феномену Климовского в Кемеровском областном драматическом театре имени А. В. Луначарского. Павловский не только не путает эстетику «Современника» с Таганкой, но профессионально описывает спектакль «Ромео и Джульетта», реконструирует замысел, соотносит теорию эпического театра Б. Брехта с режиссурой Климовского, причем небезосновательно, и... приходит к выводу о творческой неудаче режиссера. «Сейчас много, даже слишком много говорят о поисках Театра на Таганке, – пишет он. – И хорошо, что у нас есть такой театр, – своеобразный, ищущий и, я бы сказал, “экспериментальный” театр <...> Но представим, что этот театр, в полном его составе, с его нынешним репертуаром, обосновался бы у нас в Кемерове. Ручаюсь, через год он бы, что называется, “прогорел”. Почему? Не тот зритель? Непонимающий, невоспитанный, невежественный? Да, зритель и верно не тот. Но не невежественный. И воспитан он вполне достаточно, и понимает прекрасно, где правда, а где фальшь либо только внешнее подобие правды» [4, с. 71]. Однако О. Павловский не осмелился все же назвать шекспировский эксперимент Климовского мелкой поделкой. Пусть пародия на Шекспира, но не халтура [См.: 4].

То была не халтура, а новое искусство «шестидесятников» в условиях периферийного театра. Были ли у Вадима Львовича Климовского сторонники? Да, если не считать московского критика, то некоторые актеры из занятых в спектакле и студенты местных вузов, поддержанные старшими школьниками. Павловский пишет, что Климовский на двух конференциях отбивался от нападков зрителей, «знающих и любящих Шекспира, и поддерживаемый голосами семнадцатилетних юношей и девушек, которые не по своей, а отчасти по своей, конечно, вине о Шекспире не имеют никакого понятия, а увидели его на сцене впервые в жизни» [4, с. 66–67]. Тем, семнадцатилетним, выпало не только «пережить» новое искусство, но еще наивно и неумело защищать его. Один из авторов данной статьи пришел в театроведение из числа тех «семнадцатилетних», другой занимается проблемами «оттепели» на периферийной сцене 1960-х годов и изучает спектакль по документам.

Спектакли Климовского – это особая веха в театральном искусстве Кузбасса, это «звездное» время для Кемеровского театра драмы, так как в это время о нем писали в журнале «Театр» (1967, № 5), а статьями подобного рода театр не избалован, именно в это время шекспировский спектакль Климовского назывался критикой в одном ряду с «Гамлетом» В. Пансо и «Сном в летнюю ночь» М. Туманишвили. Такая параллель же возникала потому, что Шекспир не был в 1960-е годы репертуарным автором, к нему обращались редко, но тем важнее для нас анализ «шестидесятнического» спектакля по Шекспиру, поставленного вдали от театральных столиц.

С момента появления Климовского в Кемеровском драматическом театре в некоторых спектаклях стала проявляться характерная для 1960-х годов театральная тенденция, связанная с брехтовской теорией «очуждения». В отличие от психологического метода Станиславского, предполагающего «вживание» актера в создаваемый им образ, метод Брехта пропагандирует «очуждение», т. е. взгляд актера со стороны на действия и поступки героя, которого он играет на сцене. Актер должен остаться как бы самим собой и относиться к герою критически. В 1960-х годах влияние Брехта на всесоюзный театальный процесс стало актуальным благодаря Ю. Любимову и его спектаклю «Добрый человек из Сезуана», выразившему нравственно-эстетическую программу раннего периода Театра на Таганке. Через Климовского брехтовская волна докатилась и до Кемеровского драматического театра.

Поиски новых форм общения со зрителем вели к обновлению при этом всей системы художественных средств. Стремясь к острому и современному решению конфликта, Климовский обращается, однако, к

классике и ставит спектакль по пьесе Шекспира «Ромео и Джульетта». Проблема, с которой столкнулся театр в Кемерове, была, наверное, характерной для большинства периферийных театров. Зрители были смущены нарушением принципа жизнеподобия на сцене, так как оно, жизнеподобие, «приравнивалось» тогда многими к системе Станиславского. В спектакле Климовского не было привычной житейской органики, поддержанной подробной бытовой обстановкой. Его спектакль был условно-поэтическим, концептуальным, ориентированным на эстетику Б. Брехта. В нем был расчет перевести на язык сценической метафоры и образного мышления шекспировский материал. Работая над «Ромео и Джульеттой», знаменитой трагедией любви, Климовский не ставил перед собой задачу создать спектакль в жанре трагедии и тем более не предполагал ограничить его проблематикой любви. Спектакль по жанру и не мог быть трагедией, потому что в условном театре, строго говоря, такого жанра нет. Трагедия может сценически состояться только тогда, когда она «переживается» актером и зрителями, в концептуальном же спектакле действительность моделируется внешнежанрово, с целью аналитической, актеры только обозначают ситуации и мотивы поведения героев. Кемеровские актеры учились «не играть» характеры, отвлекаясь от психологического движения ролей. Между прочим, Шекспир давал и для такого, непсихологического, подхода основания, он творил в эпоху, когда сценическое искусство еще не имело особого инструментария для изображения психологии. Жанр спектакля можно было бы определить как сценическую притчу, параболу, если воспользоваться брехтовским термином.

Известно, что Брехт, объясняя свое отличие от Станиславского, однажды сказал, что Станиславский, ставя спектакль, подходит к нему с позиции актера, а он, Брехт, – с позиции драматурга [См.: 6, с. 198]. И Климовский, по-брехтовски работая над трагедией Шекспира, цель свою видел в создании новой пьесы, имеющей естественные и адекватные связи с текущей современностью, похожей на шекспировскую текстом, именами действующих лиц и фабульной ситуацией. Эта пьеса не фиксировалась словесно, в своем окончательном виде она была спектаклем. Хорошей актерской работой признавалась та, в которой удалось метафорически, а то и психологически точно и в то же время сценично воспроизвести новые мотивировки поведения героев старой пьесы, предлагаемые режиссером. Спектакль как последовательно «оправданный» новый сюжет должен остаться в памяти зрителя. Функция критика сводится к закреплению в слове театральной версии известной пьесы, которую он «вычитывает» из художественно-эстетической ткани спектакля.

Климовский, работая над пьесой Шекспира, «перемонтировал» ее. Отсекая все ненужное, он создавал сценическую «обработку» (брехтовский термин) трагедии Шекспира. В спектакле «Ромео и Джульетта» не было многих шекспировских сцен, в том числе таких важных, как первая встреча-диалог Ромео и Джульетты на бале в доме Капулетти, сцена прощания героев (спор о соловье и жаворонке), диалог Джульетты с патером Лоренцо, монолог Джульетты перед принятием яда и предсмертный монолог Ромео в склепе [См.: 7]. Переводя пьесу на язык сцены, режиссер превращал ее в сценарий, так как ощущал себя самодостаточным творцом спектакля. Не соавторство режиссера и драматурга, а бескомпромиссный диктат созидающей режиссерской воли – вот что пугало и ставило в тупик периферийных руководителей и деятелей культуры. П. Г. Князев предвзвешивает свой рассказ о спектакле театральным анекдотом местного значения: «В. Климовский приглашал по телефону сотрудников телевидения: «Приходите на просмотр “Ромео и Джульетты”». – «Шекспира?» – спрашивает главный режиссер телевидения Руденский. «Какого еще Шекспира?» – смеясь, сказал Климовский» [3, с. 584].

Спектаклем Климовского разрушался еще один стереотип тогдашнего театрального мышления. Ромео и Джульетта – трагические роли большого душевного напряжения, их всегда играли ведущие актеры, а профессионализм в любой профессии достигается с возрастом. Актриса, получив роль Джульетты накануне сорокалетия, могла показать зрителю, как и насколько она «помнит» состояние души четырнадцатилетней девочки, она создавала шедевр своего мастерства. К примеру, в знаменитом спектакле А. Д. Попова М. Бабановой и М. Астангову было по 35 лет. И если Бабановой удалось победить возрастные барьеры, то Астангов в роли Ромео все же не выглядел юношей, критики писали о гамлетовской серьезности этого Ромео [См.: 10, с. 140–141]. Климовский отдал роли молодым исполнителям, хотя было очевидно, что трагическим масштабом они не овладеют, что вместо мастерства покажут «себя» в предлагаемых обстоятельствах. На роль Ромео был назначен один актер – В. Макаровский, и это назначение было принципиальным, Джульетт же в спектакле было три: две из них – Г. Ефанова и Л. Цехонина – несли режиссерскую концепцию, важнейшей гранью которой была безыскусственность, естественность героини, третья – А. Миронова, более опытная актриса, была введена в спектакль под давлением агрессивной общественности. Молодые актеры в «Ромео и Джульетте» в эпоху «розовских мальчиков» – деталь знаменательная, и ее трудно переоценить.

Анализу в спектакле подвергли не столько характеры главных героев и их отношения друг с другом, сколько среду, из которой они вышли и ко-

торая проявила неприкрытую враждебность к ним. Модель действительности, сконструированная театром, была реализацией постулата: жизнь – это драка всех и со всеми, драка нескончаемая и беспричинная, драка как форма существования. Перед нею бессильны воля (властительный князь Вероны Эскал), чувство (Ромео) и разум (святой Лоренцо). Подобное мировосприятие было характерно для европейского и американского искусства того времени. Климовский не скрывал своей осведомленности в этом вопросе: он видел итальянский спектакль (какой именно, установить не удастся, возможно, даже «Ромео и Джульетту», возможно, миланскую постановку Ф. Дзефирелли), и американские мюзиклы [См.: 3, с. 593]. Скрывать такую начитанность и «насмотренность» надо было по двум причинам: недоброжелатели хотели поймать его на плагиате, во-первых, и обвинить в преклонении перед Западом, во-вторых. Однако очевидность обвинений была кажущейся: на деле при многочисленных драках в спектакле не было ни одной абстрактной драки, драки вообще. На всех лежала едва уловимая тень лагерно-блатного мира советской формации, нечто несомненно родное, чему в американских фильмах аналогий не сыскать. Ядром концепции и ее центральным образом-символом стал бандитский нож. Этот нож, конечно, состоял в поэтическом родстве с есенинским видением:

Будто кто-то мне в кабацкой драке
Саданул под сердце финский нож.
(«Письмо матери», 1924)

Сопоставление с поэтическими текстами С. Есенина можно продолжить:

Затерялась Русь в Мордве и Чуди,
Нипочем ей страх.
И идут по той дороге люди,
Люди в кандалах.

Все они убийцы или воры,
Как судил им рок.
Полюбил я грустные их взоры.
С впадинами щек.

.....
Я одну мечту, скрывая, нежу,
Что я сердцем чист.
Но и я кого-нибудь зарезу
Под осенний свист.

И меня по ветряному свею,
По тому ль песку,
Поведут с веревкою на шею
Полюбить тоску.

(«В том краю, где желтая крапива», 1918)

В С. Есенине только ко времени постановки шекспировского спектакля в Кузбассе стали видеть классика, значит, он уже отошел в прошлое. В. Высоцкий еще не начинался, он весь в будущем. А. Солженицын в марте 1967 года завершил работу над рукописью книги «Архипелаг Гулаг». Его мысль уже обрела форму, но пока еще не аудиторию: «Блатное миропонимание, сперва подчинив Архипелаг, легко перекинулось дальше и захватило всесоюзный идеологический рынок, пустующий без идеологии более сильной. Лагерная схватка, жестокость людских отношений, броня бесчувствия на сердце, враждебность всякой добросовестной работе – все это без труда покорило прилагерный мир, а затем и глубоко отразилось на всей в о л е» [11, с. 471]. Об этом негде было прочесть, просто в сознании некоторых людей жизненные наблюдения, связываясь одно с другим, повторяясь, группируясь, подталкивали к обобщениям, иногда образно-метафорическим. Климовский ставил спектакль в Кузбассе, знаменитом своими лагерями, с большой прилагерной зоной, с «нахаловками» в крупных шахтерских городах. Ставил спектакль, находясь под большим воздействием «Трехгрошовой оперы» Брехта, которой за год до этого открыл в Кемерове серию своих театральных экспериментов. Поэтому в спектакле Верона – это город, в котором живут по блатным законам, все им подчинены, и Ромео с Джульеттой не являются исключением.

Если в «Трехгрошовой опере» Брехта главарь банды сам ведет всю финансовую документацию, он бандит-банкир (в таком двойном образе Брехт реализует характерный для его творческого мышления «эффект очуждения»), то в шекспировском спектакле Климовского законопослушные граждане Вероны, слуги и господа, мужчины и женщины, старики и дети, – бандиты (таков «эффект очуждения» в режиссерском сценарии «Ромео и Джульетты»). В театре, конечно, важна идея, но все же не столько самая идея, сколько способ ее осуществления, сценический прием.

Рецензенты достаточно полно представили перечень «очужденных» моментов спектакля. Первый выход Ромео в описании О. Павловского: «Вбегает Ромео, с размаху вонзает кинжал в землю, падает возле него и, вытянув застрявший кинжал из деревянного сценического пола, начинает колоть им пол. Вдруг около него вонзается другой кинжал. Ромео

в испуге вскакивает, но это, оказывается, всего-навсего шутка друзей» [4, с. 66]. Слугу Капулетти пугают кинжалами, а потом играют ими в «ножички» [См.: Там же]. После первого свидания с Джульеттой «Ромео, словно ища выхода переполняющим чувствам, восторженно вонзает в перила балкона свой кинжал и убегает. Джульетта хватается кинжал, и целует, и ласкает его, словно продолжая расточать ласки любимому» [5, с. 36]. «Появление кормилицы Джульетты, разыскивающей Ромео, встречается брошенными ей под ноги кинжалами» [4, с. 66]. Джульетта в ожидании кормилицы играет ножом Ромео: «Не хуже, чем молодчики из окружения Ромео, она вонзает кинжал в пол, вытаскивает его, снова вонзает... Когда входит нянька, <...> Джульетта грубо хватается за плечи, валит на кушетку, «играет» пальцами над ее горлом, а затем приставляет к груди кормилицы тот же кинжал» [4, с. 66].

Мы намеренно приводим описания как из лагеря сочувствующих режиссеру авторов, так и враждебных ему. Разница – в интонации. Но фактура спектакля воспроизведена точно. О. Павловский в конце своего иронического описания добавляет, что «монах Лоренцо впоследствии также овладевает искусством вонзания кинжала в донельзя уже истыканную сцену» [4, с. 66]. В. Сечин завершает сюжет о кинжале по-иному: «Актрисе, ласкающей оружие, словно отсутствующего Ромео, и доверительно разговаривающей с ним, кинжал помогает естественно произносить трудные монологи, нас же в самые радостные минуты сопереживания счастливой Джульетте он заставляет предчувствовать грядущие беды. И даже то, что не вообще кинжал, а именно этот, кинжал Ромео, хватается Джульетта из-под подушки, когда ищет средство умереть, если не поможет Лоренцо, говорит о цельности кемеровского спектакля» [5, с. 36].

Художник М. Т. Ривин предложил оформление, которое своей художественной значительностью примиряло разногласия [См.: 8]. Занавеса не было. Сцена как большая пустая площадь, в которую упираются улицы и улочки средневекового города. Здания, казалось, были скопированными с рисунков эпохи Средневековья. “На черном бархате – посеребренные замки” [3, с. 585]. Верона – город «узких улиц и площадей <...> дома теснятся друг к другу и, кажется, тянутся вверх совсем не потому, что устремляются “ближе к богу” – просто из-за скученности. Закрадывается подозрение, что и жизнь здесь обужена: тесная жизнь с тесным кругозором» [5, с. 35]. Так прочитано решение сценического пространства в спектакле самым талантливым зрителем той поры – московским критиком В. Сечиным. Он же увидел механизм действенности такого, на первый взгляд, статичного оформления, обратив внимание на принцип маятника в пробежках юношеских группировок: «если побежали по одной диагонали, то

вскоре возвратятся по ней же» [5, с. 35]. «Они обложены, – продолжает он, – со всех сторон, они в осаде – уже потому, что родились в этом городе-мешке, в этих толкающихся, бесцеремонно лезущих друг на друга и сплюсчивающих друг друга домах-башнях» [5, с. 35–36]. И П. Г. Князев считает, что Верона Ривина – это вымерший город [См.: 3, с. 585].

На сцене постоянный мрак, который в большинстве случаев рецензенты интерпретировали как тысячелетнюю средневековую ночь в истории человечества. Однако дело, наверное, было не в средних веках, вернее, не только в них. П. Г. Князев отметил недопустимую эклектику («винегрет»): «Декоративный фон – средневековый, а костюмы выдуманные, полусовременные. Юноши одеты в спецовки, белые рубашки и черные трико – брюки» [3, с. 586]. Да, действительно, друзья Ромео и друзья Тибальта были одинаково одеты – они были черно-белые, что и дало основание В. Сечину сделать вывод об их одинаковости. Однако у каждого из них была своя мера черного и белого. Капулетти все были черными – мать, отец и Тибальт. Самый черный в спектакле – Тибальт, ни одного белого пятнышка. У него были длинные, прямые, соломенно-го цвета волосы и лицо, в котором главное – умные глаза и змеящаяся на тонких губах улыбка. (Его играл А. Лосев, известный новосибирский актер 1970–1990-х годов, в Кемерове он начинал свой творческий путь. В споре о Климовском предпочитал нейтралитет – не «за» и не «против»). Добросовестно работая в его спектаклях, он, по-видимому, никогда не связывал своего актерского призвания с концептуальным театром). Абсолютно белых в спектакле не было. Максимальной белизны достигал Меркуцио – В. Опалев в момент смерти. С него снимали все лишнее – все черное, он оставался в длинной белой рубаше с красным пятном на ней. Черно-белый мир спектакля был дополнен красным цветом, цветом любви и смерти. Красное платье носила Джульетта, в красном был старый Монтеки. Был в спектакле еще серый цвет, в нем смесь черного и белого становилась неразложимым сплавом. Серыми в спектакле были представители народной культуры. Помимо нескольких слуг, к ним относилась Кормилица – Т. Кораблева, по своим жизненным принципам напоминавшая брехтовскую мамашу Кураж, и патер Лоренцо – С. Балакин, христианство которого для зрителей советской России 1960-х годов было «нечувствительным», оно казалось неотличимым от языческой народности, ведь то и другое, как тогда думалось, ушли в прошлое и вызывали смешанное чувство сожаления и умиления.

В спектакле Климовского был Пролог. Детали Пролога и его композиционную структуру подробнее всех описал О. Павловский: «Тревожная, раскатная, предвещающая несчастье музыка. В скрещенных лучах

прожектора целующаяся пара. Из темноты подкрадывается к ней злоеущая фигура и вонзает в спину юноши нож. Юноша падает. Из уст девушки несется в зал душераздирающий крик. В тот же миг сцена наполняется людьми, и в мельтешащих, притушенных лучах света начинается драка, которую прекращает появление герцога Веронского» [4, с. 65–66]. Таким образом, исходным моментом спектакля становится убийство и женский вопль, они начинают действие. Все, что было до этого, – преддействие, додействие, затакт. Все, что было до этого, – кратко, эскизно, в полусвете. Действие рождается из убийства и крика и осуществляет себя в ожесточенной драке. По В. Сечину, это «яростная схватка, жестокая, беспощадная, до готовности рвать зубами. Здесь клинок чувствует себя голодным и обездоленным, если он не вонзается в тело или, в крайнем случае, не сцепляется с другой сталью <...>. Ужас охватывает вас: кто же в силах остановить это? Только Эскал, князь Вероны, – силой своей верховной власти. Увы – остановить, но не предотвратить. Театр очень тонко отмечает эту грань» [5, с. 35].

Остановив схватку, заняв положение над нею, Эскал – В. Пономаренко обращает свое гневное слово к горожанам. Это первое слово спектакля. Текст речи Эскала (перевод Б. Пастернака) заключал в себе основные смысловые мотивы и ходы концепции. Кажется, спектакль родился из этих слов на глазах затихшей публики:

Изменники, убийцы тишины,
Грязнящие железо братской кровью!
Не слышите меня? Эй, вы! Зверье,
Гасящие пожар смертельной розни
Струями красной жидкости из жил!
Кому я говорю? Под страхом пыток
Бросайте шпаги из бесславных рук...

И в тот момент, когда Эскал останавливался у тела убитого, появлялся из кулисы, проходил через толпу, чтобы встать рядом с ним, современный человек Пролог – В. Поздин. Так наглядно демонстрировалась двухплановая природа спектакля: заявлено было параллельное развитие действия шекспировской пьесы и спектакля Климовского, полнота восприятия которого требовала от зрителя как не поверхностного знания пьесы, так и умения видеть на сцене то, что показывают.

Из описанного ранее видно, что художественно-образную ткань спектакля составляли массовые сцены, захватывающие своей динамикой бои и, наконец, танцы на балу в доме Капулетти, один из них, его условно можно было бы назвать танцем рыцарей (на музыку С. Прокофьева), был

особенно замечателен и драматургически значителен (балетмейстер – О. Покровский). Перечисляя детали, мотивы, образы спектакля, которые требуют развернутого описания и осмысления, В. Сечин акцентировал такие из них, как отличный ансамбль актеров – даже в небольших ролях, как органическое и по – настоящему творческое введение в спектакль музыки Прокофьева, как «участие во втором танце на балу у Капулетти закованных в железные доспехи рыцарей» [5, с. 37]. Пластически подготовленная массовка работала на пустой сцене, обнаруживая слаженность движений, удивляя дерзостью мизансценического рисунка, движением, легко переходящим в танец. Г. Кирьякова, написавшая рецензию «Где же Шекспир?» и открывшая тем самым полемику, была возмущена отвратительной жестокостью схваток, но и она признавала, что «это <...> хорошо поставленные, яркие массовые сцены, в них каждый участник играет правдиво и искренне» [7].

Логика отношений главных героев строилась по принципу «узнаваемости» и была подчеркнута современной. О том говорил и внешний облик. На Джульетте было красное мини-платье с «молнией» на спине, а вместо средневековой прически – входящий тогда в моду «конский хвост» [См.: 3, с. 585]. На первых спектаклях она выходила с хлыстом в руках, который позднее заменили на скакалку. Такой героине, ищущей сходства с девушками из зрительного зала, конечно, был не по силам шекспировский груз «сомнений, страданий, борьбы и чувств» [3, с. 587]. В Джульетте – Л. Цехониной была заявлена предприимчивость, решительность поступков: «энергичный ритм, резкость жестов, твердая походка, нож» [12]. Актеры старались тексты своих ролей произносить скороговоркой, без интонаций, на фоне резких движений, с придыханием. Такая особенность речевого искусства также была характерна для новых театров 1960-х годов. По словам Г. Кирьяковой, в спектакле «не звучат многие лирические диалоги и монологи, и рождается мысль, что это не случайно, что это делается сознательно» [7]. Особую сложность для театра представляли монологи – от них, где было возможно, избавлялись, копируя текст, закрывая их яркими пластическими метафорами. У Г. Кирьяковой: «Их глушат различными сценическими эффектами» [7]. Однако нередко монолог обретал неожиданную для столь архаичной театральной формы выразительность. Например, особым достижением спектакля стало «произнесение монолога изгнанного в Мантую Ромео как доверительного разговора со зрительным залом» [5, с. 37].

Сцена под балконом в саду Капулетти была одной из самых важных в концептуальном целом спектакля. Она была построена как сложный пластический трюк. Услышав, что Джульетта любит его, В. Макаров-

ский – Ромео, по логике современного влюбленного, не мог уйти, не попытавшись влезть к ней в окно (в данном случае на балкон). И это ему удавалось. Так что у кемеровских Ромео и Джульетты близость была добрая. Поэтому сцена перед уходом Ромео в изгнание и оказалась лишней. Трюк же, совершаемый актером, наиболее адекватно описан О. Павловским: «Под балконом Джульетты бегают Ромео. Он приплясывает и размахивает руками, словно пытается вырвать из своей груди переполнившую ее страсть. На балкон выходит Джульетта. Услышав признание в любви, Ромео начинает метаться под балконом, пытаясь вскарабкаться на него. После неоднократных попыток ему удается опереться ногой на что-то, не видимое зрителю, и ухватиться за балконные балясины. После же ухода Джульетты он довольно легко подпрыгивает, перемахивает через перила и оказывается на балконе» [4, с. 66]. Трюк в том и состоял, чтобы после многих неудачных попыток-подпрыгиваний легким прыжком взлететь. Так птенец учится летать. П. Г. Князев нашел верные слова в описании актерской работы В. Макаровского: «Он идет от угловатости неоформившегося птенца» [3, с. 588]. Естественность любви Ромео и Джульетты в том и проявилась, что под ее влиянием птенец оформился и взлетел, стал сильной птицей. Реализация же этой метафоры – тот прыжок-полет на балкон, который на каждом спектакле предстояло выполнить актеру. Так что о психологических нюансах в этой сцене и речи быть не могло. В финале сцены, прощаясь с Джульеттой, Ромео в состоянии восторга, переполненный счастьем, вонзает свой кинжал в перила балкона.

Теперь Джульетта не может не заговорить о браке. И Ромео – В. Макаровский спешит в келью монаха Лоренцо, чтобы устроить венчание. Он бежит, по словам рецензента, по движущемуся кругу «в темпе твиста». Сцену в келье тогда обсуждали подробно, там было много красноречивых деталей. Лоренцо собирался завтракать. В описании О. Павловского, «Ромео схватывает со стола монаха бутылку с вином, выпивает ее до дна, затем отбирает у монаха тарелку с супом, жадно съедает его и, не выпуская ложки из рук, рассказывает ему о своей любви к Джульетте» [4, с. 66]. Это тоже сцена – трюк. Съесть тарелку супа, рассказывая о любви. И актер блистательно справлялся с поставленной задачей. Истощенный страстью и счастьем до физического голода, не ведая того, что голод выдает то тайное, что возникло в их отношениях с Джульеттой, Ромео В. Макаровского торопил отца Лоренцо – С. Балакина совершить венчание сегодня.

Монах – францисканец Лоренцо был заметной фигурой в спектакле, хотя опять же не традиционной. В сером одеянии, подпоясанный веревкой [См.: 2], «суетливый, добродушный монашек», как определен Лорен-

цо – С. Балакин в рецензии Г. Кирьяковой [См.: 7], он напоминал самого Франциска Ассизского. Остро чувствующий и сочувствующий, общительный и непосредственный, живой человек, черпающий свою мудрость из общения с конкретными людьми, он не так прост, как могло показаться на первый взгляд. В нем была некоторая хитреца, которая действительно и проявилась в его расчете примирить враждующих Монтеки и Капулетти через тайный брак их детей. Из его роли вымарали большое количество текста, лишили его речи философской значительности, но сохранен был внутренний свет и душевное обаяние «любителя нищеты» и проповедника мира. (С. Балакин, как и исполнительница роли Кормилицы Т. Кораблева, – именитые актеры периферийной сцены. Тогда они были на стороне Климовского. Позднее же говорили автору данной статьи, что связывают с ним момент обретения своей профессиональной зрелости, навык правильно работать над ролью).

Момент потрясения в спектакле приходился на сцену смерти Меркуцио и поединка Ромео с Тибальтом. В спектакле Климовского обязательно должен был быть, помимо главного героя, другой герой, сосредоточивший в себе образно-метафорический план концепции, некий персонаж-символ, действующая модель, которую можно спроецировать на весь спектакль и каждого его участника. Таким сверхгероем в «Ромео и Джульетте» был Меркуцио – В. Опалев. Он имел мало общего с шекспировским персонажем. Меркуцио В. Опалева был юноша из круга Монтеки, следовательно, активный враг Капулетти, не злодей, как и другие волонтеры той и другой стороны. Враждая между собой изо дня в день, они постепенно превращались в злодеев и убийц. Лучший фехтовальщик и острослов, поэт и забияка в мире, где живут по неписаному уставу зоны, он приобрел шик «честного фраера». Театр фокусировал внимание на моменте, когда герой уже смертельно ранен, но душа его все еще не готова к смерти; он так и уйдет из жизни неготовым. Проклятие («Чума возьми семейства ваши оба!») – вот то последнее, что успеет сказать. Т. Д. Гогавя, тогдашний главный режиссер Театра оперетты Кузбасса, сказала на одном из обсуждений: «У вас гибнет Меркуцио – это трагедия художника-творца, а вы показываете, как погибает блатной» [Цит. по: 3, с. 592]. Она верно увидела составляющие этого «очужденного» образа: поэт-заклученный, зэк. Как будто мало в те годы было поэтов, вернувшихся и не вернувшихся из лагерей. Многие из них широко известны. Из подражания им возникла авторская песня под гитару. На кемеровской сцене играли «гибель поэта», и это не могло не касаться всех в зрительном зале, потому что поэты хотя и дистанцированы от своих читателей, но все же в главном соответствуют им.

Было бы неправдой не упомянуть в статье о концептуальном спектакле факт его неприятия поборниками психологического театра. Удары сыпались со всех сторон – в выступлениях зрителей, коллег-актеров, в печатных откликах, но все они были внешними по отношению к самому спектаклю. Однако негласно старая полемика о «переживании» и «представлении» проникла внутрь спектакля: В. Опалев был актером психологического театра (и не один он, конечно). Вместе с другими актерами он овладел фехтовальным искусством, участвовал в трюках с кинжалами, эффектно ловил одной рукой брошенное ему через сцену яблоко, но в эпизоде умирения Меркуцио механизм актерского «переживания» подключался, и эпизод этот оставлял неизгладимое впечатление. А критик в статье подбирал слова: актер «темпераментный», «нервный» [См.: 5, с. 37].

Драка, в которой гибли Меркуцио – В. Опалев и Тибальт – А. Лосев, была самой важной и значительной из всех драк, ей предшествовавших. Ее размещали на открытой сцене. Она начиналась, как всегда, как все предыдущие драки, оттого только, что на площади в одно время сходились и Монтеки и Капулетти. Однако сегодня реакции Ромео – В. Макаровского были не такими, как вчера. Он замедлил с ответным ударом Тибальту – А. Лосеву, он как будто хотел что-то сказать Тибальту, остановить его. Удар Тибальта достался оставшемуся без прикрытия Меркуцио – В. Опалеву. Выходило, что Ромео стал невольным убийцей Меркуцио, он «подставил» Меркуцио Тибальту, потому что инстинктивно оберегал в драке брата Джульетты. Так выяснилось, что любовь среди «зверья» не более чем провокация, у любви нет перспектив, любовь и смерть – слова-синонимы. И когда Ромео – В. Макаровский вызывал на поединок Тибальта – А. Лосева, сомневаться не приходилось, что он никогда не простит себе «предательства из-за любви» и что он готов к смерти: погибнуть или убить Тибальта значило для него одно и то же.

Г. Кирьякова увидела в этой сцене важную деталь: «Очень символичен эпизод убийства Тибальта. Жестокая схватка происходит на глазах горожан. Сейчас решится судьба двух молодых людей: один погибнет, другой станет убийцей. А горожане стоят вокруг с оружием в руках спокойные, чуть любопытные, равнодушные к людям» [7]. Однако оценить эту деталь по достоинству рецензентка не смогла, так как искала соответствий букве Шекспира.

Судьба Ромео – В. Макаровского определилась приговором герцога Веронского. А дальнейшее поведение Джульетты – Л. Цехониной мотивировано было ее сценой с родителями (Мать – Г. Кузнецова, Отец – А. Самохвалов), когда они сообщают ей о сватовстве Париса. Изнанка семьи Капулетти, открывшаяся в этой сцене, оказалась неприглядной:

благопристойность и даже аристократическая рафинированность – внешняя маска отношений, построенных на насилии главы дома над своими близкими, насилии диком и разнузданном. Отец уже пообещал Парису – и у Джульетты нет выбора. Перспективы ситуации очевидны – ее избыют, если она посмеет сопротивляться, и в подпудренных синяках выдадут замуж. Так что все случившееся с героиней после изгнания Ромео – это желание защитить себя от семейного деспотизма, а вовсе не свобода выбора, как того требует классическая трагедия, и, наверное, не торжество любви, хотя верность Ромео, а точнее, себе – это и есть тот высокий нравственный стержень, который делает возможной для нее героическую смерть. В финале спектакля примирившиеся Монтекки и Капулетти обещают поставить золотой памятник в гробнице влюбленных, и этот воображаемый памятник (точнее, его золото), по мнению многих зрителей-недоброжелателей, казался эстетически несовместимым с голой сценой бедного театра Климовского.

После отъезда Климовского казалось, что условному театру в Кузбассе не быть. Однако вышло не так. Уже в 1971 году в театр пришел Б. Н. Соловьев, сначала как очередной режиссер, потом как главный, и вот уже двадцать пять лет, с десятилетним перерывом внутри них, работает в этом направлении. Так что в Кузбассе во второй половине XX века получил развитие условно – поэтический и концептуальный театр, который в столичном сценическом искусстве представлен именами Ю. П. Любимова, П. Н. Фоменко, Р. Стура, Э. Някрошюса. Научился ли кемеровский зритель смотреть концептуальные спектакли? Нет, за сорок лет так и не научился. В театре все эти годы шли спектакли повышенной интеллектуально-художественной ценности, а зрители к местному театру оставались равнодушны [См. об этом подробнее 9].

Власть видела в театре массовое искусство, понятное всем и доступное для всех. Новый театр 1960-х годов в его условно-концептуальном ответвлении осознавал себя как искусство элитарное, авторское. В непослушании режиссера усматривались мотивы не нравственно-эстетические, какими они и были на самом деле, а мотивы идейно-политические, которых в действительности могло и не быть. Главное – налицо расхождение с общепринятой доктриной. А расхождение возникало естественно, поскольку внутренней свободе художника противостояла жесткая в своей ограниченности идеологическая догма. В поединке с Климовским власть во многом была права, и время подтвердило эту правоту. Беда власти коренилась в неумении распорядиться счастливым случаем: на периферию приехал работать талантливый человек. Его изгнали, и беда превратилась в вину. Вину власти перед талантом.

Литература

1. Хайченко Г. А. Советский театр. Пути развития. – М.: Знание, 1982.
2. Стенограмма обсуждения спектакля Кемеровского драматического театра «Ромео и Джульетта», от 15 января 1967 г. // ГАКО. Ф. Р–984. О. 1. Д. 186.
3. Рукопись П. Г. Князева. Из рукописного наследия нашего города // Кушникова М., Сергиенко В., Тогулев В. Страницы истории города Кемерово. Книга вторая. – Кемерово: Сибирский родник, 1998.
4. Павловский О. Театр и зритель. Заметки по поводу одного спектакля // Огни Кузбасса. – 1967. – № 19.
5. Сечин В. Трагедия, или Джульетта на шпильках // Театр. – 1967. – № 5.
6. Фрадкин И. М. Бертольд Брехт. Путь и метод. – М.: Наука, 1965.
7. Кирьякова Г. Где же Шекспир? «Ромео и Джульетта» в областном театре драмы // Кузбасс. – 1967. – 19 янв.
8. Перминова Л. Ф., Берсенева Е. В. Марк Ривин. Опыт поэтической сценографии в Кемеровском театре драмы // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Театральное пространство Сибири / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2004. – Вып. 3.
9. Жерновая Г. А. Региональный театр: состояние, проблемы // Культурология в теоретическом и прикладном измерениях / отв. ред. Г. Н. Миненко. – Кемерово: М., 2001.
10. История советского драматического театра: в 6 т. / отв. ред. тома Е. И. Полякова. – М.: Наука, 1968. – Т. 4.
11. Солженицын А. Архипелаг Гулаг. – М.: Инком НВ, 1991. – Т. 2.
12. Шатская Т. Изобретательность? Чисто внешняя // Комсомолец Кузбасса. – 1967. – 5 февр.

В. П. Геращенко
Кемерово

АМПЛУА: КОМИК-БУФФ **/ДВЕ РОЛИ ВЛАДИМИРА ХОВАНСКОГО/**

Широко известное на театре понятие «амплуа» современное театроведение толкует вполне определенно, хотя и подходит к нему с разных точек зрения. Достаточно заглянуть в серьезные справочные издания. Так, Театральная энциклопедия в начале 1960-х годов определила его как «род ролей, соответствующий сценическим данным актера» [1, с. 167]. Десятилетие спустя Большая советская энциклопедия уточнила: амплуа есть «специализация актера на исполнении ролей, сходных по своему типу и объединенных условным наименованием», причем зависит она «от главной функции, выполняемой персонажем в пьесе... или от основной черты его [персонажа] характера» [2, с. 540].

Французский исследователь-структуралист П. Пави в своем «Словаре театра», изданном в России в 1990-х годах, трактует этот термин как «тип роли актера, соответствующей его возрасту, внешности и стилю игры», добавив к перечисленному также зависимость амплуа еще и от «морфологии, голоса и личности актера» [3, с. 12]. В расширение толкования термина автор Словаря привел пример классификации множества традиционно бытующих амплуа, которые разделяют по нескольким параметрам: социальному положению персонажа (король, слуга, щеголь...), по костюму («роль в мантии», «роль в корсете»...) и по характеру (инженю, любовник...). Наконец, новейшие издания наших дней предлагают лаконичное истолкование амплуа как «обозначение тех ролей, которые наиболее полно соответствуют особенностям дарования артиста и его физическим данным» [4, с. 368].

Вместе с тем источники определенно констатируют произошедший на протяжении прошлого века процесс размывания рамок амплуа и даже попытки отказаться от самого термина. «Реализму с его сложным пониманием человеческого характера чужда специализация исполнителей по амплуа» [2, с. 540], – резюмирует автор статьи в Большой советской энциклопедии. Тот же момент отмечает и П. Пави, говоря, что приведенная им «физиологическая концепция» классификации амплуа «уже отошла в прошлое», «в экспериментальном же театре это понятие выходит из употребления». Однако в определенных случаях «постановки буржуазной драмы, классицистической комедии или *commedia dell'arte*» [3, с. 12], по мнению автора, амплуа еще бытует и классификация действует. Столь же осторожна в своей оценке и Новая российская энциклопедия: «Современный театр формально не признает амплуа, но практически в театрах всегда учитываются реальные возможности исполнителей» [4, с. 368].

Между тем есть область музыкального театрального искусства, где амплуа и сегодня господствует безраздельно. Это область классической так называемой венской и неовенской оперетты. Произведения ее, созданные когда-то как композиторами, так и либреттистами с учетом конкретных опереточных актерских амплуа, требуют особого внимания в этом вопросе. Герой и героиня, простак и субретка, каскадная и старик-комик – все они имеют свою специфику воплощения сценических образов, все по-своему каноничны и все несут за собою вековой шлейф наработанных актерских штампов. Особенно сложны в этом отношении образы комических персонажей.

В первую очередь потому, что на их плечи ложится основная нагрузка в создании той своеобразной атмосферы сценического действия, что

свойственна именно спектаклям оперетты с их неперменной динамичностью, эффектной легкостью, изысканным изяществом, веселой беззаботностью характеров и ситуаций, бесшабашностью искрометных шуток и каламбуров. С другой стороны, немалые трудности создает качество текста, посредством которого артист раскрывает задуманный образ как в вокальных, так и в разговорных сценических номерах. Исторически сложилось так, что комические роли классических оперетт, особенно роли возрастных персонажей, обрели в советские времена карикатурную окраску, что, естественно, нашло свое выражение в текстовом материале самих пьес. Идеологический подход, подводивший ко всему социальную подоплеку, требовал сугубо гротесковой трактовки этих образов. Отсюда нелепость текста таких опереточных персонажей, нелепость, доходившая порой до абсурда. Именно так – нелепо и абсурдно – должны были выглядеть на сцене комические персонажи, изображавшие, как правило, представителей высшего аристократического общества.

Советская транскрипция классических зарубежных оперетт существенно отличалась от их первоисточников. Не случайно в последнее время наблюдается заметный интерес современных отечественных театров оперетты к авторским вариантам классических спектаклей как в плане их партитуры, так и первоначального сценария и текста пьес. В качестве примера можно привести постановку «Королевы чардаша» Имре Кальмана (первоисточник знаменитой «Сильвы»), осуществленную в Санкт-Петербургском театре музыкальной комедии, или последнюю редакцию спектакля «Летучая мышь» Иоганна Штрауса в Музыкальном театре Кузбасса.

Жесткость десятилетиями выработанных схем исполнения ролей комического амплуа осложняет артисту задачу их сценического воплощения, задачу, разрешение которой требует немало мастерства, опыта, таланта – словом, высокого профессионализма. Как в этих рамках создать живой и органичный образ? Как заставить зрителя поверить в его «всамделишную» реальность, если текст четко задан, все музыкальные и игровые номера точно ограничены не только основной концепцией спектакля, но еще и определенным темпоритмом постановки? Как, постоянно балансируя на острие дозволенного, не соскользнуть за ту черту, где начинается дурновкусие или просто банальная вульгарность?

Отечественный театр оперетты знает примеры выдающихся исполнителей-мастеров, работавших в рамках амплуа комиков, хотя достижения по этой части не слишком часты. Это народный артист РСФСР Григорий Маркович Ярон, один из основателей Московского театра оперетты, служивший в нем с юности практически всю творческую жизнь, создавший

свою исполнительскую школу и повлиявший на несколько поколений артистов. Это народный артист УССР Михаил Григорьевич Водяной из Одесского театра музыкальной комедии, принимавший активное участие в формировании советской оперетты. Это работавший в Театре оперетты Кузбасса народный артист РСФСР Александр Константинович Бобров, имя которого носит ныне Музыкальный театр Кузбасса.

Все названные корифеи (и не названные тоже) сумели не только расширить рамки своего излюбленного ампула, шагнув из классического зарубежного репертуара в область формировавшейся советской оперетты, ставшей теперь тоже классикой жанра, но и (что не менее важно) разрушить десятилетиями сложившиеся клише комических ролей, вдохнуть новую жизнь в безнадежно устаревшие, казалось бы, образы, наделить их чертами живых человеческих характеров, не утратив при этом ни комизма, ни бравурности, ни серьезного глубокого смысла. Только так, посредством нового интонационного «прочтения» роли, посредством собственного видения, посредством скрупулезного «выстраивания» концептуального стержня образа в его неперменной эволюции, с нюансировкой всего комплекса сопутствующих деталей, – только так и возможно артисту сказать «свое слово» в общем звучании классического спектакля.

Подобному опыту нетривиального «прочтения» традиционно образа комического персонажа классической оперетты в середине 1990-х годов (времена, столь трудные для отечественного театрального искусства) и посвящена настоящая статья.

Имя заслуженного артиста России Владимира Ивановича Хованского, служившего в Театре оперетты, ставшем затем Музыкальным театром Кузбасса, было хорошо известно зрителям. И тем, кто любит оперетту, посещая ее регулярно, и тем, кто случайно попадал на спектакль с его участием. Забавные персонажи, образы которых творил этот артист, запоминались, вызвали добрую улыбку, а порой и смех зрительного зала, привнося в спектакль ту изюминку, которая присуща именно оперетте как жанру.

Если исходить из канонов классической оперетты, то можно сказать, что артист работал в совершенно определенном ампула комика-буфф, ампула достаточно узком и одноплановом. Это, как правило, роли чудаковатых, жалких, кичливых молодящихся старцев, в силу тех или иных причин мешавших, согласно основной драматургической линии, соединению любящих друг друга главных героев. Они должны по ходу действия строить всевозможные козни основным персонажам, создавать те препятствия, в процессе преодоления которых в реальном сценическом действии проявляются, крепнут и в конце концов обяза-

тельно одерживают победу верные истинному чувству ведущие герои спектакля, а комик-буфф, конечно, в финале терпит полное фиаско. Словом, область амплуа такого комического антигероя не слишком завидна, образы из спектакля в спектакль повторяются, сценические ситуации схожи, а участь исполнителя, казалось бы, должна рано или поздно неизбежно привести к шаблону.

Но подлинный актер, то есть личность творческая, с такой неизбежностью смириться не может. Ибо творчество – это всегда поиск, творчество актера особенно. Найти новую мотивацию поведения героя, оправдать ее сценическими поступками, отыскать новые выразительные средства – от общего внешнего облика, манеры поведения, пластических приемов до мельчайших деталей костюма, грима, интонаций, забавных индивидуальных черточек характера и т. д. – значит дать новое дыхание образу, уйти от давно надоевших зрителю стереотипов. Как же это артисту удавалось? Два примера из сценической практики позволят заглянуть в его творческую лабораторию, в какой-то степени понять своеобразие профессионального «почерка».

Секретарь посольства...

Образ Никоша из оперетты Ф. Легара «Веселая вдова» (постановка 1991 г., режиссер М. Бурцев. В репертуаре театра по 1999 г.), пожалуй, был одним из самых интересных среди ролей Владимира Хованского. В нем, быть может, с наибольшей полнотой проявилось зрелое мастерство актера, был найден тот баланс сценической правды, когда комичность не обернулась вульгарщиной, а нелепость положений и поступков героя не выплеснулась безвкусицей и грубостью фарса.

Скромный служащий, секретарь посольства маленькой страны – фантастической республики Монтевердо в Париже. Настолько маленькой, что если вызвать роту солдат, то это составит всю ее армию. И сам секретарь маленький, просто удивительно, как актер ухитрялся уменьшиться в размерах, но иллюзия была полной – Никош действительно мал ростом, несмотря на свою напыженность. Он являл собою тот маленький винтик в плохо исправном механизме посольства, который, в сущности, незаменим, ибо без него механизм даст сбой. Он правая рука посла, в тени которого благополучно пригрелся. Роль посла исполнял заслуженный артист России Валерий Титенко. Длинный, тощий, важный, с чуть замедленной пластикой посол и рядом с ним юркий, суетящийся, вертлявый секретарь его. Этакий донкихотовский тандем. Взаимодействие актеров и соответственно взаимообусловленность образов была тщательно продумана. Их внешняя и внутренняя взаимодополняемость «работала» на обе роли безотказно.

Секретарь служил послу и в его лице «отечеству». Точно найденная пластика и подбор аксессуаров позволили воплотить эту идею визуально. Атрибут должностной характеристики образа – деловая папка была постоянным спутником Никоша. При этом не просто папка, а папка-символ, папка – подобие знамени республики по форме, по колориту, по накрест расчерченным красным диагоналям, одновременно вызывавшим ассоциации также с запечатанным пакетом «секретных» государственных документов. Папка эта столь важна, что персонаж сживался с нею, не выпуская из рук ни в посольстве, ни на светском приеме, ни в кабаре «У Максима».

Даже в момент торжественного открытия церемонии в посольстве, где секретарю положено вынести знамя, папка по-прежнему была при нем. А когда по ходу действия возникла необходимость освободить одну руку и, следовательно, выбрать один из этих атрибутов «государственности», рьяный служака предпочел временно выпустить из рук знамя, нежели заветную папку. Кстати, замечательно выглядел момент присутствия секретаря на сцене со знаменем в одной руке и папкой в другой, его суетливые попытки совместить оба предмета с необходимостью открыть папку, чтобы вынуть из нее листок с посольской «речью». Наконец, догадавшись сунуть стяг в руки стоявшего рядом сотрудника посольства и едва передав «речь» послу, он знамя тут же отбирал и принимал подобающую случаю торжественную позу, гордо держа древко в руке и шаркая полотнищем по лицу рядом стоявшего сослуживца. А папка, заветная папка, надежно покоилась в надлежащем месте: была крепко прижата под мышкой у самого сердца. Эпизод повторялся, ибо «речь» оказывалась перепутанной с секретным документом, повторялась и передача знамени с неизменным возвратом персонажа в исходную позу. Эти позы-стойки, своеобразные стоп-кадры были артистом четко обозначены на протяжении всего спектакля.

Служение послу, полная преданность ему подчиненного зримо представляла в виде позы собачки, стоявшей на задних лапках, нежно заглядывающей в глаза хозяина. Чуть присогнутые колени, поджатые у груди руки (чему помогала неизменная папка), прижатый затылок (как бы чего не вышло), приподнятое лицо (весь внимание), преданный взгляд (глаза в глаза). Поза-характеристика, поза – пластическое выражение сущности образа. «Собачка» верно служила хозяину и домочадцам, заодно охраняя и дом. Когда возникла угроза послу, посольству и, следовательно, самому Никошу (что он молниеносно просчитывал), меры спасения принимались незамедлительно.

Так, в момент выполнения служебных обязанностей, нечаянно обнаружив в павильоне-беседке жену посла в объятиях другого мужчины, он сначала тщетно пытался удержать своего шефа от любопытства, затем оградить его от потрясения (грозящего ему, Никошу, катастрофой), пуская при этом в ход даже папку в качестве мини-ширмы (удачный нюанс) и, наконец, изловчившись, в отчаянии провоцировал подмену дам, кардинально изменив тем самым развитие действия, то есть драматургическую линию спектакля в целом. Маленький винтик изменил ход больших событий, вернул все на круги своя.

Между тем персонаж отнюдь не был однолинеен, его характер артист лепил объемно и убедительно. Была у Никоша своя бережно выпестованная, взлелеянная неуемным самомнением идея-фикс. Идея собственной значимости, собственной уникальности, собственной избранности. А поскольку для самовосхваления иного повода нет, во главу самопочитания была поставлена трезвенность и превратно толкуемая «целомудренность». Графу Даниле, например, он напыщенно заявлял о том, что «за всю жизнь не выпил ни одной рюмки вина, не поцеловал ни одной женщины». И надо было видеть, с какой очаровательной стыдливостью, нежно теребя папку, на каверзный вопрос: «А они Вас?» – этот потрепанный жизнью мужчина немедленно выпалил: «Только мама!»

Это наполеоновское самоощущение распирало героя В. Хованского изнутри прямо на глазах, оно раздувало грудь, задирало кверху нос, маской безграничного самоудовлетворения изменяло выражение лица. Артист настолько входил в образ беззаветно уверовавшего в свою исключительность персонажа, что даже эпизоды антиалкогольного назидания (довольно скучные по тексту), на которые отваживался «скромный» секретарь, обращаясь к каждому, вплоть до почитаемого патрона, звучали в его исполнении естественно и забавно.

Срабатывал винтик и на этой почве, также существенно вторгнувшись в развитие действия. Введенный в отчаяние (отчаяние столь искренне, а повод столь ничтожен!) вестью о том, что его трезвенная печень предстанет перед потомками в заспиртованном виде, герой решился-таки выпить, и не его вина, что сделать это немедленно не удалось. Именно его непочатый бокал, по недоразумению воспринятый в качестве «чаши с ядом», спровоцировал перипетии сюжета, связанные с мнимым убийством посла.

При всем том Никош Хованского вовсе не был глуп, как могло показаться с первого взгляда. Да – бестолков, да – суетлив, да – попадал в глупейшие ситуации, которые сам же и провоцировал, но вызваны они скорее сверхусердием, сверхстарательностью, предельным желанием сделать заданное архихорошо. По принципу пословицы: «Заставь дурака

Богу молиться, он лоб разобьет». Именно служебное рвение до «разбивания лба» в качестве основной характеристики маленького человека с большим желанием угодить использовал и развил актер в своем герое. Именно это качество помогало оправдать нелепость сценических положений и сохранить правдивость и убедительность поступков персонажа.

Нет, явно не был глуп созданный актером персонаж. Он и сложные расчеты выполнял как автомат (в сцене расшифровки дипломатической депеши) на зависть всем членам посольства. Он и свое положение, прочно связанное с бездарностью шефа (следовательно, на свой счет никак не заблуждаясь), способен был высчитать в одно мгновение. Несмотря на свою мыльную исключительность, истинную цену себе Никош все-таки знал, ибо единственный из посольства состоянием красавицы-вдовы не обольстился и не бросился во всеобщую погоню за богатством, во всяком случае, в состав претендентов-женихов по доброй воле не включился.

Конечно, это произошло не из высоких моральных побуждений, как у графа Данилы, например, или застывшей глаза любви к другой женщине, как у Камилла де Россильона, суть заключалась в другом, что становилось ясным из дальнейших событий. Истинную причину отстраненности Никоша от двадцатимиллионного марафона актер мотивировал все тем же безграничным служебным рвением персонажа. Увлеченному выполнением спланированной послом «государственной операции по спасению национального достояния» наивному секретарю просто некогда было заметить, как под столь высокой патриотической вывеской все (исключая, разумеется, первого советника графа Данилу) представители посольства рвались к собственному обогащению. Все, и даже столь обожаемый им посол. Такой психологически точный ход в развитии образа помогал углубить, подчеркнуть ту абсурдность, ту подлинную комичность положения, в которое попадал обескураженный герой. Положение, в котором испытывались на прочность все его жизненные установки, вся его человеческая сущность.

В третьем акте еще раз, и уже в последний, маленький винтик вновь кардинально изменил своим вмешательством общий ход сценического действия. Это произошло в сцене «У Максима». В самый напряженный момент диалога главных героев, как всегда путаясь под ногами у всех, с кем имел дело, в действие «встревал» Никош. Кстати, прямой и переносный смысл способности болтаться под ногами (как в данной сцене) В. Хованский очень удачно использовал в характеристике своего персонажа. Особенно выразительно прием этот был представлен как в танцевальном, так и в вокальном варианте в общем мужском номере «Ради женщин», исполненном актерским составом.

Благодарность Никоша, высказанная им «У Максима» Ганне Главари (за подмену жены посла в павильоне), вызывала целый фейерверк эмоций: облегчение и бурный восторг графа Данилы, недоумение и обиду вдовы, полное непонимание происходящего и... катастрофу маленького человека. С принявшим брошенное с досады предложение жениться на богачке-миллионерше за чистую правду Никошем происходило невероятное: на глазах у публики он как ненужное тряпье сбрасывал с себя одну за другой все мнимые и тщательно взлелеянные свои «добродетели».

Наплевав на celibат, он тут же, не сходя с места, не просто готов был жениться (как не вспомнить его радостное самопротивопоставление «А я холостой!» в номере «Ради женщин»), а буквально в тот же миг вообразил себя мужем Главари и в следующее мгновение – обладателем ее богатства. Метаморфозу эту, сам процесс перерождения своего героя В. Хованский демонстрировал зримо: персонаж, приблизившись к «невесте», действительно вылезал, словно сбрасывая змеиную кожу, из собственного секретарского облика. С напряженным усилием выпрямился и тут же принялся с немыслимой для секретаря, но с положенной (по его понятиям) для «супруга» фамильярностью «примерять» уменьшительно-ласкательные варианты имени «жены», отбросив и собачью стойку, и никчемную теперь папку.

Очередь следующей сброшенной одежды за трезвенностью, а там – за чрезмерной исполнительностью, что и происходило незамедлительно. Явившись заплетающейся походкой, с бутылкой в руке при всем честном народе, Никош от счастья был сам не свой и готов не только поливать всех вокруг шампанским (что произвольно и делал), но уже и сорить миллионами. Сцена опьянения – благодатный материал для всевозможных комических трюков, нередко граничащих с дурновкусием. Никакого намека на фарс в образе, созданном Хованским, не было и в помине. Не было никакого педалирования на хмельном разгуле впервые напившегося человека. Наоборот, даже в таком полувменяемом состоянии Никош оставался верен себе. Как всегда, он опять перестарался, переусердствовал (ибо это сущность природы его) и с «нежным» именем, и необходимостью выпивки. Дан сигнал на женитьбу – значит, надо очень постараться выполнить его архихорошо. Именно такая неадекватность реальных событий и восприятия их персонажем при глубокой психологической убедительности избранных выразительных приемов порождала подлинную комедийность ситуаций с участием незадачливого забавного героя.

Финал, как и положено, для Никоша был катастрофичен. Вдова объявляла о потере своего двадцатимиллионного состояния в случае но-

вого замужества, и... всех женихов разом как ветром сдуло. А как же новоиспеченный «муж»? Враз протрезвев, осознал он вдруг, что сама-то «Ганна-Ганнуся» ему совсем не нужна... А нужна только одному графу Даниле, к которому – о ужас! – в следующее мгновение и переходили заветные миллионы. Все посрамлены, все одурачены, все ошарашены. Но горше всех, конечно, Никошу, ибо ему довелось пережить самую большую амплитуду взлета-падения.

Полное фиаско, как и следовало ожидать, ведь речь идет о подлинно классической оперетте, вернее, об амплуа комика-буфф в ней. Образ маленького секретаря посольства хотя и не старческого возраста, да и козней непосредственно ведущим героям спектакля не строившего, тем не менее явно из этого ряда. А некоторые его «уклонения» от прямых обязанностей амплуа, быть может, и позволили актеру-мастеру найти столь живые, столь убедительные, столь человеческие и, следовательно, очень интересные приемы сценического воплощения такого забавного, по-своему даже обаятельного персонажа.

... и князь Базинелли

Как актер Владимир Хованский обладал очень ценным качеством – умел не только точно определить мотивацию поведения своих героев в предлагаемых обстоятельствах (что само по себе уже достаточно сложно), но и безоговорочно поверить в нее настолько до конца, что искренность созданных им образов никаких сомнений у зрителей не вызывала. Однако репертуар актера не всегда предлагает тот материал, который наиболее органичен исполнителю, «звездные» роли встречаются в нем – увы – не слишком часто, тем более в репертуаре опереточном. За те десять лет, что посвятил артист Театру оперетты Кузбасса, накопился солидный перечень самых разнообразных исполненных актером персонажей. Не все они были выполнены столь мастерски, как Никош, но и не все представляли собою столь благодатный материал для сценического воплощения.

Особенно удачными в активе Владимира Хованского были те роли, которые давали наибольший простор в проявлении собственного видения образа, собственного прочтения, над которыми не довели вековые, традиционно воспроизводимые из поколения в поколение заезженные сценические приемы. Таковым был, например, образ Наполеона в спектакле «Герцогиня Лефевр» А. Кремера. Как умело проводил актер один из ключевых моментов спектакля – сцену аудиенции с новоиспеченной графиней, бывшей прачкой, которой когда-то, в бытность свою офицером, Бонапарт задолжал за стирку белья. С каким тактом выходил герой из щекотливой ситуации, нимало не уронив императорского достоинства, но и... не вернув долг.

С завидным мастерством исполнял артист и типичную для амплуа комика-буфф роль князя Базинелли из оперетты Ф. Легара «Граф Люксембург» (постановка 1988 г., режиссер М. Бурцев. В репертуаре театра по 1998 г.). Редко ставившееся в отечественных театрах произведение, по-видимому, предоставило актеру достаточно широкие возможности самостоятельного поиска выразительных средств в создании этого образа. Характерный для неовенских оперетт занимательный нереальный сюжет с четким разграничением исполнительских амплуа не помешал найти живые человеческие черты в почти ходульном образе старца-сластолюбца.

Фигура богача-князя не просто стояла в центре закрученного вокруг нее сюжета, но одновременно и сама служила импульсом развития всего сценического действия, потому что именно ему, Базинелли, пришла в голову бредовая идея, реализация которой, собственно, и составила сюжетную линию произведения. Более того, от трактовки образа этого персонажа зависела общая тональность, эмоциональный настрой спектакля в целом, наконец, доверие зрителя к происходившим на сцене маловероятным событиям.

Знатный богач-меценат покровительствовал оперному искусству и, будучи влюблен в примадонну-певицу, хотел на ней жениться, чему препятствовало низкое положение избранницы. Решив купить будущей невесте титул посредством фиктивного брака ее с обедневшим графом, престарелый князь приводил свой план в действие, но... все неожиданно рушилось прямо накануне долгожданного развода-женитьбы. Развода фиктивной пары и женитьбы князя на певице-графине.

Несмотря на все предпринятые хитроумным старцем предосторожности (обручение героев, не видевших друг друга из-за ширмы-мольберта, отправление мужа-графа до развода в длительное путешествие), молодые люди не только встретились, не только полюбили друг друга, но в довершение всего еще и раскрыли тайну своего супружества. В этой запутанной нелепой ситуации роль князя видится коварной, почти злодейской. Возможно. Но в исполнении В. Хованского она приобрела совсем другое звучание, а вместе с тем и весь спектакль получил откровенно шутивную мажорную интонацию. Тот самый настрой, который заложен, как всегда, в прекрасной музыке Ф. Легара, мелодичной, напевной, танцевальной, а в этом творении знаменитого мастера еще и карнавальная, игровая. Ведь в спектакле не только все персонажи принадлежат миру искусства, но и само действие происходит то в мансарде парижского художника, то на улицах карнавального Парижа, а то и в стенах Большой парижской оперы. Эту оптимистично-игровую, шутивно-ряженую атмосферу спектакль кемеровских подмостков сохранял от начала до конца. Не зря в репертуаре театра он прожил 10 лет и вы-

держал 118 представлений. И это несмотря на лицедейскую невсамделишность как самого сюжета, так и его надуманных перипетий. Немалую роль в создании такой своеобразной ауры спектакля играла трактовка образа главного комического персонажа.

Отправным моментом, ключевым началом в создании образа Базинелли в трактовке Владимира Хованского послужили две характеристики – старость и богатство знатного аристократа. Будучи сам по себе человеком совершенно беззлобным, этот божий одуванчик, этакий легковесный мотылек (то и другое нашло убедительное выражение во внешнем облике персонажа) абсолютно искренне и всерьез убежден в совершенно определенном предназначении всего сущего – непременно и преданно служить ему, князю, меценату, благодетелю. Это ощущение собственной персоны пупом земли, вокруг коего вращается вся жизнь, сквозит в каждой реплике, каждом жесте, каждом взгляде шустрого, хохорющегося старца-дитяти.

Именно старца, поскольку артист отыскал безошибочно точный пластический портрет, вновь продемонстрировав удивительную способность непостижимо менять свои габариты. Его изящно-изысканный князь легок, но не низкоросл, скорее воздушен, суетлив и готов вспорхнуть в любую минуту. Вероятно, оттого и появлялся он в сопровождении подерживавших его за руки спутников (друзей, нянек, слуг ли) – не могло же, в самом деле, такое порхающее существо упасть на грешную землю.

Этот избранный артистом пластический способ сценического пребывания персонажа не нарушался ни на минуту на протяжении всего спектакля, уже в силу одного такого внешнего выражения характеризую легковесность и беспочвенность всех «серьезных» поступков князя. Он действительно не способен был опуститься на землю не только в переносном, но и в прямом смысле. Когда Анжель (героиня его грез и спектакля) умышленно роняла перчатку, дабы дать возможность Базинелли понять, наконец, неадекватность его притязаний с истинным положением вещей, то есть по ходу действия князю надлежало-таки упасть, поднимая оброненную дамой вещь, но снизить до четверенек он просто не мог – стоя на вытянутых руках и ногах с негнущимися коленями, так и остался он в одиночестве на сцене, будучи покинут предметом своего обожания.

Но старец был еще и дитятей. Нет, не в том смысле, что выжил из ума, а скорее в том, что себе на уме, когда дело касалось его персоны. Ибо вся жизнь представлялась ему не чем иным, как большим интересным развлечением, увлекательной игрой в поддавки, поскольку положение в обществе и нешуточное, по-видимому, состояние позволяли не ограничивать себя в каких бы то ни было удовольствиях и вообще в чем бы то ни было. Вот и Анжель он воспринимал как очень дорогую, но оттого

еще более желанную игрушку, которую непременно следовало приобрести, раз ему так захотелось. Его восторженные куплеты «Ах, я влюблен!» всерьез принимать было невозможно не только потому, что «влюбленный юноша» способен заснуть посреди пения, а главным образом оттого, что любить-то никого, кроме себя самого, он просто не способен, по-видимому, так никогда никого и не довелось ему полюбить. Недаром покинул когда-то князь свою суженую, которая все же отыщет его и явится в третьем акте. Эту экстравагантную каскадную роль великолепно играла заслуженная артистка России Виктория Райх.

Напрасно толковали капризному баловню, что негоже-де жениться в его возрасте, он просто не слышал каких бы то ни было доводов рассудка – ведь речь шла о нем, бесценном, несравненном создании: «В мои годы только и жениться – погулял и хватит!» И приводил убийственный расчет, который звучал в его устах абсолютной аксиомой: сейчас невесте «уже 25 лет», а ему, жениху, «еще 68», но в будущем, когда ей станет «уже 45», то ему-то исполнится только «еще 88», вот и получится «вполне нормальный брак». Расчет был столь точным, а интонации и жесты героя столь убедительны, что не поверить в его искренность было просто невозможно.

Детище светского общества, герой Хованского не просто был плотью от плоти его, князь являл собою зримое живое воплощение доведенных до абсурда писанных и неписанных непреложных правил поведения. Проявлялось это не только в тексте, который артист четко, с юмором, слегка картавя (как знак особого шика) доносил до зрителя. Проявлялось это и в манере поведения посредством тщательно выверенных жестов, походки, манеры исполнения танцевальных движений и т. д. Проявлялось это и в безупречной манере носить костюм. Как убедительно выглядел, например, князь Базинелли во фрачной паре в окружении множества дам при открытии занавеса в начале второго акта, действие которого происходило в фойе парижского театра Гранд-опера. Или его безупречно выверенный рисунок роли в общении с дамами.

Актер умело обыгрывал даже невероятное. Например, общее декорационное оформление спектакля, выполненное с намеком на художественный стиль модерн начала XX столетия, приходило в полное противоречие с эклектичным одеянием князя образца XVII–XVIII веков. Но вместо нестыковки благодаря предложенной актером трактовке образа как допотопного отпрыска невесты какой эпохи рождалась органика поведения, органика ношения, органика взаимослияния костюма с образом. Этот золотисто-белый, воздушный, с оборочками на штанишках облик в исполнении В. Хованского вызывал множество ассоциаций: и

с блестящим порхающим мотыльком, и с карнавальным облачением, и с детским костюмчиком всеобщего любимца, и с олицетворением давно минувшей эпохи, нечаянно ворвавшейся в новый день, и т. д. и т. п. А в результате несопоставимость костюма и антуража, причем явная несопоставимость, обыгрываемая актером, превращалась в выразительный художественный прием.

Таким запомнился зрителям герой Владимира Хованского князь Базинелли – очаровательным, изящным, легковесным, запутавшимся в собственной интриге, но тем не менее смешным, обаятельным, по-детски искренним и наивным.

Не случайно именно эти две роли Владимира Хованского привлекли к себе внимание. Не случайно артист наиболее интересно сумел раскрыться именно в них. Эти работы служат примером того, какие неограниченные возможности для актера являет собою материал классических оперетт, причем происходит это в рамках нелепых по сути сюжетов, банального текста. Что же вдохновляет артиста в таких условиях, что будоражит его воображение, что подпитывает его профессиональное мастерство?

Есть фактор, существенно отличающий работу артиста оперетты от его собратьев по драматическому цеху, например. Это музыкальная составляющая спектаклей высокой классики жанра, созданная корифеями мировой культуры. Это замечательная музыка с ее подлинно опереточной сущностью, музыка, дарующая широкую палитру самых необычных интересных интерпретаций своего сценического воплощения. Именно она предлагает характеристики полные, глубокие, выпуклые, способствует объемному моделированию образа, высвечиванию разных его сторон: не только речевой интонацией, но и вокальной, не только жизненно-бытовой манерой поведения, но и танцевальной пластикой, не только показом удачных находок костюма, но также игрой и блеском всех возможных нюансов.

Владимир Хованский, один из ведущих артистов Театра оперетты Кузбасса, подобными секретами исполнительского мастерства в рассмотренных спектаклях Ф. Легара владел несомненно.

Литература

1. Театральная энциклопедия. – М.: СЭ, 1961. – Т. 1.
2. Большая советская энциклопедия. – 3-е изд. – М.: БСЭ, 1970. – Т. 1.
3. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991.
4. Новая российская энциклопедия: в 12 т. – М.: ООО «Издательство «Энциклопедия»: ИД «ИНФРА-М», 2003. – Т. 2.

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ КУЗБАССА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ РЕГИОНА: СОСТОЯНИЕ И ПРОБЛЕМЫ

Материалом для данной публикации послужили наблюдения за процессом развития композиторского творчества в социокультурном контексте одного из активно функционирующих индустриальных регионов Западной Сибири – Кемеровской области. А также наиболее значительные факты из концертной жизни профессиональных коллективов области в течение 1995–2005 годов. Предлагаемая характеристика взаимодействующих друг друга явлений, а именно так стоит определить духовно-практическую деятельность по созданию, распространению и освоению произведений музыкального искусства, может восприниматься как своеобразный призыв к дальнейшему изучению, так как на сегодняшний день не существует целостного анализа творческой деятельности композиторов, проживающих на территории Кемеровской области. Нет и специальных работ, посвященных изучению проблематики, сюжетно-образного, жанрового содержания произведений как конкретного музыканта, так и объединения композиторов Кузбасса в целом. В то же время нельзя сказать, что внимание исследователей не привлекали, например, индивидуальные проявления композиторского стиля или отдельные премьерные исполнения. В какой-то мере стартовым отсчетом для дальнейших музыковедческих и культурологических научных изысканий можно считать третий том «Музыкальной культуры Сибири» [См.: 1]. На страницах периодической печати, в обзоре музыкальной жизни региона до 1995-го года [См.: 2] также освещалась концертная и композиторская практика. Однако сформировавшаяся к началу XXI века разноплановая картина, фиксирующая многочисленные художнические взгляды композиторов – кузбассовцев, требует обнаружения общих закономерностей и выявления единых принципов.

Подчеркнем, что автор не ставил перед собой цели представить композиторское творчество как совокупность систематизированных художественных принципов, характеризующих того или иного композитора, а также их объединение в целом. Особая проблема – осознание стиля композитора как продолжателя профессиональных традиций, сложившихся в рамках европейской, русской, а также московской или петербургской школ, – тоже дело дальнейшей перспективы. В задачи пока еще не

входил и детальный анализ всех созданных кузбасскими композиторами музыкальных произведений: в рамках данной статьи это не представляется возможным. В качестве причин, препятствующих полномасштабному исследованию, назовем практически полное отсутствие опубликованных в центральных издательствах «Композитор» и «Музыка» нотных текстов. Такое состояние порождает вопрос: можно ли считать полноценными опусами композиторские сборники, опубликованные (или подготовленные к публикации) небольшим тиражом в качестве учебно-репертуарных пособий, хрестоматий? Имеющиеся в личных архивах композиторов электронные записи, компьютерные распечатки, черновики партитур также требуют уточнения: можно ли зафиксированное в звучании и на бумаге произведение считать окончательно законченным, не предполагающим дальнейшей редакции? Другая причина связана с пока еще не сформированной базой источников, полно отражающей биографическую информацию о самих композиторах, а также фиксирующей фактологические материалы о создании, исполнении того или иного сочинения. Возможно, предлагаемая статья, не исключая полемики, привлечет внимание к наиболее значительным аспектам функционирования музыкального искусства в регионе, а также послужит некой прелюдией к началу всестороннего исследования творчества кузбасских композиторов в культурно-историческом контексте.

Итак, предпринимая пока самый общий анализ композиторской деятельности, предварительно охарактеризуем исторические и социокультурные условия, которые во многом определяют развитие творческой деятельности кузбасских музыкантов в настоящее время (подробнее об этом см.: [3]). Своеобразной почвой музыкального искусства региона, как и повсеместно в России, стали традиции церковно-певческого искусства, а также обрядового фольклора сибирских переселенцев, старообрядческие традиции, календарно-обрядовые традиции коренных этносов (телеутов, шорцев). Однако к середине XX столетия пласты традиционного творчества в Сибири начинают постепенно исчезать. Распространение получает явление композиторского фольклоризма, которое будет взаимодействовать с привнесенными традициями европейской музыкальной культуры. В нашем регионе это было связано с тем, что функционировавшая с 30-х годов XX века на территории города Кемерово Автономная индустриальная колония (АИК) в качестве специалистов привлекала интеллигенцию из Европы и центра России. Будучи музыкально образованными, спецпереселенцы приобщали к европейскому классическому наследию широкие слои населения: обучали нотной грамоте, организовывали

вали музыкальные коллективы, кружки, вели просветительскую деятельность. Открывшиеся в рамках этого десятилетия первые музыкальные школы, наряду с развернувшимся в коллективных формах самостоятельным движением, способствовали активному музыкально-культурному строительству. В репертуарах любительских хоров, оркестров утвердились ставшие популярными жанры массовой песни, городского романса, военного марша, бытового танца.

Следует напомнить тот факт, что Кемеровская область оформилась в самостоятельный регион лишь в конце 1943 года. Сравнительно недавно административным центром Кемеровской области стал бывший маленький городок, а сначала поселок Щегловск. Как и вся область в целом, значимость и модернизацию, современную инфраструктуру город Кемерово получил благодаря бурному развитию химической и горнодобывающей промышленности. Несмотря на стремительное развитие экономических параметров, вновь созданный административно-территориальный ареал по многим позициям социальной практики, в том числе и художественно-культурной, отставал от бывших сибирских губерний и их центров. Это не случайно, что уже к началу XX века в городах Барнауле, Иркутске, Красноярске, Новосибирске, Омске, Томске имелись богатые традиции в области театральной и музыкально-концертной жизни, успешно функционировали частные музыкальные школы, театры, профессиональные исполнительские коллективы. Велик, в сравнении с г. Кемерово, был и процент концертно-театральной публики, а также любителей академической музыки.

С наступлением XXI столетия Кемеровская область, не отличающаяся по экономическим характеристикам от других промышленных регионов Сибири, по ряду аспектов, связанных с уровнем культурной жизни, все же сохранила определенное отставание. По-прежнему в Барнауле, Красноярске, Новосибирске, Омске имеется большее число функционирующих профессиональных и любительских театров, академических и самостоятельных музыкальных коллективов. Данное обстоятельство во многом объясняется той особенностью состава населения Кемеровской области, что интеллигенция не является ее основной категорией, да и городские жители в Кузбассе – в недавнем прошлом сельское население – не привыкли ходить в филармонию, театры, тем более на концертные премьеры. Возможно, это обусловлено и специфической причиной, имеется в виду большое число исправительно-трудовых учреждений на территории области, тогда как процент людей с высшим образованием ниже, чем в других регионах. Указанные различия, думается, косвенно влияют и на композиторскую деятельность.

Охарактеризуем утвердившиеся к концу прошлого века формы музыкальной жизни, поскольку именно они тесно связаны с композиторской деятельностью, способствуют ее развитию. Одна из главных форм – музыкальное образование и воспитание, которые активно развивались благодаря функционированию музыкальных школ, а затем и училищ. Так, первые музыкальные школы, открытые в начале 30-х годов в городах Анжеро-Судженске, Кемерово, Прокопьевске, закладывали не только систему образования и воспитания, но выполняли культурно-просветительские задачи, способствовали широкой пропаганде академической музыки. Среди педагогов были специалисты с консерваторским образованием, наиболее инициативные часто выступали в роли организаторов инструментальных и певческих коллективов, они же поддерживали интерес к сочинению музыки, помогали сделать первые шаги начинающим композиторам.

Напомним, что в 1944 году было открыто Кемеровское музыкальное училище, позже, в 60–70-е годы, откроются музыкальные училища в Прокопьевске и Новокузнецке, будет осуществляться набор студентов на факультет культурно-просветительской работы в Кемеровском институте искусств и культуры (ныне университет культуры и искусств). Так начнется подготовка специалистов средней и высшей квалификации: музыкантов-исполнителей и руководителей коллективов академического и самодеятельного направлений. В то же время многие окончившие музыкальные училища области продолжают обучение в консерваториях и институтах искусств в Новосибирске, Свердловске (ныне Екатеринбург), Красноярске, Владивостоке, а также в вузах Москвы и Ленинграда (ныне Санкт-Петербурга). Интересно, что среди поступавших из Кемеровской области в музыкальные вузы было мало желающих обучаться на композиторском факультете. Автору статьи известны имена С. Полозова, М. Аристовой, К. Туева, Д. Полякова. Данный пример – не доказательство отсутствия в Кемеровской области музыкантов, одаренных в сфере сочинения. Возможно, это пример того, что профессиональное композиторское творчество в Кузбассе еще не получило своего широкого признания.

Продолжая характеристику музыкальной жизни региона, обратим внимание на ее не менее существенную составляющую – концертную практику, которая получает свое развитие благодаря деятельности профессиональных и самодеятельных коллективов. Как известно, в 1943 году в Кемеровском областном отделе по делам искусств было организовано концертно-эстрадное бюро, которое в 1954 году реорганизуется в Государственную областную филармонию. Кроме того, еще

в 1945 году в Прокопьевске начал свой сезон областной театр музыкальной комедии. В дальнейшем развитию музыкальной культуры способствовали получившие собственные сцены в Кемерове областной театр оперетты (ныне Музыкальный театр Кузбасса) и областная филармония, в которой был установлен орган и открыт органный зал. В начале XXI века развитие концертной практики в Кемеровской области определяется деятельностью таких высокопрофессиональных коллективов, как Музыкальный театр Кузбасса, Губернаторский симфонический оркестр Кузбасса, Губернаторский камерный хор Кузбасса, Муниципальный оркестр русских народных инструментов, Губернаторский хор «Утро», Новокузнецкий муниципальный камерный хор, хор Новокузнецкого православного духовного училища и др. Наряду с профессиональными коллективами развитию музыкальной культуры региона способствуют музыканты-любители: студенческие хоры, молодежные вокально-инструментальные ансамбли, самодеятельные хоры при Дворцах культуры и т. д.

Особую популярность среди различных слоев населения получило так называемое хоровое движение, объединяющее фольклорное, академическое и любительское хоровое пение, хоровые фестивали, конкурсы, праздники песни. Это не случайно, так как в России певческо-хоровое искусство всегда находилось под пристальным вниманием не только государства, но и населения, в той его части, которую называют заинтересованной публикой. На протяжении многих веков хоровое музицирование распространялось как среди профессионалов, так и среди любителей. Являясь массовым в связи с коллективными формами исполнения, оно остается популярным благодаря демократичности и открытости различному содержанию (лирическому, патристическому, философскому и т. д.). Усилиями энтузиастов хорового дела создавались коллективы на промышленных предприятиях и в сельских районах, в институтах и общеобразовательных школах. Поэтому традиционными для музыкальной жизни области, как и России в целом, стали многочисленные смотры-конкурсы не только детских, школьных, но и взрослых коллективов. В Кемеровской области преобладание хоровых коллективов над инструментальными, думается, можно объяснить не только многолетним целенаправленным воспроизводством хормейстеров дирижерско-хоровыми отделениями училищ, но и плодотворной работой кафедры дирижирования академическим хором (ДАХ) Кемеровского государственного университета культуры и искусств (КемГУКИ).

Общероссийское хоровое движение, а также созданное в 1959 году Всероссийское хоровое общество (к сожалению, расформированное

в 1983 году), не только выполняли миссию массового музыкального воспитания и просвещения, но и способствовали активной гастрольной деятельности. Так, начиная с 80-х годов неоднократно выступал в Европе Академический хор Кемеровского государственного университета (руководитель Н. Степанова). В 1997 году Камерный хор Кузбасса (руководитель – заслуженный деятель искусств РФ, профессор О. Шабалина) стал лауреатом Международного хорового конкурса в городе Тампере (Финляндия), где получил серебряную награду. В 1998 году коллектив был приглашен в Италию, в Рим, на престижный конкурс имени Орландо Лассо, который устраивала европейская организация при Ватикане «Музыка сакра». Певцы и руководитель хора О. Шабалина стали обладателями серебряной медали. В 2004 году с огромным успехом прошли гастрольные выступления Камерного хора Кузбасса в Германии (земля Северный Рейн – Вестфалия). Не один раз побеждал на международных конкурсах Новокузнецкий камерный хор (руководитель – заслуженный деятель искусств РФ С. Липовой). Успешными были выступления в Венгрии, Германии Старшего концертного хора ДМШ № 1 города Кемерово (руководитель – заслуженный работник культуры РФ Л. Коваленко). Зарубежные выступления Губернаторского хора «Утро» (руководитель – заслуженный работник культуры РФ Н. Фомичева) часто были связаны с благотворительными целями. Пользуются признанием публики концертные программы, исполняемые за пределами нашего региона хором Новокузнецкого православного духовного училища (регент А. Толстокулакова). Активной концертной деятельностью также отличаются многие самодеятельные хоровые коллективы. Это народный коллектив хор русской песни Дворца культуры им. 50-летия Октября города Кемерово (руководитель – заслуженный работник культуры РФ А. Кузнецов), народный хор русской песни Гурьевского Дома культуры (руководитель – заслуженный работник культуры РФ Н. Вялых), хор русской песни Центрального Дома культуры города Ленинск-Кузнецкий, хор русской песни Дома культуры города Тайга (руководитель В. Стифутин), народный коллектив ансамбль «Веселуха» города Мариинска (руководитель – заслуженный работник культуры РФ В. Заруцкий) и другие. Масштабы данной статьи не позволяют значительно расширить список.

Важно то, что функционирование названных и не названных коллективов во многом инициирует регулярное создание композиторами-профессионалами и любителями большого количества вокально-инструментальных и хоровых произведений. Явление это типично для России в целом, так как в настоящее время практически невозможно указать ком-

позитора, в чем художественном мире не присутствовали бы как сольные, так и хоровые массовые песни, многочастные вокально-инструментальные циклы, обработки народных песен, а также получившие распространение в последнее десятилетие духовные произведения. Также широкое распространение, в том числе и в Кемеровской области, получило следующее явление: художественный руководитель и дирижер любительского хора или ансамбля в репертуар возглавляемого ими коллектива обычно включают собственные произведения. Показательно в этом отношении то, что для публики большинства регионов России наиболее заметной и популярной фигурой является композитор-песенник: одаренный музыкант, часто не имеющий композиторского диплома, но сочиняющий песни разных жанров (сольные, хоровые, в народном стиле, в стиле рок-баллады, так называемые «авторские» и др.). Данный вывод подтвержден и проходившим в 2002–2003 годах фестивалем-конкурсом самостоятельных композиторов Кузбасса, в программе которого было заявлено более сорока имен сочиняющих хоровые песни авторов из Кемерова, Новокузнецка, Прокопьевска, Мариинска, Белова, Ленинска-Кузнецкого, Тайги и других городов. Впервые состоявшийся в мае 2006 года конкурс композиторов Кузбасса «...И край мне этот дорог» вновь подчеркнул неослабевающий интерес к жанру эстрадной песни, лирического романса.

Несколько слов следует сказать и о концертной деятельности оркестровых коллективов. Наиболее известны в области фольклорный ансамбль «Скоморохи» (художественный руководитель – заслуженный артист РФ А. Соловьев), муниципальный оркестр народных инструментов города Ленинск-Кузнецкий (руководитель заслуженный работник культуры РФ В. Денцель), народный коллектив духовой оркестр «Геликон» поселка Кедровка (руководитель – заслуженный работник культуры РФ А. Измайлов), биг-бэнд Дворца культуры города Прокопьевска (руководитель Д. Дурновцев), оркестр русских народных инструментов Новокузнецкого района (руководитель И. Павлов), оркестровая группа хореографического ансамбля «Молодой Кузбасс» (руководитель Г. Иванков) и другие. Ограничимся приведенными примерами, необходимыми для подтверждения следующего тезиса: в области существует достаточное количество академических и любительских музыкальных коллективов, способных на высоком профессиональном уровне воплотить созданные композиторами-кузбассовцами произведения.

Наконец, представим имена талантливых музыкантов, которые являются (или не являются) участниками Творческого объединения композиторов Кузбасса. В основном к ним принадлежат авторы, сочиняющие

в различных жанрах и не всегда имеющие профессиональную квалификацию «композитор». Среди композиторов-профессионалов, живущих в Кемерове, назовем имена выпускников Новосибирской государственной консерватории (далее НГК) Марины Аристовой, Дмитрия Полякова, Виктора Шергова, выпускника Красноярского государственного института искусств (ныне Красноярской государственной академии музыки и театра), члена Союза композиторов РФ Константина Туева. Многие из композиторов-любителей по своей основной профессии являются педагогами и концертмейстерами КемГУКИ: это кандидат педагогических наук, доцент Станислав Афанасьев, заслуженный работник культуры, профессор Геннадий Голицын, Геннадий Иванков, заслуженный работник культуры РФ, профессор Анатолий Мохонько, член Союза композиторов РФ, доцент Владимир Пипекин, заслуженный артист РФ Александр Соловьев, Анатолий Феденев, Владимир Чардынцев. Исполнителями, руководителями творческих коллективов являются заслуженные работники культуры РФ Лариса Бойкова, Николай Вялых, Анатолий Кузнецов, Владимир Крайнев и другие. Среди композиторов-любителей, представляющих города Кузбасса, назовем новокузнецких авторов Александра Александрова и Анатолия Ляпина, музыканта из Ленинска-Кузнецкого Игоря Другова, автора и исполнителя из Тайги Виктора Стифутина и других. В творческом активе указанных композиторов наиболее широко представлены хоровые, вокально-инструментальные произведения, сочинения для ансамбля или оркестра народных инструментов. Следует также назвать имя Сергея Толстокулакова, выпускника дирижерско-хорового факультета НГК, в настоящее время преподавателя Новокузнецкого православного духовного училища, плодотворно работающего в жанрах православной музыки. Среди молодых музыкантов известны имена Любови Ермаковой, Алексея Лопатина, Константина Ушакова, Марины Царегородцевой и других. Ограничимся приведенными именами.

Закономерен вопрос: как регулярно исполняются произведения наших композиторов с концертной эстрады? Во-первых, не часто. Так, при анализе репертуаров профессиональных коллективов – своеобразных маяков (Губернаторский симфонический оркестр, Кемеровский муниципальный оркестр русских народных инструментов, Губернаторский камерный хор Кузбасса, Губернаторский хор «Утро» и др.) выяснилось следующее: трудно назвать концертную программу симфонического оркестра, в которой звучали бы произведения композиторов-кузбассовцев; в репертуарах Камерного хора Кузбасса, хора «Утро», Муниципально-камерного хора Новокузнецка, Академического хора КемГУ, Камер-

ного хора КемГУКИ произведения кузбасских композиторов-профессионалов практически отсутствуют. Так, в репертуаре Камерного хора имеется несколько произведений сибирских композиторов. Это Диптих «Страна-Елатьма» Н. Бирюкова на стихи Л. Жука; «Рабочая мелодия Кузбасса» (Гимн Кемеровской области) Е. Лугова на стихи Г. Юрова. А в мае 2006 года на авторском творческом концерте И. Другова были исполнены два произведения – «Облака» и «Ода Кузбассу» на стихи З. Паршиковой. В репертуаре хора «Утро» тоже всего несколько произведений В. Пипекина и В. Крайнева. Аналогичную ситуацию можно обнаружить и при обзоре концертных программ других кузбасских хоровых коллективов: Камерный хор КемГУКИ исполнял песни Г. Иванкова и В. Чардынцева, Новокузнецкий камерный хор исполняет произведения С. Толстоулакова и А. Александрова. И хотя уже становится традицией исполнение отдельных сочинений кузбасских авторов на официальных мероприятиях (юбилей области, день города, День шахтера и т. п.), данное обстоятельство лишь подтверждает немногочисленность случаев включения вокально-хоровых произведений в постоянный репертуар.

Иначе в ракурсе заявленной проблемы можно охарактеризовать судьбу инструментальных жанров кузбасских композиторов, исполнению которых во многом способствует деятельность Муниципального оркестра русских народных инструментов города Кемерово (художественный руководитель и главный дирижер Светлана Юдина). Так, весной 2006 года состоялся цикл концертов, в которых звучала музыка кемеровских композиторов. Исполнялись произведения А. Феденева (Сюита для оркестра в 3 частях «Ах ты, Русь моя», пьеса «Ноктюрн») и В. Шергова (Сюита для оркестра «Тяжинские фрески»). В отдельной концертной программе популярного в городе коллектива, которой дирижировал А. Щиколков, были объединены оркестровые миниатюры С. Л. Афанасьева («Праздник», «Поэма», Ноктюрн для фортепиано с оркестром, деревенская картинка «Вдоль по улице») и его песни на собственные слова «Белая березонька», «Кемеровчане», «Имя гордое шахтер», «Не прожить мне без вас». Назовем еще один пример концертной практики: ежегодно в рамках Всероссийского конкурса бальных танцев на приз газеты «Труд» звучит музыка к танцам А. Феденева («Сибирская праздничная», «Сибирский лирический», «Проезжали ямщики»). Однако и данные примеры – счастливые исключения.

Еще одной особенностью бытования музыки композиторов Кузбасса является то обстоятельство, что в исполнительской практике вокального и инструментального творчества существуют некоторые дис-

пропорции. Как очевидно из предыдущего, широко пропагандируется самодеятельными коллективами преимущественно любительское песенно-хоровое творчество. Например, в репертуаре хора русской песни (г. Кемерово) преобладают произведения А. Кузнецова; хор русской песни (г. Гурьевск) часто исполняет сочинения Н. Вялых; ансамбль «Хорошее настроение» (г. Мариинск) больше внимания уделяет песням В. Симонова и т. д. Та же особенность свойственна профессиональным композиторам: в основном распространены монографические концерты. Подтверждением могут служить авторские вечера В. Пипекина, М. Аристовой, в совместных концертных выступлениях В. Шергова и М. Аристовой также звучат только их собственные произведения. Возникает ощущение, что композитор (профессионал или любитель) замкнут в круге собственных образов, достижений, задач и не выходит за рамки индивидуального обособленного мира. Вряд ли подобная отграниченность способствует полнокровному успешному развитию не только музыкального объединения композиторов Кузбасса, но и каждого конкретного творца. Думается, что затронутые вопросы исполнения, шире – пропаганды музыки кузбасских композиторов разрешатся благодаря планомерной и совместной работе авторов с руководителями коллективов. Ведь возможны своеобразные «заказы» композиторам, объединенные идеей фестивальных концертов, тематических программ. Примеры для подражания широко представлены в музыкальной жизни центральных и соседних сибирских регионов.

В рамках данной статьи хотелось бы охарактеризовать те произведения кемеровских композиторов, которые, к сожалению, практически не исполняются. Внимание автора привлекли самобытные сочинения Виктора Шергова, Владимира Пипекина, Марины Аристовой, Константина Туева, отличающиеся оригинальным замыслом, значительной образностью, своеобразной композицией. Во многом их музыкальное содержание органично тем тенденциям, которые были свойственны отечественной музыке во второй половине XX века. Вкратце напомним их. Период «советского авангарда», временные рамки которого ограничены концом 50-х – серединой 70-х, был связан со стремлением молодых композиторов овладеть новыми в мировом масштабе приемами и техниками. Толчком к их усвоению послужили международные фестивали «Варшавская осень», «Пражская весна», позже «Московская осень». Вровень с самыми авангардными музыкальными направлениями находилось творчество Родиона Щедрина и Сергея Слонимского, Андрея Волконского и Эдисона Денисова, Софии Губайдулиной и Альфреда Шнитке. Уход в 1975 году из жизни Дмитрия Шостаковича – крупнейшего зако-

нотворца в мировом музыкальном пространстве – породил тенденцию преемственности, порой неосознанную. Общими для инструментальной и вокальной музыки стали принципы циклизации – укрупнение художественного замысла произведения многочастной составной формой, в которой сквозная мысль, как некий образно-смысловой стержень, связывает все разделы. Подобного типа формы получили определение моноэпического цикла и представлены как в камерных, так и в монументальных жанрах. Анализируемые в статье произведения также являются многочастными составными формами, воплотившими наиболее значимые для каждого автора идеи и образы.

Последовавший на рубеже 80–90-х годов идеологический перелом, а затем и смена социальных ориентиров сопровождалась отказом от искусства социалистического реализма, от неукоснительного обслуживания дат и событий «красного календаря». Полученная свобода творчества способствовала работе композитора во всех техниках и стилях. В то же время «современные отечественные композиторы, художники оказались заложниками самой эпохи безвременья. <...> В условиях неотлаженного, противоречивого законодательства, нестабильных отношений государства с культурой и не вполне сформировавшегося рыночного механизма деятели культуры оказались еще более беззащитными и зависимыми от государственных чиновников и так называемых спонсоров» [4, с. 10–11]. Острейшей проблемой современного бытования композиторского творчества стало повсеместное неисполнение вновь созданных произведений. Особенно ощутимо это стало в провинции, где публика не так многочисленна, менее разнообразна и традиционно консервативно ориентирована. Ситуация объясняется также и известными опасениями руководителей, которые ограничивают концертно-исполнительскую практику коллективов жесткими рамками самокупаемости. Усилившиеся в конце XX века в культурной жизни России процессы коммерциализации заставляют видеть в сложном содержании произведения возможную непонятность для слушателя, что в дальнейшем может не только «провалить» концерт, но и отвлечь часть публики. Своеобразной реакцией композиторов на сложную ситуацию стало обращение к мелодике народных жанров, семантике традиционных обрядов (христианских и фольклорных), характерное для российского композиторского творчества в целом.

Перейдем к характеристике произведений выше названных кемеровских композиторов.

Виктор Владимирович Шергов родился в 1943 году в городе Чите. Окончил в 1970 году теоретико-композиторский факультет НГК (класс

профессора Г. Н. Иванова). Большое впечатление на студента тогда еще третьего курса консерватории оказал преподаватель истории театра. Под его влиянием многие студенты увлеклись поэзией, театром, а особенно творчеством поэтов серебряного века: А. Ахматовой, А. Блока, О. Мандельштама, Б. Пастернака, М. Цветаевой. Наряду с поэзией В. Шергов увлеченно изучал живопись, литературу, искусство кино. После успешного окончания консерватории В. Шергов получает распределение в Прокопьевское музыкальное училище, где начинается его педагогическая деятельность. Для студентов и коллег был организован клуб «*Ars nova*», в котором вместе со своими учениками В. Шергов продолжает с увлечением исследовать творчество русских и зарубежных поэтов, художников и музыкантов. В начале 70-х годов написана Первая симфония (1971 г.), «Лирическая оратория» для солистов, хора, чтеца и симфонического оркестра (1971 г.), вокальный цикл на стихи А. Ахматовой «Шиповник цветет» (1973 г.). В период с 1971-го по 1978 г. молодой композитор становится музыкальным руководителем Прокопьевского драматического театра им. Ленинского комсомола и пишет театральную музыку: «30-ть зонгов» (по пьесе Б. Брехта «Кавказский меловой круг»), музыку к спектаклям «Юность отцов» Б. Горбатова, «Моя теща» А. Хугаева и другим. Внимание композитора сосредоточено и на других жанрах: сочинены три хора на стихи И. Анненского «Трилистник» (1979 г.), пять стихотворений для женского хора «О, муза плача» на стихи А. Ахматовой (1981 г.), Концерт для баяна и оркестра народных инструментов в 4 частях (1981 г.), Соната для фортепиано (1981 г.). Результатом раннего периода творчества стала написанная в 1986 году рок-моноопера «Попытка оправдания» на стихи Ю. Левитанского, сочетающая черты рок-оперы и вокального цикла.

На 1987–1989 годы приходится создание самых значительных по масштабу и замыслу произведений. Это 10-частная оратория «Планета Кемерово» для смешанного хора, детского хора, солистов, чтеца, симфонического оркестра на стихи кемеровского поэта Г. Юрова. А также Вторая симфония (1989) для баритона и симфонического оркестра на стихи Б. Пастернака в 10 частях, посвященная 100-летию со дня рождения поэта. Основная идея симфонии – роль художника в обществе, его ответственность перед людьми, трагическое в судьбе художника – во многом созвучна образному содержанию оратории.

Монументальное сочинение «**Планета Кемерово**» создано в 1987 году, фиксирует самобытный взгляд композитора на жанр, в котором слиты черты не только оратории, но и сценической кантаты, философской кантаты, вокального цикла, театрального монолога. Образное содер-

жание оратории не утратило своей актуальности и спустя 20 лет, так как композитор через поэтические тексты проводит мысль от трагических уроков войны, опасности разрушения традиций, уничтожения природы к осознанию долга и призвания художника, утверждению вечности жизни. Приведем названия некоторых частей: «Планета Кемерово» (2-я часть), «Арена» (4-я часть), «Солдат, ты плачешь?» (5-я часть), «Сын реки» (7-я часть), «Пускайте бумажного змея» (9-я часть). Переосмысливает композитор и свойственную оратории повествовательность: партии чтеца присуща исповедальность, что усиливает экспрессивность образного содержания. Интересна трактовка хоровой партии, которая, с одной стороны, ассоциируется с пением фольклорного типа (пентатонные мелодии удваиваются в октаву, квинту), с другой стороны, с колокольной звучностью. Форма оратории сквозная: драматизированные эпизоды (4, 5, 6-я части), сменяя друг друга, устремлены к центральной кульминации (7, 8-й частям), после которых звучит просветленная, катарсисная 9-я часть и мощный финал с сонорной кодой. Обратим внимание на важную роль ритмики, представленную сложными нетрадиционными размерами и группировками, возникает ощущение «внутреннего нерва». В состав оркестра включен синтезатор, тембр которого в соединении с экспрессивно-декламационной мелодикой солиста придает 8-й части оратории характер рок-баллады. К сожалению, яркое премьерное исполнение оратории не получило продолжения. Включение же оригинального произведения в репертуар коллективов региона, а в дальнейшем более частое исполнение не только способствовало бы привлечению слушательского интереса, но и предоставило возможность говорить о ней коллегам и исследователям. Своеобразным откликом могло бы стать стремление композиторов-коллег освоить жанр монументальной хоровой фрески.

В 90-е годы происходит переключение композиторских интересов В. Шергова на жанры инструментальной музыки: в 1994 году написаны «Тяжинская тетрадь» (семь прелюдий для фортепиано) и сюита для оркестра народных инструментов «Тяжинские фрески». Последнее произведение было впервые исполнено Муниципальным оркестром русских народных инструментов весной 2006 года. Увлечение синтезатором способствует появлению в 1998 году вокальных композиций на стихи О. Мандельштама, Б. Пастернака, А. Фета. В 2002 году В. Шерговым закончена партитура Симфонии № 3 для струнного оркестра в 4 частях (инвенция, бурлеска, ричеркар, хорал с фугой), а в 2003 году – «Блюз-соната» для скрипки и фортепиано. В 2005 году композитором написана сюита «Сентиментальные песни» для баритона и оркестра русских народных инструментов на стихи поэтов города Кемерово.

«**Блюз-соната**» для скрипки и фортепиано – сочинение в 3 частях. «Белонотная» первая часть начинается эффектным вступлением скрипки: широкие скачки мелодии на ноны, децимы создают ощущение некоторой неопределенности, сомнения, внутреннего вопроса. Однако Главная партия вносит яркий контраст: утверждение получает динамичная, в то же время жестко-диссонантная тема. Ее импульсивность передается частыми кульминациями в пассажах волнового типа, подчеркнутой тритоновостью мелодии, квартаккордами сопровождения. Стремительный темп в рамках компактной формы усиливает ощущение лаконичности первой части. В сравнении с последующими частями первая воспринимается некой сжатой пружиной, которая, распрямляясь, передает свою внутреннюю энергетику 2-й и 3-й частям. Громкое, эмоционально неуравновешенное звучание первой части сменяется тихой, как бы матовой, «засурдиненной» лирикой ми-минорной второй (**Adagio**). **Плавное покачивание** в аккомпанементе фортепиано сопровождает скрипичную тему в народном стиле. Проникает во вторую часть и несколько преобразенный интонационный материал из первой части. Он подготавливает появление в середине (**Moderato**) **бойкой, синкопированной музыки**. **Кульминация** второй части совпадает с началом динамической репризы, в которой функции инструментов изменились: теперь солирует фортепиано, а скрипка аккомпанирует. Кодовый раздел утверждает светлый соль-мажор.

Самая масштабная часть Блюз-сонаты – многоэпизодная, рондального типа – третья. В ней словно суммируется интонационный материал предыдущих частей. Однако появившаяся из середины второй части мелодия приобретает новый характер: в образном отношении она близка драматичной песне-монологу или рок-балладе. Следующий эпизод интермедийного типа отличает декламационный характер, возникает своеобразный диалог инструментов. Наиболее значительным в драматургическом отношении оказывается фрагмент, в котором вальсовым метром и фактурой объединяются варианты тем из первой и второй частей. Его звучание подготавливает генеральную кульминацию: в ней суммируется образность всего произведения. Так, в обрамляющие третью часть, словно раскачивающиеся, аккордовые звучности колокольного типа внезапно врывается экспрессивная фраза из мелодии рок-баллады 2-й части. Своеобразным послесловием воспринимается повторяющаяся нота до первой октавы у скрипки, настойчивое утверждение которой обрывается резким на sforцандо квартаккордом фортепиано. Насыщенность содержания сонаты контрастными образами, некая спонтанность их появления, вероятно, и определили ее оригинальный жанр: блюз-соната.

Владимир Михайлович Пипекин – композитор, который в своем творчестве, несмотря на резкие повороты, возникающие на пути развития жанров хоровой массовой песни, не теряет связи с народной музыкой. Родился в 1949 году. Еще в юном возрасте совмещаемая с учебной работа баянистом в Амурском народном хоре определила желание сочинять зазорные плясовые или напевные лирические песни для самостоятельных коллективов. Не случайно поэтому своеобразными маяками для В. Пипекина не одно десятилетие остаются такие мастера жанра современной русской песни, как Г. Пономаренко, А. Аверкин, Н. Поликарпов и другие. Поступив как баянист в Новосибирскую государственную консерваторию, В. Пипекин на старших курсах посещает занятия в классе композитора Ю. Шибанова. В 1976 году окончил факультет народных инструментов НГК по специальности преподаватель, концертный исполнитель. Там же в 1980 году окончил ассистентуру-стажировку по специальности концертный исполнитель. После окончания консерватории молодой музыкант был принят на работу преподавателем Кемеровского государственного института культуры (ныне КемГУКИ), и профессиональный рост, становление таланта проходило на кузбасской земле. С 1976 года на кафедре народных инструментов преподает «Специальный инструмент» (баян, аккордеон), «Класс ансамбля», «Концертмейстерский класс». В 1993 году ему присвоено ученое звание доцента по кафедре народных инструментов.

Уже в первые годы одаренный музыкант увлеченно работает, совмещая педагогическую деятельность с руководством хором русской песни Кемеровского района. Частые поездки по городам и районам Кемеровской области позволили музыканту познакомиться с мелодиями песен проживающих там татар и русских, телеутов и шорцев. Определилось творческое кредо: создание песен в жанре народной массовой песни, бытового романса, на стихи современных поэтов, в сопровождении виртуозных пассажей баяна, а то и выразительного звучания ансамбля или оркестра русских народных инструментов. В дальнейшем именно вокальный жанр позволил В. Пипекину освоить и возможности народного оркестра: композитор точно знает исполнительские «способности» различных групп, органично соединяет красочные тембры балалаек и домр, баянов и народных ударных инструментов. В активе композитора ранние сборники песен «Сибирская ярмарка», «Горенка моя». На протяжении десяти лет В. Пипекин руководил студенческим ансамблем русских народных инструментов. В сопровождении ансамбля на концертных площадках области выступали известные в России исполнители песен А. Литвиненко и С. Горшунов.

С 1985 года В. Пипекин регулярно проводит авторские вечера, привлекая для участия в концертах известных певцов. Песни В. Пипекина получают признание не только в регионе, они начинают звучать в столице (Колонном зале, зале «Россия», Кремлевском зале, зале ЦДРИ и др.). Творчество В. Пипекина получает признание благодаря программам радиостанций («Маяк», «Радио России», «Народное радио», «Москва и москвичи», «Радио-1»). Перечислим некоторые из опубликованных работ В. Пипекина, названия которых характеризуют образное содержание композиторского творчества: «Родная сторона» (Кемерово, 1994 г.), «На родине моей» (Кемерово, 1994 г.), «Чудо – туесок» (Кемерово, 1994 г.), «Бабье лето» (Кемерово, 1995 г.), «Ой, кадрили, кадрили» (Кемерово, 1995 г.), «Песня, что нас познакомила» (Кемерово, 1998 г.), «Это что за чудеса» (Кемерово, 2001 г.), «Папина песенка» (Кемерово, 2005 г.) и другие.

В 1992 году на фирме «Мелодия» вышел авторский диск-гигант «Сибирячка-речка». Записанные на нем песни были сочинены на стихи кузбасских поэтов: В. Конькова, И. Ляхова, В. Махалова, И. Сокола, В. Туева. Начиная с 1995 года ежегодно в Москве проходят авторские концерты, в которых принимают участие народные артисты России Гелена Великанова, Валентина Толкунова, солист Большого театра Владимир Красов, заслуженные артисты России Валентина Готовцева, Валентина Собанцева и другие. Так, в Колонном зале Дома союзов, на концерте, посвященном 100-летию со дня рождения С. Есенина, прозвучала песня «Сын России» на стихи В. Семернина (исп. А. Литвиненко), а в концертном зале «Россия» в исполнении народной артистки России Г. Великановой прошла премьера песни «Жду тебя» на стихи Н. Доризо. Увидели свет новые сборники песен В. Пипекина: «Ой, кадрили, кадрили», «Бабье лето». В 2000 году в Москве совместно с поэтессой В. Зименковой был издан сборник песен «Праздник нужен душе». В 2004 году опубликовано одиннадцать сборников партитур произведений для голоса и оркестра русских народных инструментов из репертуара народных артистов России А. Литвиненко, Э. Лабковского, заслуженных артистов России С. Горшунова, В. Шувалова.

С 2000 года В. Пипекин сотрудничает с Омским народным хором. Сегодня в репертуаре прославленного коллектива десять песен кемеровского музыканта. На московской фирме «Тенип» в этом же году был выпущен авторский рекламный аудиоальбом песен. К юбилею Кемеровской области в Москве был выпущен двойной авторский диск CD «На родине моей». В 1999, 2001, 2002 годах В. Пипекин на Всероссийских конкурсах в Москве получает звание лауреата. В 2001 году на Все-

российском конкурсе в Москве «Дорогая моя столица» разделил первую премию с еще одним участником. В 2005 году награжден дипломом Второго Московского международного фестиваля национальных искусств «Красота спасет мир». Лауреат областных конкурсов 2005 года: к 60-летию Победы, на лучшую шахтерскую песню.

В 1994 году В. Пипекину присвоено звание «Заслуженный работник культуры РФ». С 1999 года В. Пипекин является председателем «Творческого объединения композиторов Кузбасса». В 2000 году В. Пипекина принимают в члены Союза композиторов России и назначают официальным представителем Союза композиторов России в Кузбассе. В. Пипекин является председателем представительства Союза композиторов России в Кузбассе.

Среди большого количества песен, вокальных циклов В. Пипекина несколько особняком стоит сюита «**Сибирская ярмарка**» для хора и оркестра с солистами, ведущими, зазывалами и другими ярмарочными персонажами на народные слова и тексты В. В. Туева. Семь частей сюиты объединены драматургическим планом: торжественное вступление с колокольными звучностями первой части «Утро Сибири» сменяется энергичной плясовой «Игровая» (вторая часть) и шуточной «Забадуриха» (третья часть). Типично ярмарочная, бойкая и веселая музыка этих хоровых частей оттеняет своеобразную портретную зарисовку: сольный номер «Валенька» словно знакомит с одной из гостей ярмарки. Кульминационный центр сюиты – следующая часть «Сибирские потешки». В нее композитор включает частушки, жанр которых основан на чередовании сольных запевов с хоровыми припевами. Лирический центр сюиты – шестая часть «Родная сторона», после которой ликующим радостным финалом звучит «Сибирская ярмарка». Сюита театрализована: так, в начале каждой части используются реплики ведущих, разыгрываются сценки-диалоги ярмарочными персонажами (кум и кума, верзила и пигалица, продавцы и покупатели и др.). Мелодический язык сюиты несложен: повторность мотивов, небольшой диапазон, опора на диатонические тональности (до-мажор, ля-минор, си-бемоль-мажор, ми-минор). Простотой отличается и хоровая фактура. Четкий композиционный план имеет как каждая часть, так и вся сюита в целом. Данные особенности позволяют это произведение либо его фрагменты часто использовать в педагогической практике. Думается, что этим его достоинства не исчерпываются. В первую очередь сюита «Сибирская ярмарка» воспринимается произведением, демонстрирующим способность композитора не только услышать, но и, подобно режиссеру, увидеть воплощенную на сцене звучащую музыку.

Марина Владимировна Аристова родилась в 1966 г., в 1992 г. окончила теоретико-композиторский факультет НГК (класс профессора Г. Иванова). В качестве дипломной работы были представлены «Симфония-поэма» для скрипки и оркестра с солирующей трубой, Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, вокальный цикл на стихи В. Брюсова «Салонная музыка» для сопрано, скрипки и фортепиано. В 1995 году сочинена зонг-опера-балет «Подийум» (сценарий И. Тимошенко).

С 1992-го по 1996 год М. Аристова работала в областной филармонии Кузбасса в музыкальном лектории музыковедом и концертмейстером. Ею неоднократно сочинялась музыка к детским программам филармонического лектория. С 1997-го по 2000 год как солистка филармонии вместе с В. Шерговым исполняла в городах Кемеровской области авторские концертные программы для детей, учащихся и студентов. С 2001 года М. Аристова работает концертмейстером на кафедре балетмейстерского творчества КемГУКИ, является автором хрестоматии «Музыка к урокам классического танца».

Среди произведений М. Аристовой преобладают вокально-инструментальные произведения: Драматический монолог «Лилит» на стихи В. Набокова для голоса и фортепиано (1994 г.); циклы эстрадных песен («Клеопатра» на стихи О. Добрыгина и собственные стихи (1996–1997 гг.); «Тайна моя» на собственные стихи (1997–1998 гг.); «Фиолетовый мир» на собственные стихи (1998–1999 гг.); «Девочка Леночка» на стихи С. Капралова и собственные (2000 г.); «Любовь не забывается» на стихи К. Бальмонта, А. Блока, В. Брюсова, М. Цветаевой и других (2000 г.); «Зажги любовь» на стихи А. Имгера (2005–2006 гг.) и другие.

М. Аристова является автором гимнов города Междуреченска на стихи Л. Костылева (2000 г.) и кадетов кемеровского училища связи на стихи Б. Бурмистрова (2001 г.). Песня «Милиция кузбасская» на стихи В. Аристова получила 2-ю премию на Всероссийском конкурсе песни о милиции. В 2005 году М. Аристова стала лауреатом Всероссийского конкурса на лучшую шахтерскую песню, для которой были использованы стихи В. Аристова.

В 2005 году принимала участие в работе жюри областного конкурса на лучшую песню о войне в честь 60-летия Победы. В 2006 году принимала участие в работе жюри областного конкурса «...И край мне этот дорог» в честь 100-летия со дня рождения Д. Лихачева.

Симфония-поэма для скрипки и оркестра (двойной состав) с солирующей трубой (2-я редакция 1994 г.) написана как контрастно-составная многоэпизодная форма. В то же время в целостной композиции

четко обозначена концертная трехчастность с сольной каденцией перед финальным эпизодом. Заглавный образ – лирический персонаж, рефлексирующий герой. Темой его размышлений (интонациями вопроса, сомнений у скрипки-соло) начинается медленное вступление. Наиболее драматичный первый раздел (**Allegro moderato**) связан с экспозицией Главной партии, отличающейся стремительностью, даже героичностью. Аккордовая фактура, эффект звучания параллельных кварт, близость жанру быстрого шествия контрастно отличают ее от мелодии вступления. Однако общность тембра с заглавной темой (главная партия звучит в исполнении струнно-смычковой группы) позволяет трактовать ее как образно близкую. Возникающий диалог скрипки-соло и группы струнно-смычковых инструментов подводит к проведению темы – призыва, которая поддерживается всем оркестром. Постепенно происходит укрупнение заглавного образа: в эпизоде разрабочного характера тема звучит в исполнении тромбона и тубы на *ff*.

Драматургически важной врезкой воспринимается лирическое отступление: прозрачно, хрупко у скрипок и виолончелей в сопровождении челесты звучит мелодия, основанная на интонациях плача. Ее сменяет скерцозная, даже гротескная тема, развивающаяся по принципу фугато у деревянно-духовых инструментов. Новый эпизод, а по сути, вторая часть симфонии-поэмы, основан на остинатном звучании барабана. Драматургическая функция эпизода заключается в последовательном изменении заглавного рефлексирующего образа. Используемый принцип волнового развития постепенно подготовит проведение заглавной темы в преображенном виде. Своеобразному мужанию способствует объединенное звучание камерной, более субъективной мелодии в исполнении скрипки-соло с упругой, уверенной, жанрово-объективной темой в исполнении трубы. Уплотнение фактуры, возрастание громкости, звучание *tutti* приводят к кульминации всего произведения. Постепенно напряжение ослабевает, уступая место развернутому эпизоду – монологу, виртуозной каденции скрипки-соло. Последний эпизод выполняет функцию финала: в нем суммируется тематизм предыдущих эпизодов. Звучание оркестра словно постепенно истаивает, оставляя звучать ту же ноту, с которой симфония-поэма и началась.

Как своеобразный мелодический словарь М. Аристовой воспринимается созданная в течение 2001–2005 гг. хрестоматия **«Музыка к урокам классического танца»**. В комментариях композитор поясняет, что стало причиной сочинения большого количества фортепианных пьес танцевального характера: «я достаточно серьезно отношусь к своей ком-

позиторско-концертмейстерской работе. Думаю, что профессиональный композитор, работающий концертмейстером... как никто другой, имеет право предложить собственные музыкальные миниатюры для отработки танцевальных движений. Примером может быть академик Б. Асафьев, работавший в свое время концертмейстером в классе хореографии, в дальнейшем создал балеты “Бахчисарайский фонтан”, “Пламя Парижа”. Пусть в балетном классе звучит яркая, мелодичная, запоминающаяся музыка. Сочиняя музыку к танцам, я стремилась к созданию такого музыкального стиля, который был бы адекватен вкусам современной молодежи: это синтез классической академической музыки с элементами рэгтайма, свинга, поп-рока, французского шансона, блюза, лирической эстрадной песни, саундтрека. Этот “смешанный” стиль мне очень близок как композитору, так как в настоящее время я работаю в жанре симфонической электронной поп-рок-песни» [5].

Общее количество пьес в хрестоматии около ста девяноста. Среди них тридцать миниатюр «Адажио», пятнадцать миниатюр «Поклоны», одиннадцать – **Battement tendu**, двадцать четыре – **Battement tendu jete**, пятнадцать – **Rond de jambe par terre**, десять – **Battement fondu**, четырнадцать – **Battement frappe**, семь – **Petit battement**, восемь – **Rond de jambe en lair**, тринадцать – **Grand battement jete**, пять – **Вращение**, пять – **Port de bras**, тридцать – **Прыжки**. Автор через жанр уточняет и характер, образ, определяющий то или иное танцевальное упражнение. Вновь обратимся к словам М. Аристовой, которая так говорит о них:

«...поклон – полонез, метр $\frac{3}{4}$;
Battement tendu, прыжки – полька, $\frac{2}{4}$;
Battement tendu jete – рэгтайм, $\frac{2}{4}$;
Rond de jambe par terre – как бы «кружащийся», часто взволнованный вальс-лендлер, $\frac{3}{4}$;
Battement fondu – романс либо шансон, $\frac{3}{4}$, иногда $\frac{2}{4}$;
Battement frappe – скерцо, $\frac{2}{4}$;
Rond de jambe en lair, **Petit battement sur le cou-de-pied** – экосез, $\frac{2}{4}$;
Grand battement jete – марш, $\frac{4}{4}$;
Adagio – лирическая эстрадная песня, ноктюрн, элегия, блюз, саундтрек;
Port de bras – медленный вальс» [5].

Каждый танец имеет вступление (как бы образный настрой танцора на последующее музыкальное событие), заключение. Гармонический стиль прост, более изыскан в Адажио, где «аккордовые гроздья» и льющаяся мелодия создают атмосферу красоты жизни, любви, творчества.

Считает, что в танце максимально мелодизированы движения в Адажио, **Rond de jambe par terre, Battement fondu, Port de bras**. «Это своего рода “песни без слов”, ноктюрны, элегии. Я искренне полюбила эти воздушно-романтические движения. Это целый микрокосмос особых чувств, переживаний, эмоций» [5].

Творчество М. Аристовой, несмотря на достаточно большое количество написанных произведений, в стадии становления. Хотя уже сегодня можно отметить присущую ей мелодичность стиля, внутреннюю экспрессивность, динамичную, по-своему даже несколько агрессивную образность, а также повышенный интерес к жанрам вокально-эстрадной музыки. Что, вероятно, объясняется стремлением молодого композитора к личным интерпретациям собственных произведений со сцены.

Константин Викторович Туев родился в городе Кемерово, свое музыкальное образование начал с шести лет, окончил Центральную детскую музыкальную школу № 1 по классу фортепиано (класс преподавателя В. М. Фуксмана), окончил теоретическое отделение Кемеровского музыкального училища. Учебу продолжил в Красноярском государственном институте искусств в классе композиции профессора О. Проститова.

Хоровая музыка представляет большую часть его творческого мира, что не случайно: с девятнадцатилетнего возраста К. Туев начал собственную певческую практику в церковном хоре. Несколько лет К. Туев пел в Красноярском муниципальном камерном хоре (руководитель В. Резанов). В настоящее время композитор поет в Губернаторском камерном хоре Кузбасса, а также является регентом храма Святой Троицы города Кемерово. Увлеченность работой, своеобразное общение с миром духовных песнопений, возможность через собственный исполнительский опыт постичь стиль других композиторов способствовали осознанию личностной и творческой позиции.

На сегодняшний день Константином Туевым сочинены:

1. Соната для фортепиано
2. Вариации для виолончели Solo
3. Концерт для трубы и струнного оркестра
4. Камерно-вокальные циклы (для голоса с фортепиано)
5. Несколько отдельных хоров, среди которых и духовные
6. Кантата «Второй огонь» для смешанного хора на стихи Василия Федорова
7. Литургия Иоанна Златоуста для смешанного хора
8. Хоровой цикл «Диалог с природой».

Пятичастная партитура «Диалог с природой» написана на стихи Давида Самойлова в 1997 году. Это один из опусов, обобщающих ран-

ний этап композиторской эволюции. Отметим оригинальный выбор литературной основы, так как поэзия Давида Самойлова (1920–1990 гг.) довольно редко используется современными композиторами. Нестандартность композиторского выбора особенно заметна при сравнении с большим количеством написанных во второй половине XX века музыкальных произведений на стихи Анны Ахматовой и Александра Блока, Осипа Мандельштама и Марины Цветаевой. Вероятно, образное содержание стихотворений, естественность, простота поэтических текстов оказались близки молодому музыканту. Обратим внимание и на проявившийся в выборе интерес К. Туева к лирической образности, общей философско-созерцательной атмосфере многочастного произведения. Использованное К. Туевым название для хорового цикла – «Диалог с природой» – подчеркивает свойственную разговору повествовательность. Однако композитор привлек драматургические принципы инструментального цикла для придания форме произведения большей цельности. Не случайно композитором очень тщательно выбирались стихотворения, которые он использовал в цикле.

Действительно, в музыкальных сочинениях на стихи одного поэта единство замысла в известной мере гарантируется литературной основой. Тем не менее современный композитор, не ограничиваясь этим, усиливает композиционную целостность приемами моноэпического цикла, а также логикой инструментального цикла. Задуманное удастся осуществить не столько с помощью собственной компоновки стихов, сколько с помощью выверенного драматургического плана. Так, в «Диалог с природой» присутствует сквозное динамическое становление образов от первой части к пятой. Решающим моментом в развитии становится третья часть, которая контрастным характером звучания противопоставлена остальным. Выполняя функцию кульминации и драматургического центра, образное содержание середины позволяет понять идейный смысл всего произведения, а также логично подготавливает финальный раздел в общей композиции.

Характер образности в каждой части, помимо поэтического текста, конкретизируется присущими ей жанровыми признаками. Так, звучащий в первой части яркий солнечный Соль-мажор, спокойный темп, четкий метр (4/4 и 2/4) ассоциируются с гимном. Использование этого жанра подчеркивает драматургическую функцию первой части – торжественное вступление ко всему циклу. Но это еще и экспозиция восторженного и просветленного главного образа, в представлении композитора – возвышенного образа гармоничной, «осмысленной природы». Вторая часть,

также насыщенная в своем звучании яркими ладогармоническими красками, утверждает образ лирического героя, его желания и надежды на «счастливое счастье». Использование в хоровой фактуре приема антифонного пения, «широких» метров (7/4, 8/4, 9/4, 12/4), секундовых интонаций «просьбы и мольбы» подчеркивает сходство второй части с жанрами православной хоровой музыки. В связи с этим обратим внимание и на утверждающийся в конце части Си-бемоль-мажор – часто используемую в церковно-певческой практике тональность (как и предыдущий Соль-мажор). Третья часть выделяется драматичным и внутренне беспокойным характером. Взмолвленный образ контрастирует с целостно-гармоничными первой и второй частями. Образное противопоставление подчеркнуто общим минорным наклоном, преобладанием в мелодике отрывистых фраз, оформленных ритмическим рисунком из шестнадцатых. В центре части – кульминация, подчеркнутая динамикой **ff** и **жестко** звучащими кварт-аккордами в верхних голосах. Так музыкально конкретизируется возникающий благодаря поэтическим строкам образ города, в котором «окна с петель рвутся, двери бьют о косяки». Результат противопоставления – взволнованный характер четвертой части. К. Туев не случайно использует принцип тональной арки для объединения первой, второй и четвертой частей (Соль-мажор). Тем самым композитор подчеркивает произошедшую смену возвышенного лирического настроения. Просветленная молитвенность уступает место танцевально-жанровой образности. Интересно, что пятая часть трехдольностью (метр 9/8, 6/8, 3/8) связана с четвертой. Однако в тональном отношении она более хроматизирована. Обилие гармонических переливов словно предвосхищает последним аккордом тональность Си-мажор, которая рельефно выделяется «сияющим колоритом». Финал, созвучный восторженно-торжественной первой части, утверждает позитивную одухотворенную образность.

Новый этап творчества К. Туева связан с сочинением хоровых произведений на канонические тексты. Познакомим с некоторыми из них, которые, по мнению самого композитора, могут звучать и с концертной сцены. Это «**Достойно есть**», «**Богородице Дево, радуйся**» и «**Ныне опускаеши**». Сочинения отличаются яркой мелодикой, удобной хоровой фактурой, стройной формой. Канонические тексты опираются на интонационный строй народной песни, близость которой подчеркивают гетерофонный и подголосочный склады, общий диатонический колорит. Внешняя простота звучания органично соединена с внутренней лиричностью. Композиция песнопения «Богородице Дево, радуйся» использует принцип вариантного повтора, что преобразует первоначальное безмя-

тежное образное состояние в восторженную гимничность. Песнопение «Ныне отпускаеши» отличается внутренним драматизмом, который словно сконцентрирован внутри компактной 27 – тактовой формы. Во многом это достигается использованием мажоро-минорных сопоставлений (так называемых «модализмов»), диссонантностью вертикалей (септаккорды с обращениями). Интересно, что «Достойно есть» из Литургии Иоанна Златоуста, как и два предыдущих песнопения, написана в Фа-мажоре, общим для голосоведения является стремление к линейности. Однако здесь преобладает хоровая декламация, эмоциональный тонус которой при распевании традиционного текста постепенно повышается. Общий колорит звучания крайних строф песнопения отличает звуковой аскетизм, что связано с преобладанием в фактуре «пустых квинт». Напряженность середины произведения подчеркнута хроматичностью и диссонантностью «тесно» расположенных мелодических линий голосов. Представленные произведения могут исполняться в концертах духовной музыки, которые пользуются популярностью у слушателей.

Подводя некоторые итоги, отметим следующее. Сегодня на территории Сибири и Дальнего Востока активно функционируют объединения композиторов, которые координируются деятельностью Союза композиторов России. В настоящее время Союз композиторов в Сибири насчитывает несколько организаций, в частности, Сибирское отделение, объединяющее композиторов Новосибирска, Томска и Барнаула (основан в 1942 году), Красноярскую композиторскую организацию, включающую представителей Красноярска, Иркутска и Абакана (основана в 1983 году), Дальневосточную, представляющую композиторов Хабаровска, Благовещенска, Владивостока (основана в 1960 году), а также Бурятскую (была основана как Бурят-Монгольская в 1940 году), Якутскую (основана в 1979 году), Тувинскую (основана в 1978 году)» [6, с. 262]. Обратим внимание на тот факт, что Союз композиторов (подобно другим Союзам) наряду с творцами, сочиняющими музыку, объединяет и музыковедов. Выполняя функцию научной оценки создаваемых произведений, секция музыковедов способствует и пропаганде творчества в искусствоведческих, специальных периодических и массовых изданиях. Так, среди представителей Союза композиторов Сибири присутствуют крупные ученые: это доктора искусствоведения С. Гончаренко (Новосибирск), Л. Гаврилова (Красноярск), Г. Алексеева (Владивосток) и другие.

В сравнении с выше перечисленными организациями деятельность Творческого объединения композиторов Кузбасса отличается трудно складывающимися формами работы. Возможно, сказывается некая орга-

низационная отдаленность от цеха коллег, которая вряд ли способствует активизации. Причина может быть связана с небольшим числом композиторов-профессионалов в ее составе, а также с минимальным количеством композиторов – членов Союза композиторов России. В качестве заглавной назовем причину, связанную с отсутствием своеобразной программы, предназначенной для планомерного развития композиторского творчества. Возможно, следует обратить внимание на плодотворную деятельность Союза писателей Кузбасса, Союза художников Кузбасса, преодолевших реорганизационные испытания. Помощь могут оказать и дружеские контакты с композиторами из организаций соседних регионов. Считаем, что становлению Кузбасского союза композиторов могло бы способствовать проведение комплексного научного исследования в целях привлечения внимания к творчеству композиторов-земляков не только руководителей концертующих коллективов Кемеровской области, но и руководителей соответствующих департаментов и отделов культуры. Необходима и широкая пропаганда сочинений кузбасских композиторов, которая оживила бы интерес публики, разнообразила музыкальную жизнь, в свою очередь, инициировала создание новых произведений, что в целом не может не отразиться на эволюции культурных процессов в Кемеровской области.

Литература

1. Музыкальная культура Сибири: в 3 т. – Новосибирск, 1997. – Т. 3.
2. Мохонько А. П. Кузбасс музыкальный. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1996.
3. Умнова И. Г. Основные тенденции развития музыкальной культуры Кузбасского региона // Культурологические исследования в Сибири. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2000. – № 2.
4. Долинская Е. Б. О русской музыке последней трети XX века: учеб. пособие. – Магнитогорск: Изд-во МаГК, 2000.
5. Аристова М. Музыка к урокам классического танца: хрестоматия. – Кемерово, 2005. Рукопись (в архиве автора).
6. Пыльнева Л. Л. К вопросу изучения композиторского творчества на территории Сибири и Дальнего Востока // Наука и художественное образование: материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Красноярск: Изд-во КГАМиТ, 2003.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Берсенёва Елена Витальевна – преподаватель кафедры литературы Кемеровского государственного университета культуры и искусств (Кемерово, Россия).

Гаврилова Людмила Владимировна – заведующая кафедрой истории музыки Красноярской государственной академии музыки и театра, доктор искусствоведения, профессор (Красноярск, Россия).

Басалаев Сергей Николаевич – старший преподаватель кафедры режиссуры и актёрского мастерства Кемеровского государственного университета культуры и искусств (Кемерово, Россия).

Бородин Борис Борисович – заведующий кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Уральской государственной консерватории, член Союза композиторов России, кандидат искусствоведения, профессор (Екатеринбург, Россия).

Бураченко Алексей Иванович – научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств (Кемерово, Россия).

Васильев Юрий Андреевич – действительный член Петровской Академии наук и искусств, профессор кафедры сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства и Высшей школы музыки и театрального искусства им. Ф. Мендельсона-Бартольди в Лейпциге (Германия), кандидат искусствоведения (С.-Петербург, Россия).

Геращенко Виктория Петровна – доцент кафедры культурологии и искусствознания, директор музея истории костюма Кемеровского государственного университета культуры и искусств (Кемерово, Россия).

Жерновая Галина Александровна – профессор Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат искусствоведения (Кемерово, Россия).

Зубов Александр Евгеньевич – старший преподаватель кафедры актерского мастерства Новосибирского государственного театрального института (Новосибирск, Россия).

Киселёва Вероника Александровна – преподаватель кафедры режиссуры и актёрского мастерства Кемеровского государственного университета культуры и искусств (Кемерово, Россия).

Кумукова Джамиля Дмитриевна – научный сотрудник сектора театра Российского института истории искусств, кандидат искусствоведения (С.-Петербург, Россия).

Мороз Татьяна Ивановна – старший преподаватель кафедры теории и истории музыки Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат философских наук (Кемерово, Россия).

Носова Ирина Петровна – старший преподаватель кафедры дирижирования академическим хором Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Ондрушек Томаш – профессор кафедры ударных инструментов Академии изящных искусств в Праге (Akademie múzických umění Praha) (Прага, Чехия).

Прочинский Николай Викторович – профессор Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, кандидат искусствоведения (С.-Петербург, Россия).

Попов Андрей Валерьевич – аспирант кафедры сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, актер Государственного академического театра им. Ленсовета (С.-Петербург, Россия).

Прокопова Наталья Леонидовна – заведующая лабораторией теоретических и методических проблем искусствоведения Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат искусствоведения, доцент (Кемерово, Россия).

Стависский Александр Янович – старший преподаватель кафедры театра кукол Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (С.-Петербург, Россия).

Умнова Ирина Геннадьевна – научный сотрудник лаборатории теоретических методических проблем искусствоведения, заведующая кафедрой теории и истории музыки Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат искусствоведения, доцент (Кемерово, Россия).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	3
Раздел I. ЯЗЫК И РЕЧЬ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА	
Васильев Ю. А. О синтетизме сценической речи (комментарий к проблеме).....	8
Проконова Н. Л. Сценическая речь в контексте постмодернизма.....	26
Гаврилова Л. В. Кантата А. Корги «...fero dolore»: к проблеме постмодернизма.....	50
Песочинский Н. В. Классический текст в театре начала XXI века.....	61
Киселёва В. А. Предметный мир спектакля.....	78
Ставиский А. Я. Еще несколько слов о воображаемом предмете.....	91
Басалаев С. Н. Опыт воображения игры, или Игра воображения.....	105
Васильев Ю. А. Сценическое звучание в ритмах балансирования.....	119
Ондрушек Т. Нотация и интерпретация: проблематика нотации для ударных инструментов.....	136
Раздел II. ЖАНР – СТИЛЬ – НАПРАВЛЕНИЕ	
Проконова Н. Л. Декламационная культура как отражение классической эстетики.....	145
Носова И. П. Социокультурная обусловленность эволюции жанра музыкального этюда.....	164
Жерновая Г. А. Трагические шедевры Шекспира в творческой биографии М. Н. Ермоловой: Джульетта-Офелия.....	175
Кумукова Д. Д. А. А. Блок и М. И. Цветаева: эстетические и драматургические параллели.....	195
Мороз Т. И. К становлению знания в музыкальном опыте.....	203

Бородин Б. Б. О Владимире Горовице и Уолте Диснее, а также Леопольде Стоковском и еще Фреде Астере: некоторые параллели.....	213
Попов А. В. Стиль сценической речи. Алиса Коонен.....	221
Бураченко А. И. Театральная критика советской провинции: основные направления исследования.....	234
Раздел III. ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО СИБИРИ	
Зубов А. Е. Трансформация сценографического языка в творчестве художников новосибирских театров в середине 1950-х годов.....	262
Жерновая Г. А., Берсенёва Е. В. Парабола о Ромео и Джульетте (шекспировский спектакль В. Климовского в Кузбассе. 1966).....	281
Герашенко В. П. Амплуа: комик-буфф (две роли Владимира Хованского).....	297
Умнова И. Г. Творчество композиторов Кузбасса в музыкальной жизни региона: состояние и проблемы.....	311
Сведения об авторах.....	336

Научное издание

**ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ И ОПЫТ**

ЯЗЫК И РЕЧЬ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Сборник научных трудов

ВЫПУСК 5

Редактор *О. А. Семилетко*

Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано к печати 15.05.07. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Отпечатано на ризографе. Усл. п. л. 20,0. Тираж 100 экз. Заказ 165.

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.